TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

POLSKI BALET NARODOWY

My lubimy długie balety, wypełniające cały wieczór; a za granicą wolą raczej krótkie i dają trzy jednoaktowe balety w przedstawieniu, albo balet jednoaktowy z krótką operą. Różnica punktów widzenia zachodzi z tego powodu, że u nas przywiązuje się większe znaczenie do treści i jej rozwoju. Za granicą natomiast uważają, że w balecie treść gra rolę drugorzędna, a trzy jednoaktowe balety stwarzają możliwość otrzymania podczas jednego wieczoru większej sumy wrażeń, dostarczonych przez trzech choreografów, kompozytorów i scenografów.

Siergiej Prokofiew

TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

POLSKI BALET NARODOWY

Dyrektor naczelny / General Director
WALDEMAR DĄBROWSKI

Dyrektor artystyczny / Artistic Director
MARIUSZ TRELIŃSKI

Dyrektor muzyczny / Music Director
CARLO MONTANARO

Polski Balet Narodowy / Polish National Ballet
Dyrektor / Director
KRZYSZTOF PASTOR

Opowieści biblijne

Wieczór baletowy w trzech częściach
Ballet Evening in three parts

THE BIBLICAL PARABLES

Syn marnotrawny
THE PRODIGAL SON

Choreografia / Choreography
GEORGE BALANCHINE
© The George Balanchine Trust

Muzyka / Music
SIERGIEJ PROKOFIEW

Kain i Abel
CAIN AND ABEL

Choreografia / Choreography
EMIL WESOŁOWSKI

Muzyka / Music
ANDRZEJ PANUFNIK

Sześć skrzydeł aniołów
SIX WINGS OF ANGELS

Choreografia / Choreography
JACEK PRZYBYŁOWICZ

Muzyka / Music
ANTONIO VIVALDI, JOHANN S. BACH, GIOVANNI B. PERGOLESI, PRASQUAL

Polski Balet Narodowy / Polish National Ballet

Orkiestra Teatru Wielkiego - Opery Narodowej
Orchestra of the Teatr Wielki - Polish National Opera

Dyrygent / Conductor **JAKUB CHRENOWICZ**

Premiera / Premiere **14/04/2012**

Sponsor premiery

SIEMENS

Syn marnotrawny

THE PRODIGAL SON

Balet w trzech obrazach / Ballet in three scenes
Libretto: Boris Kochno
według przypowieści biblijnej / after the biblical parable

Choreografia / Choreography

GEORGE BALANCHINE

© The George Balanchine Trust*

Muzyka / Music **SIERGIEJ PROKOFIEW** (*Syn marnotrawny / The Prodigal Son*, op. 64)
Dyrygent / Conductor **JAKUB CHRENOWICZ**
Realizacja baletu / Staged by **PAUL BOOS**
Scenografia i kostiumy / Scenery and Costumes **GEORGES ROUAULT**
Światła / Lights **MARC HEINZ**

Prapremiera / World Premiere **21/05/1929**
Les Ballets Russes de Diaghilev, Théâtre Sarah-Bernhardt, Paris
Premiera polska / Polish Premiere **14/04/2012**
Polski Balet Narodowy / Polish National Ballet

*Spektakl *Syn marnotrawny*, **Balanchine® Ballet**, prezentowany jest na podstawie umowy z **The George Balanchine Trust** i został wyprodukowany zgodnie ze standardami usług **Balanchine Style®** oraz **Balanchine Technique®** ustanowionymi i zapewnionymi przez Trust.

*The performance of *The Prodigal Son*, a **Balanchine® Ballet**, is presented by arrangement with **The George Balanchine Trust** and has been produced in accordance with the **Balanchine Style®** and **Balanchine Technique®** stands established and provided by the Trust.

Obsada / Cast

Syn / Son
ROBERT GABDULLIN, PAWEŁ KONCEWOJ, PATRYK WALCZAK,
MAKSIM WOITIUL, VLADIMIR YAROSHENKO

Syrena / Siren
MAGDALENA CIECHOWICZ, YUKA EBIHARA,
ANNA LORENC, SVETLANA SIPLATOVA, MARIA ŻUK

Ojciec / Father
SERGEY BASALAEV, WOJCIECH ŚLĘZAK

Dwaj Służący / Two Servants
ROBERT GABDULLIN, PAWEŁ KONCEWOJ, ADAM KOZAL,
CARLOS MARTÍN PÉREZ, PATRYK WALCZAK, VLADIMIR YAROSHENKO

Dwie Siostry / Two Sisters
ALICE BERTSCHY, IWONA KUROWSKA,
AGNIESZKA PIETYRA, URSZULA SOLECKA, ALICJA ZŁOCH

Biesiadnicy / Drinking Companions
EDUARD BABLIDZE, PIOTR BEDNARCZYK, ROBERT BONDARA, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI,
JAKUB GUT, VADZIM KEZIK, ADAM MYŚLIŃSKI, LACHLAN PHILLIPS, RAPHAËL RAUTUREAU,
REMIGIUSZ SMOLIŃSKI, SEBASTIAN SOLECKI, OSKAR ŚWITAŁA, MICHAŁ TUŻNIK,
KURUSZ WOJEŃSKI, JAROSŁAW ZANIEWICZ, BARTOSZ ZYŚK

Emile Salomé, *Syn marnotrawny*, Musée des Beaux-Arts, Lille

There was a man who had two sons. The younger one said to his father: "Father, give me my share of the estate". So he divided his property between them. Not long after that, the younger son got together all he had, set off for a distant country and there squandered his wealth in wild living. After he had spent everything, there was a severe famine in that whole country, and he began to be in need. (...) So he got up and went to his father. But while he was still a long way off, his father saw him and was filled with compassion for him; he ran to his son, threw his arms around him and kissed him. The son said to him: "Father, I have sinned against heaven and against you. I am no longer worthy to be called your son". But the father said to his servants, "Quick! Bring the best robe and put it on him. Put a ring on his finger and sandals on his feet. Bring the fattened calf and kill it. Let's have a feast and celebrate. For this son of mine was dead and is alive again; he was lost and is found".

|*The Gospel according to Saint Luke* 15, 11-14 and 20-24|

Pewien człowiek miał dwóch synów. Młodszy z nich rzekł do ojca: „Ojcze daj mi część majątku, która na mnie przypada". Podzielił więc majątek między nich. Niedługo potem młodszy syn, zabrawszy wszystko, odjechał w dalekie strony i tam roztrwonił swój majątek, żyjąc rozrzutnie. A gdy wszystko wydał, nastał ciężki głód w owej krainie i on sam zaczął cierpieć niedostatek. (...) Wybrał się więc i poszedł do swojego ojca. A gdy był jeszcze daleko, ujrzał go ojciec i wzruszył się głęboko; wybiegł naprzeciw niego, rzucił mu się na szyję i ucałował go. A syn rzekł do niego: „Ojcze, zgrzeszyłem przeciw Bogu i względem ciebie, już nie jestem godzien nazywać się twoim synem". Lecz ojciec rzekł do swoich sług: „Przynieście szybko najlepszą szatę i ubierzcie go; dajcie mu też pierścień na rękę i sandały na nogi! Przyprowadźcie utuczone cielę i zabijcie: będziemy ucztować i bawić się, ponieważ ten syn mój był umarły, a znów ożył; zaginął, a odnalazł się".

|*Ewangelia wg św. Łukasza* 15, 11-14 i 20-24|

Synopsis

SCENE 1

1. The Prodigal Son leaves the paternal home,
accompanied by his two servants.

SCENE 2

2. The Prodigal Son meets his drinking companions
and takes part in their festival.
3. Entry and dance of the Siren,
which takes place beside the Prodigal Son.
4. The servants of the Prodigal Son entertain the guests.
5. The Prodigal Son dances with the Siren.
6. The Siren and the drinking companions
of the Prodigal Son force him to drink.
7. The servants, the drinking companions,
and the Siren strip the sleeping Prodigal Son and take flight.
8. The awakening and lamentations of the Prodigal Son.
9. Promenade of the Siren, the servants,
and the false friends, laden with their spoils.

SCENE 3

10. Return of the repentant Prodigal Son to the paternal home.

Treść baletu

OBRAZ 1

1. Syn Marnotrawny opuszcza dom ojcowski
w towarzystwie dwóch służących.

OBRAZ 2

2. Syn Marnotrawny spotyka biesiadników
i uczestniczy w ich zabawie.
3. Przybycie i taniec Syreny
w obecności Syna Marnotrawnego.
4. Służący Syna Marnotrawnego zabawiają gości.
5. Syn Marnotrawny tańczy z Syreną.
6. Syrena i biesiadnicy zmuszają
Syna Marnotrawnego do pijaństwa.
7. Służący, biesiadnicy i Syrena ograbiają
śpiącego Syna Marnotrawnego i uciekają.
8. Przebudzenie i rozpacz Syna Marnotrawnego.
9. Promenada Syreny, Służących i fałszywych przyjaciół
obładowanych swoimi łupami.

OBRAZ 3

10. Powrót skruszonego Syna Marnotrawnego do domu ojcowskiego.

George Balanchine

Amerykański choreograf gruzińskiego pochodzenia, powszechnie uważany za najwybitniejszego twórcę i reformatora baletu XX wieku. Urodził się w Sankt Petersburgu 20 stycznia 1904 roku w rodzinie muzycznej. Ojciec Gieorgija, Mieliton Bałancziwadze, i brat Andriej byli kompozytorami, siostra grała na skrzypcach, a on sam na fortepianie. W wieku 9 lat rozpoczął naukę w słynnej Cesarskiej Szkole Baletowej, którą ukończył już po rewolucji. Równocześnie odbył trzyletnie studia muzyczne w konserwatorium.

Karierę tancerza rozpoczął w Państwowym Akademickim Teatrze Opery i Baletu (wcześniejszym i obecnym Teatrze Maryjskim). W 1923 roku założył niewielki zespół baletowy, z którym rok później wyjechał na występy do Niemiec i Anglii. Spotkanie z Siergiejem Diagilewem w Paryżu zaowocowało zaproszeniem młodego artysty do pracy w Baletach Rosyjskich, gdzie tańczył i tworzył choreografie, aż do rozwiązania zespołu w 1929 roku. Odtąd nazywał się już Georges Balanchine. Z tamtego okresu pozostały w światowym repertuarze dwa jego słynne balety: *Apollon Musagète* z muzyką Igora Strawińskiego (1928) i *Syn marnotrawny* Siergieja Prokofiewa (1929). Po śmierci Diagilewa był m.in. choreografem Królewskiego Baletu Duńskiego, pracował dla innych zespołów europejskich i krótko kierował zespołem Les Ballets 1933 w Paryżu.

Pod koniec 1933 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych na zaproszenie młodego amerykańskiego mecenasa sztuki Lincolna Kirsteina (1907-1996), którego wielkim marzeniem było utworzenie stałego, zawodowego zespołu baletowego w swoim kraju. Na prośbę Balanchine'a Kirstein zobowiązał się do powołania i wspierania amerykańskiej akademii baletu, która z czasem miałaby rywalizować z wieloletnim europejskim szkolnictwem baletowym. Powstała w 1934 roku Szkoła Baletu Amerykańskiego (School of American Ballet) była pierwszym owocem współpracy Balanchine'a i Kirsteina. W następnych latach zakładali kolejno kilka zespołów baletowych, które jednak nie przetrwały.Tymczasem George Balanchine (teraz tak pisał swoje imię) stale znajdował inne możliwości dla swojej twórczości choreograficznej. Ostatecznie 11 października 1948 roku zainaugurował działalność słynny zespół Balanchine'a i Kirsteina – New York City Ballet, który przetrwał do dzisiaj. Balanchine służył mu odtąd jako baletmistrz i główny choreograf aż do śmierci.

Stworzył ponad 400 różnego rodzaju prac choreograficznych: dużych, mniejszych i drobnych numerów koncertowych. Są wśród nich takie dzieła, jak: *Serenade* (Czajkowski, 1934), *Concerto Barocco* (Bach, 1941), *Ballet Imperial* (Czajkowski, 1941), *Danses Concertantes* (Strawiński, 1944), *The Four Temperaments* (Hindemith, 1946), *Le Palais de Cristal*, przemianowany później na *Symphony in C* (Bizet, 1947), *Theme and Variations* (Czajkowski, 1947), *Orpheus* (Strawiński, 1948), *La Valse* (Ravel, 1948), *Scotch Symphony* (Mendelssohn, 1952), *Dziadek do orzechów* (Czajkowski, 1954), *Western Symphony* (Kay, 1954), *Allegro brillante* (Czajkowski, 1956), *Divertimento No. 15* (Mozart, 1956), *Agon* (Strawiński, 1957), *Liebeslieder Waltzer* (Brahms, 1960), *Sen nocy letniej* (Mendelssohn, 1962), *Don Kichot* (Nabokow, 1965), *Jewels* (Fauré, Strawiński i Czajkowski, 1967), *Who Cares?* (Gershwin, 1970), *Symphony in Three Movements* (Strawiński, 1972), *Violin Concerto* (Strawiński, 1972), *Duo Concertant* (Strawiński, 1972), *Vienna Waltzes* (J. Strauss, Lehar i R. Strauss, 1977), *Ballo della Regina* (Verdi, 1977), *Kammermusik No. 2* (Hindemith, 1978), *Davidsbündlertänze* (Schumann, 1980) i *Mozartiana* (Mozart, 1981). Jego ostatni balet powstał w 1982 roku, była to nowa wersja choreograficzna *Variations for Orchestra* Strawińskiego.

Zasłynął z wyjątkowej muzykalności, a w swoich autorskich pracach dla baletu najchętniej sięgał do wielkiej muzyki symfonicznej, którą traktował jako podstawowe źródło inspiracji choreograficznej. Ale tworzył również dla filmu, opery, rewii i musicalu. Jedną z jego najbardziej znanych choreografii tego typu jest *Slaughter on Tenth Avenue*, stworzona pierwotnie na Broadwayu do musicalu Richarda Rodgersa *On Your Toes* (1936).

George Balanchine zyskał miano jednej z najwybitniejszych osobowości artystycznych XX wieku, bo zrewolucjonizował balet klasyczny. Traktując klasycyzm jako bazę, spotęgował, ożywił, rozwinął, a nawet wywrócił podstawy liczącego sobie 400 lat języka tańca akademickiego. Miało to nieoceniony wpływ na rozwój tańca w Ameryce i Europie. Mimo, że jego styl bazował na energii i szybkości tancerzy amerykańskich – tych zwłaszcza, których sam trenował, to jego balety są teraz wykonywane przez najważniejsze zespoły formacji klasycznej na całym świecie.

Artysta zmarł w Nowym Jorku 30 kwietnia 1983 roku, pozostawiając po sobie ogromny dorobek choreograficzny, znakomitą Szkołę Baletu Amerykańskiego z jej oryginalną metodą kształcenia zawodowego, New York City Ballet jako jeden z najwspanialszych zespołów baletowych świata oraz kilka pokoleń tancerzy, baletmistrzów i pedagogów baletu. Ochroną jego praw, stylu i choreografii zajmuje się obecnie The George Balanchine Trust, skupiając fachową kadrę baletmistrzów uprawnionych do realizacji choreografii swojego mistrza.

Balet Teatru Wielkiego już dwukrotnie, w latach 1985 i 2004, realizował i tańczył słynną *Serenadę* Balanchine'a do muzyki Czajkowskiego, a Polski Balet Narodowy włączył do swojego repertuaru jego *Concerto Barocco* do muzyki Bacha (2010). *Syn marnotrawny* jest kolejną warszawską premierą dzieła legendarnego choreografa. (fot. Rue des Archives)

The Prodigal Son

Ballet in three scenes
Libretto: Boris Kochno (after the biblical parable)
Music: Sergei Prokofiev (*Le Fils prodigue* op. 46, 1928-29, commissioned by Serge Diaghilev, 1927)

WORLD PREMIERE BY DIAGHILEV'S BALLETS RUSSES

Choreography **George Balanchine**
Conductor **Sergei Prokofiev**
Scenery and Costumes **Georges Rouault**
Scenery executed by **Prince Alexander Schervashidze**, costumes executed by **Vera Sudeikina**

World Premiere **May 21, 1929**, Diaghilev's Ballets Russes, Théâtre Sarah-Bernhardt, Paris

Cast:
Son **Serge Lifar**; Father **Michael Fedorov**; Siren **Felia Doubrovska**;
Servants **Eleanora Marra, Nathalie Branitzka**; Confidants of the Son **Leon Woizikowsky (Wójcikowski)**, **Anton Dolin**;
Friends of the Son: 12 men

After the death of Diaghilev and the disbanding of his Ballets Russes, the Balanchine choreography for *Le Fils prodigue* was not seen until it was revived for the New York City Ballet in 1950 as *The Prodigal Son*.

NEW PRODUCTION BY NEW YORK CITY BALLET

Choreography **George Balanchine**
Conductor **Leon Barzin**
Scenery and Costumes **Georges Rouault**, recreated by **Esteban Francés**

Premiere: **February 23, 1950**, New York City Ballet, City Center of Music and Drama, New York

Cast:
Son **Jerome Robbins**; Siren **Maria Tallchief**; Father **Michael Arshansky**;
Servants to the Son **Frank Hobi, Herbert Bliss**; Two Sisters **Jillana (Zimmermann)**, **Francesca Mosarra**;
Drinking Companions: 9 men

At that time and subsequently the cast of characters was listed somewhat differently: Servants became Sisters; Confidants became Servants; Friends became Drinking Companions. The number of Drinking Companions was smaller (12 in the original, 9 in the New York City Ballet revival). The New York City Ballet production was danced in improvised costumes from February 1950 until July, when scenery and costumes were added for the Company's first London season, recreated by Esteban Francés from Rouault sketches. In 1977, the dances of the two Servants were omitted from the New York City Ballet production; they were restored in the 1980 American Ballet Theatre staging. Longtime observers have noticed other changes, but Balanchine said that the choreography remained essentially the same. For the 1978 *Dance in America* television production, the costume for the Son was redesigned following that of the original Diaghilev production and was used for a limited period in staged performances. From time to time Balanchine appeared in the role of the Father.

Syn marnotrawny

Balet w trzech obrazach
Libretto: Boris Kochno (według przypowieści biblijnej)
Muzyka: Siergiej Prokofiew (*Le Fils prodigue* op. 46, 1928-29, zamówiona przez Siergieja Diagilewa, 1927)

PRAPREMIERA W BALETACH ROSYJSKICH DIAGILEWA

Choreografia **George Balanchine**
Dyrygent **Siergiej Prokofiew**
Dekoracje i kostiumy **Georges Rouault**
Wykonanie dekoracji **książę Aleksandr Szerwaszydze**, wykonanie kostiumów **Wiera Sudiejkina**

Prapremiera **21 maja 1929**, Balety Rosyjskie Diagilewa, Théâtre Sarah-Bernhardt, Paryż

Obsada:
Syn **Serge Lifar**; Ojciec **Michaił Fiodorow**; Syrena **Felia Dubrowska**;
Służące **Eleanora Marra, Natalia Branicka**; Powiernicy Syna **Leon Wójcikowski, Anton Dolin**;
Przyjaciele Syna: 12 mężczyzn

Po śmierci Diagilewa i rozwiązaniu jego Baletów Rosyjskich, choreografia *Le Fils prodigue* Balanchine'a nie była pokazywana, aż do jej wznowienia dla New York City Ballet w 1950 roku pod tytułem *The Prodigal Son*.

NOWA INSCENIZACJA W NEW YORK CITY BALLET

Choreografia **George Balanchine**
Dyrygent **Leon Barzin**
Dekoracje i kostiumy **Georges Rouault**, rekonstrukcja **Esteban Francés**

Premiera **23 lutego 1950**, New York City Ballet, City Center of Music and Drama, Nowy Jork

Obsada:
Syn **Jerome Robbins**; Syrena **Maria Tallchief**; Ojciec **Michael Arshansky**;
Służący Syna **Frank Hobi**, **Herbert Bliss**; Dwie Siostry **Jillana (Zimmermann)**, **Francesca Mosarra**;
Biesiadnicy: 9 mężczyzn

Od tego czasu zmieniło się nieco nazewnictwo postaci: Służące zostały Siostrami; Powiernicy zostali Służącymi, Przyjaciele zostali Biesiadnikami. Zmniejszona została liczba Biesiadników: z oryginalnych 12 do 9 we wznowieniu przez New York City Ballet. Nowojorska inscenizacja tańczona była w improwizowanych kostiumach od lutego do lipca 1950 roku, kiedy to na pierwszy londyński sezon zespołu dodane zostały dekoracje i kostiumy, zrekonstruowane według szkiców Rouaulta przez Estebana Francésa. W 1977 roku tańce dwóch Służących zostały pominięte w inscenizacji New York City Ballet; przywrócono je w 1980 roku w realizacji American Ballet Theatre. Długoletni obserwatorzy zauważyli też inne zmiany, ale Balanchine twierdził, że choreografia pozostała zasadniczo taka sama. W 1978 roku kostium dla Syna został odtworzony na podstawie oryginalnej produkcji Diagilewa dla potrzeb produkcji telewizyjnej *Dance in America* i przez pewien okres był używany w przedstawieniach scenicznych. W roli Ojca od czasu do czasu pojawiał się sam Balanchine.

Siergiej Prokofiew:

Z początkiem jesieni 1928 roku Diagilew zaproponował mi napisanie nowego baletu na temat przypowieści biblijnej o synu marnotrawnym. Morał dotyczący starszego syna został pominięty. Rzecz sprowadzała się do tego, że syn marnotrawny zabiera to, co ma, porzuca rodzinę, ucztuje, ulega urokom pięknej kobiety, ograbiony i pobity wraca na kolanach do ojca, który przyjmuje go z miłością i przebacza. Treść krótka, w trzech obrazach, istnieją w niej jednak wszystkie elementy. Dzięki temu praca była łatwa i ciekawa.

Kiedy w listopadzie Diagilew zadzwonił do mnie z zapytaniem, jak się sprawa przedstawia, odpowiedziałem, że na brudno wyciąg jest gotowy. Diagilew się zdziwił: „No, jeśli tak szybko, to prawdopodobnie... to bardzo złe?". Jednakże po przesłuchaniu muzyki był zadowolony. Według mnie najlepiej wyszedł koniec – powrót. Później także choreograficznie zostało to zrobione świetnie: syn marnotrawny z laską w ręku posuwał się na kolanach przez całą scenę, ograniczając ekspresję do górnej części tułowia. Zima zeszła na orkiestrowaniu (...).

21 maja – premiera *Syna marnotrawnego* w Paryżu. Bardzo piękne dekoracje jednego z największych francuskich malarzy, Georgesa Rouault. Orkiestrą dyryguję ja; przede mną Strawiński dyryguje swoim baletem *Lis*. W pierwszym rzędzie krzeseł Rachmaninow, który pobłażliwie akceptuje numery *Syna marnotrawnego*. U publiczności i prasy wielki sukces. Nie zawsze jestem zadowolony z choreografii, która miejscami nie nadąża za muzyką. Zajęty wystawieniem *Gracza*, za późno wszedłem w kontakt z inscenizatorami *Syna marnotrawnego*, kiedy już brak było czasu na przerabianie. Na tym tle starcia z Diagilewem. Strawiński ma z nim także nieporozumienia. Po Paryżu spektakle *Syna marnotrawnego* w Berlinie i Londynie.

Dwa miesiące później Diagilew umarł w Wenecji. Jego działalność artystyczna nie jest jeszcze u nas należycie oceniona i jest wielu skłonnych uważać go za zwykłego impresaria, który wysysał mózg z artystów. Tymczasem jego wpływ na sztukę i zasługi dla propagandy sztuki rosyjskiej są kolosalne. (fot. Rue des Archives)

Gunhild Schüller-Oberzaucher

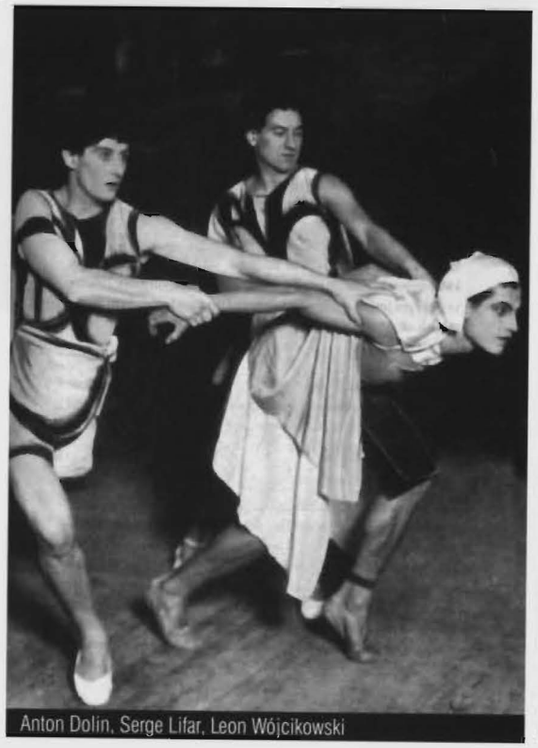
Syn Balanchine'a

BALANCHINE O WIELU TWARZACH

Neoklasyk, mistrz baletu abstrakcyjnego, muzyk – to określenia, którymi powszechnie określany jest dzisiaj George Balanchine. Wiadomo jednak, że w swojej ponad 60-letniej karierze tworzył on także choreografie fabularne, choć było ich mniej i nie są wysoko cenione.

Lektura oficjalnego katalogu jego prac, który ukazał się w 1983 roku na krótko przed śmiercią choreografa, przynosi ciekawe i zaskakujące wnioski. Śledząc balet po balecie, 425 dzieł składających się na jego dorobek artystyczny, już przy opusie 94 (czyli wystawionym w 1929 roku balecie *Le Fils prodigue*) zauważymy wielką wszechstronność zaledwie 25-letniego wówczas Balanchine'a. Popisowe pas de deux występują tam obok takich baletów, jak *Apollon Musagète*, numery rewiowe obok prac dla eksperymentalnego teatru dramatycznego, choreografie operowe obok utworów Strawińskiego, nocny klub w Piotrogrodzie obok zajazdów nad Renem czy też sceny Opery Paryskiej.

Gotowość do podejmowania przez Balanchine'a każdego zajęcia można oczywiście przypisać nędzy materialnej ówczesnego uciekiniera z Rosji. Jednak spojrzenie na dzieła ostatniej dekady życia mistrza pokazują, że było inaczej. Takie balety, jak *Coppelia* czy *Arlekinada* znajdziemy potem obok *Symfonii w trzech częściach* Strawińskiego, fabularny balet *Davidbündlertänzen* i melodramę Strawińskiego *Persefona* obok *Kammermusik No. 2* Hindemitha, biblijną alegorię *Potop* obok jakiegoś tanga, a nawet klub nocny jest tu reprezentowany przez *The Slaughter in Tenth Avenue*. Kiedy zadamy sobie nieco trudu, aby sklasyfikować dorobek twórczy Balanchine'a (niezależnie od tego, jak bardzo wzbraniałby się przed tym sam choreograf!), dojdziemy do zaskakującego wniosku. Podchodząc do zagadnienia czysto statystycznie, można stwierdzić, że najwięcej prac wykonywał dla opery. Katalog odnotowuje bowiem pond 100 tego typu jego choreografii. Dla przeciwwagi jest tam 67 baletów fabularnych, abstrakcyjnych i numerów popisowych. Pomiędzy tymi kategoriami jest jeszcze 40 dzieł, które mają zarysowaną fabułę lub też ewokują określony nastrój. Około 20 razy opracowywał balety klasyczne, ponad 20 razy był reżyserem operowym i teatralnym. Do



Anton Dolin, Serge Lifar, Leon Wójcikowski

Anton Dolin, Serge Lifar, Felia Dubrowska, Leon Wójcikowski

tej kategorii zaliczymy jego sceniczną realizację *Pasji wg św. Mateusza* z 1943 roku. Ponad 30 razy pracował dla teatru komercyjnego i dla filmu.

Kiedy poznamy już te wszystkie okoliczności, nie będzie zaskoczeniem, że Balanchine stworzył także *Le Fils prodigue* (*Syna marnotrawnego*) – najprawdziwszy balet tańca ekspresyjnego (Ausdruckstanz-Ballett), czego nikt nie był świadomy ani podczas prapremiery tej choreografii, ani też później przez dziesiątki lat jej wystawiania.

„LE FILS PRODIGUE" OSTATNIA PRODUKCJA BALETÓW ROSYJSKICH

Wiosna roku 1929 była dla George'a Balanchine'a wyjątkowo pracowita. Balety Rosyjskie (Ballets Russes) Siergieja Diagilewa, których choreografem był już czwarty rok, stacjonowały jak zwykle w swojej zimowej siedzibie w Monte Carlo. Podczas przygotowań do zbliżającego się sezonu paryskiego zespół prezentował swoje przedstawienia w Operze Monakijskiej.

Po krótkim wypadzie do Londynu, gdzie Balanchine stworzył chorografię do rewii, znalazł w końcu czas, żeby pracować nad nowościami nadchodzącego sezonu. Treść nowego baletu *Syn marnotrawny* wzbudziła ogólne zdziwienie. Tematyka biblijna daleka była od aktualnego profilu repertuarowego Baletów Rosyjskich, które raczej wyznawały wówczas zasadę „l'art pour l'art". Jednak sam Boris Kochno, od 1921 roku sekretarz Diagilewa i tym samym jeden z głównych współtwórców linii programowej zespołu, naszkicował taki właśnie scenariusz. Podobno nie sama Biblia, ale fragment opowiadania Puszkina *Naczelnik poczty* posłużył tu libreciście za inspirację. Kochno przejął trzy obrazy przedstawiające historię syna marnotrawnego, które narrator opowiadania zauważył w domu naczelnika. Na pierwszym z nich ojciec wyganiał porywczego syna, na drugim zostały pokazane naganne poczynania młodego człowieka, trzeci obraz przedstawiał skruchę syna powracającego na łono rodziny. Boris Kochno wyostrzył jeszcze tę mocno skondensowaną przez Puszkina historię. Syn, ojciec i kusicielka – uosobienie kobiecego zła stali się nośnikami jego fabuły. Skupienie uwagi na najistotniejszych postaciach przypowieści okazało się bardzo efektowne. Wiele lat później sam Balanchine mówił o libretcie stworzonym przez Kochno, że stanowiło ono znakomitą bazę dla baletu.

Siergiej Prokofiew pojawił się w teatrze dopiero pod koniec krótkiego okresu prób. Diagilew zaangażował go w 1927 roku, od razu po sukcesie jego baletu *Stalowy krok* (*Le Pas d'acier*) w choreografii Leonida Miasina. Już jesienią 1928 roku Prokofiew miał gotową muzykę, a zorkiestrował ją nadchodzącej zimy. Scenograf przedstawienia, francuski malarz Georges Rouault, został zaangażowany z inicjatywy Borisa Kochno. Zważywszy na zainteresowanie tematami religijnymi i jego styl, a zwłaszcza kolorystykę przypominającą rosyjskie ikony, Rouault z pewnością bardziej nadawał się do tego zadania niż Henri Matisse, którego proponował wcześniej Diagilew, a który odrzucił jednak tę ofertę. Krytyczne uwagi Prokofiewa do choreografii Balanchine'a rzutowały na nerwową atmosferę, jaka zapanowała przed samą premierą. Przyczynił się do niej także Serge Lifar, męska gwiazda zespołu, który w dniu premiery, ustalonej na 21 maja 1929 roku w paryskim Théâtre Sarah-Bernhardt, miał nie tylko występować w roli tytułowej nowej pracy Balanchine'a, lecz także debiutował jako choreograf baletu *Lis* (*Le Renard*) Strawińskiego. Jego choreografia zwróciła uwagę krytyki, jednak prawdziwy triumf odniósł Lifar w roli Syna Marnotrawnego, którą Balanchine wykreował jego ciałem. Sama choreografia spotkała się raczej z niezrozumieniem niż zainteresowaniem – nazbyt inny, zbyt nowatorski był język choreograficzny, którym operował Balanchine w swoim *Synu marnotrawnym*.

„SYN MARNOTRAWNY" EKSPRESYJNY BALET BALANCHINE'A

Znając cały dorobek artystyczny George'a Balanchine'a i jego styl choreograficzny, możemy być dzisiaj zaskoczeni *Synem marnotrawnym*. Różni się on znacząco od jego poprzednich choreografii dla Baletów Rosyjskich. Powszechnie uważa się, że w balecie Strawińskiego *Apollon Musagète* Balanchine stworzył swój nowy język choreograficzny, godny kontynuacji i twórczego rozwoju. Przyczyna zróżnicowania stylów tych dwóch dzieł, powstałych krótko po sobie, była oczywista. Neoklasyczna muzyka Strawińskiego skłoniła choreografa, by sięgnąć do klasycznego języka, znanego mu z czasów, kiedy był jeszcze tancerzem Teatru Maryjskiego – języka, który wcześniej jako młody choreograf odrzucał z pogardą.

Dopiero muzyka Prokofiewa przypomniała mu obrazy z jego wczesnej praktyki choreograficznej. Podczas gdy *Apollon* Strawińskiego stymulował Balanchine'a do używania płynnych, plastycznych ruchów tanecznych, to w *Synu marnotrawnym* zapanowały wyraziste, emocjonalne obrazy. Mocne, pełne wyrazu gesty i eksplodują-

Serge Lifar i Felia Dubrowska

ce skoki tytułowego bohatera odpowiadają ekspresyjnej muzyce Prokofiewa. Jaskrawy charakter muzyki znajduje odzwierciedlenie w prowokacyjnym sposobie bycia i przejmującym chłodzie kusicielki, ale też w sekwencjach zespołu baletowego w drugim obrazie, które swoim groteskowym przerysowaniem zbliżają się wręcz do granicy śmieszności. Z kolei patos Prokofiewa zainspirował Balanchine'a do niemal melodramatycznej sceny powrotu syna do domu ojcowskiego. Zachęcony przez Prokofiewa, Balanchine powrócił do swego wczesnego stylu choreograficznego, jaki wyznawał niespełna dziesięć lat wcześniej jako przedstawiciel sowieckiej awangardy.

Powinowactwo ze współczesnym teatrem jego ojczyzny nie było jednak dla Balanchine'a podstawowym założeniem koncepcji baletu. To ikony – jak wspominał później choreograf – stały się najistotniejszym źródłem inspiracji dla jego baletu. Skojarzenie z ikonami nie było ani zgrabnym chwytem, jak prawdopodobnie odebrała to paryska publiczność Diagilewa, ani też podkreśleniem religijnych elementów przypowieści z Ewangelii wg św. Łukasza. Przeciwnie, Balanchine użył go jako środka do idealizacji. Powstałe przez to uogólnienie mogło wyabstrahować biblijny temat z jego czasu i miejsca – na tyle oczywiście, na ile pozwalało na to geograficzne powiązanie ikon.

Podczas gdy koncepcja baletu miała całkiem indywidualne cechy, to już poprowadzenie głównych postaci i zespołu baletowego, wybór języka kroków, jak również dekoracje i ich użycie nieprzypadkowo noszą znamiona teatru artystycznego, z którym młody choreograf konfrontował się w Związku Radzieckim. Szczególnie rola kusicielki, którą Kochno nazwał Syreną, powstała pod wpływem tamtych tendencji.

Syrena jest nie tylko uosobieniem kobiecego zła, lecz także używa płci jako narzędzia władzy. Działa jak narkotyk, który swoje otoczenie przeistacza w uległe jej stworzenia. Syna Marnotrawnego traktuje przedmiotowo, a łysych kompanów degraduje podczas orgii do roli bezwolnych istot, porównywalnych – gdy się im bliżej przyjrzeć – z ohydnymi insektami. Kusicielka nie dostarcza tu zmysłowych podniet, ale z niewzruszoną twarzą obejmuje ofiarę swoimi długimi nogami, pęta ją i pozwala przenosić się w wysokich, akrobatycznych pozach. Jej ciało odziane jest jedynie w trykot, jej nogi sprawiają, że mężczyzna jest sparaliżowany. Rola Syreny, oparta na stylizowanej zmysłowości, pozwala jeszcze bardziej wyeksponować emocjonalną postać Syna Marnotrawnego. Jest on człowiekiem pełnym uczucia, który cierpi z powodu wyrachowanego działania kusicielki.

Aby mocniej podkreślić różnicę charakterów, Balanchine każe dwojgu głównym bohaterom baletu poruszać się w dwóch różnych stylach, które nie mają nic wspólnego, albo bardzo niewiele, z klasyczną szkołą tańca. Przypominają one raczej ruch stosowany przez Kurta Joossa, aniżeli język tańca używany dotychczas przez Balety Rosyjskie. Balanchine demonstruje nimi dwie możliwości wyrażania się w tańcu. Podczas gdy Syn Marnotrawny, jego ojciec i biesiadnicy okazują swoje intencje głównie gestykulacją i mimiką, to Syrena wyraża swoje zamiary tylko ciałem. Jedynie jej smukła, wysoka, wyćwiczona postać zdradza klasyczne wyszkolenie, ponieważ Balanchine użył tu tańca na pointach nie w sposób tradycyjny, ale jako dodatkowego środka dla podkreślenia władzy.

Do tego całkowicie nowego dla Baletów Rosyjskich, bardzo akrobatycznego tańca ekspresyjnego doszło nowatorskie rozwiązanie sceniczne. Wprawdzie tacy artyści jak: Naum, Gabo, Antoine Pevsner czy Gieorgij Jakułow projektowali konstruktywistyczne scenografie dla Baletów

Serge Lifar i zespół baletowy

Rosyjskich, ale obszerne podesty i zróżnicowane poziomy gry ograniczały swobodę ruchu tancerzy. W balecie *Syn marnotrawny* z ruchomych elementów scenografii, przenoszonych z miejsca na miejsce przez samych tancerzy i używanych na różne sposoby – jako ogrodzenia, stołu lub statku – stworzono idealną dekorację dla teatru tańca. Zmiany scenograficzne nie powodują deziluzji, ale są elementem choreografii. Również kostiumy, których ponura kolorystyka zbiega się tu z tajemniczo widniejącymi w tle prospektami Rouaulta, był nowością dla Baletów Rosyjskich. Wprowadzono płaszcze i treny, które nie krępując ciał, podkreślały jednak ruchy tancerzy.

Nie przypadkiem padło wyżej nazwisko Kurta Joossa. Zdjęcia jego przedstawień i fotografie z baletu *Syn marnotrawny* Balanchine'a są zaskakująco do siebie podobne. Kiedy spojrzymy na przykład na zdjęcia z baletu *Marche militaire* Joossa z 1924 roku, to wydaje się, że mamy przed sobą brata biesiadników z *Syna marnotrawnego* Balanchine'a. Gdy znów porównamy kolejną wersję *Syna marnotrawnego* autorstwa Kurta Joossa z 1931 roku, to niektóre jej sceny, a zwłaszcza finał baletu, wydają się bezpośrednim zapożyczeniem od Balanchine'a. Gdyby Jooss rzeczywiście widział tę choreografię (bo Balety Rosyjskie w 1929 roku występowały gościnnie w Berlinie), to przejęcie przez niego pewnych elementów ruchowych nie powinno być w żadnym razie rozumiane jako kradzież. Była to raczej twórcza wymiana podobnie myślących artystów, którzy dążyli do wyrażenia tańcem tego, co dla nich istotne.

„THE PRODIGAL SON" POZYCJA REPERTUAROWA DLA GWIAZD BALANCHINE'A

Trzy miesiące po prapremierze *Syna marnotrawnego* umiera Diagilew. Zespół Baletów Rosyjskich rozwiązuje się, a repertuar przepada. George Balanchine znów pracuje dla opery i rewii, w Londynie, Paryżu, Monte Carlo, Kopenhadze. W Europie pojawia się Lincoln Kirstein – niezwykły człowiek, który marzy o stworzenia Baletu Amerykańskiego. Zachęca on Balanchine'a do wyjazdu do Ameryki. Dla zespołu, który ostatecznie ukształtował się jako New York City Ballet, tworzy Balanchine nowe choreografie, jedna za drugą. Wcześniejsze jego prace nie budziły wtedy zainteresowania. Wyjątkiem był jedynie *Apollon Musagète* Strawińskiego. Pozostałe jego dzieła nie były wznawiane ze względu na ich trudność dla młodych tancerzy.

Jednak już wkrótce szkoła amerykańska zaczęła wypuszczać znaczących artystów. W poszukiwaniu repertuaru dla nich Kirstein jako szef New York City Ballet oraz Balanchine jako jego baletmistrz sięgnęli po balet *Le Fils prodigue*. W zestawieniu z *Bourrée fantasque* Chabriera i kilkoma popisowymi numerami *The Prodigal Son* (tak teraz został nazywany *Syn marnotrawny*) prezentował się olśniewająco. Dla takich gwiazd baletu, jak: Jerome Robbins, Francisco Moncion, a zwłaszcza Edward Villel-

Serge Lifar, Eleanora Marra, Natalia Branicka, Michaił Fiodorow

la, ta choreografia stała się więcej niż wyzwaniem. Tak jak kiedyś rolami Apolla i Syna Marnotrawnego Balanchine wykreował Serge'a Lifara, tak również wymienieni tancerze już na zawsze pozostali związani z rolą Syna Marnotrawnego. Podobnie rola Syreny, stworzona kiedyś dla Felii Dubrowskiej (która w tym czasie nauczała już w szkole Balanchine'a), stała się teraz efektownym wyzwaniem dla takich tancerek, jak: Maria Tallchief, Diana Adams czy Karin von Aroldingen.

Od drugiej połowy lat sześćdziesiątych XX wieku wzrosło zainteresowanie tym baletem. Zrealizowano go w Amsterdamie, Tokio, Wiedniu, Kopenhadze, Londynie, Paryżu... Zaczął być także wystawiany w kilku innych miastach amerykańskich. Do jego popularności przyczynili się również rosyjscy emigranci baletowi: Rudolf Nuriejew i Michaił Barysznikow, którzy wydawali się identyfikować z rolą Syna Marnotrawnego. Balanchine był wprawdzie całkowicie pozbawiony tego rodzaju sentymentów, ale mógł go poruszać pełen emocji taniec Barysznikowa, bo przypominał mu pewnie Lifara, który kiedyś sam określił siebie jako syna marnotrawnego. Czyż nie wszyscy oni: Balanchine, Lifar, Nuriejew, Barysznikow – zagubieni na obczyźnie marnotrawni – zmuszeni byli czekać na możliwość powrotu do ojczyzny?

Gunhild Schüller-Oberzaucher – austriacka historyk tańca. Studiowała teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim; pracę doktorską poświęciła Bronisławie Niżyńskiej. Wykładowczyni historii tańca w Instytucie Studiów Teatralnych Uniwersytetu Wiedeńskiego (1975-84) i w Konserwatorium Wiedeńskim (1986-2002), dramaturg baletu Wiedeńskiej Opery Państwowej (1976-82), pracownik naukowy Instytutu Teatru Muzycznego na Uniwersytecie w Bayreuth (1982-2000), od 2003 roku szefowa Archiwum Tańca Derra de Moroda na Uniwersytecie w Salzburgu.

(Publikacja eseju w języku polskim za pozwoleniem autorki.
Przekład z języka niemieckiego: Konrad Szpindler)

Balet Balanchine'a na scenach świata

1929 Ballets Russes de Diaghilev (Serge Lifar)
1950 New York City Ballet (Jerome Robbins, w 1960 Edward Villella)
1966 Het Nationale Ballet (Ronald Snijders)
1966 Boston Ballet (Edward Villella, w 1976 Woytek Lowski)
1966 Tokyo Ballet Geikijo
1967 National Ballet of Washington (Edward Villella)
1968 Królewski Balet Duński (Flemming Flindt)
1973 Royal Ballet, Londyn (Rudolf Nuriejew)
1973 Opéra National de Paris (Georges Piletta)
1973 Sadler's Wells Royal Ballet (Rudolf Nuriejew)
1974 Grand Théâtre de Genève (Georges Piletta)
1974 Houston Ballet (Edward Villella)
1975 Chicago Ballet (Edward Villella)
1978 Pittsburgh Ballet (Peter Degwan, w 1978 także: Woytek Lowski)
1980 American Ballet Theatre (Michaił Barysznikow)
1984 Pacific Northwest Ballet (Adam Miller)
1984 Dallas Ballet
1984 San Francisco Ballet (Ricardo Bustamante)
1985 Ballett der Bayerischen Staatsoper (Tomasz Kajdański)
1986 Ballets de Monte Carlo (Frédéric Olivieri)
1986 Kansas City Ballet (Oliver Kovach)
1986 Teatro alla Scala (Patrick Dupond)
1987 Miami City Ballet (Yanis Pikieris)
1989 Atlanta Ballet (Thomas Shoemaker)
1989 Les Grands Ballets Canadiens (Kenneth Larson)
1989 Pennsylvania Ballet (Jeffrey Gribler)
1991 Teatr Bolszoj, Moskwa (Yuri Posokhov)
1994 Ballet du Capitole de Toulouse (Patrice Lasserre)
1994 Berlin Staatsoper (Oliver Matz)
1994 Sacramento Ballet
1995 Dance Theatre of Harlem (Duncan Cooper)
1995 Teatro Comunale di Firenze (Umberto De Luca)
1996 Grand-Théâtre de Bordeaux (Charles Jude)
1997 Ballet National de Nancy (Erick Guillard)
1997 Hartford Ballet (Rasta Thomas)
1997 Fort Worth Dallas Ballet / Texas Ballet (Sergei Pakharev)
2000 Alberta Ballet (Aidar Akhmetov)
2000 Joffrey Ballet (Calvin Kitten)
2001 Teatr Maryjski, Sankt Petersburg (Farukh Ruzimatov)
2003 Arizona Ballet (Michael Cook)
2004 Carolina Ballet (Mikhail Nikitine)
2004 Litewska Opera Narodowa (Takashi Aoki)
2005 Ballet Arlington (Anatoly Emelianov)
2005 K-Ballet, Tokio (Tetsuya Kumakawa)
2008 Fiński Balet Narodowy (Stanislav Belyaevsky)
2009 Grand Rapids Ballet (Attila Mosolygo)
2009 Los Angeles Ballet (Eddy Tovar)
2009 Ballet West (Christopher Sellars)
2009 Hamburg Ballett (Alexandr Trusch)
2011 Sarasota Ballet (Logan Learned)
2012 Polski Balet Narodowy (Maksim Woitiul)

(w nawiasach pierwsi wykonawcy roli tytułowej)

Większość z tych zespołów stale utrzymuje i regularnie wznawia balet w repertuarze.

Serge Lifar, 1929, fot. Studio Vogu

Serge Lifar, 1929, fot. arch.

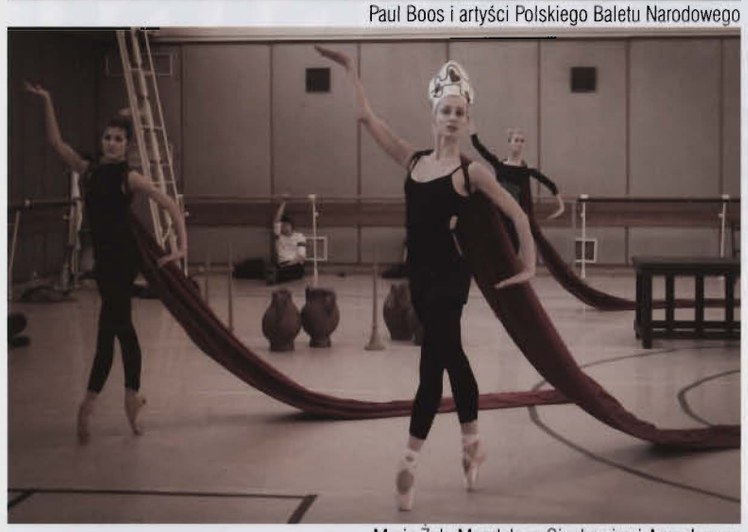
Jerome Robbins, 1950, fot. George Platt Lynes

Edward Villella, 1960, fot. Martha Swope

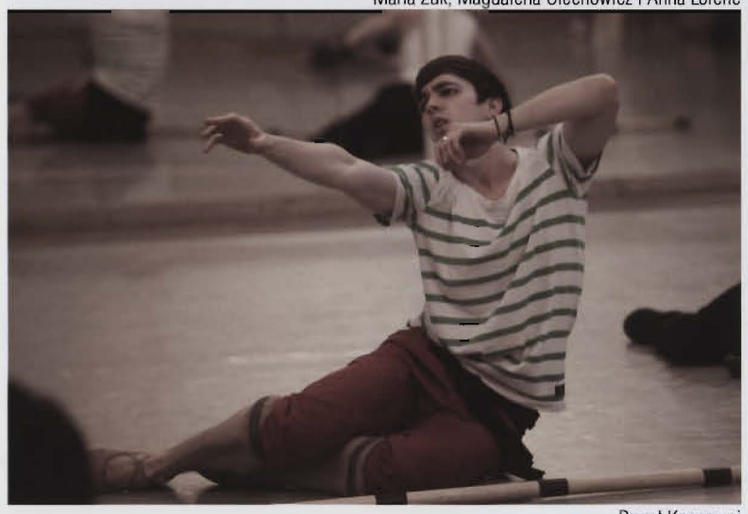
Rudolf Nuriejew, 1973, fot. Zoë Dominic

Woytek Lowski (Wojciech Wiesiołłowski), 1976, fot. arch.

Paul Boos i artyści Polskiego Baletu Narodowego



Maria Żuk, Magdalena Ciechowicz i Anna Lorenc



Paweł Koncewoj

Maksim Woitiul i Robert Gabdullin

Kain i Abel

Balet w jednym akcie
Ballet in one act

CAIN AND ABEL

Choreografia / Choreography
EMIL WESOŁOWSKI

Muzyka / Music **ANDRZEJ PANUFNIK**
(*Rapsodia*, *Sinfonia sacra* – wizja 3, *Uwertura tragiczna*)
(*Rhapsody*, *Sinfonia Sacra* – vision 3, *Tragic Overture*)
Dyrygent / Conductor **JAKUB CHRENOWICZ**
Scenografia / Set Designer **BORIS KUDLIČKA**
Kostiumy / Costumes **PAWEŁ GRABARCZYK**
Światła / Lights **MARC HEINZ**

Prapremiera / World Premiere **01/11/1968**
Deutsche Oper Berlin, choreografia / choreography by: Kenneth MacMillan
Premiera polska / Polish Premiere **14/04/2012**
Polski Balet Narodowy / Polish National Ballet

Obsada / Cast

Ewa-Noemi / Eva-Naomi
MAGDALENA CIECHOWICZ, MARTA FIEDLER,
KAROLINA JUPOWICZ, MARGARITA SIMONOVA

Kain / Cain
ROBERT GABDULLIN, ADAM KOZAL,
MAKSIM WOITIUL, VLADIMIR YAROSHENKO

Abel
EGOR MENSHIKOV, SERGEY POPOV, VLADIMIR YAROSHENKO

Grupa Noemi / Naomi's Group
DAGMARA DRYL, KAROLINA JUPOWICZ, ROSEANNA LENEY,
ANITA MIKOŁAJCZYK, AGNIESZKA PIETYRA, KAROLINA SAPUN,
MARGARITA SIMONOVA, EMILIA STACHURSKA, ELIZA WALASZCZYK,
ANETA ZBRZEŹNIAK, ALICJA ZŁOCH, MARIA ŻUK

Grupa Kaina / Cain's Group
BARTOSZ ANCZYKOWSKI, EDUARD BABLIDZE, VADZIM KEZIK,
ADAM MYŚLIŃSKI, RAPHAËL RAUTUREAU, REMIGUSZ SMOLIŃSKI,
OSKAR ŚWITAŁA, ŁUKASZ TUŻNIK, MICHAŁ TUŻNIK,
PATRYK WALCZAK, KURUSZ WOJEŃSKI, BARTOSZ ZYŚK

Grupa Abla / Abel's Group
PIOTR BEDNARCZYK, ROBERT BONDARA, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI,
TOMASZ FABIAŃSKI, PAWEŁ KONCEWOJ, ADAM KOZAL,
CARLOS MARTÍN PÉREZ, EGOR MENSHIKOV, LACHLAN PHILLIPS,
SEBASTIAN SOLECKI, VLADIMIR YAROSHENKO, JAROSŁAW ZANIEWICZ

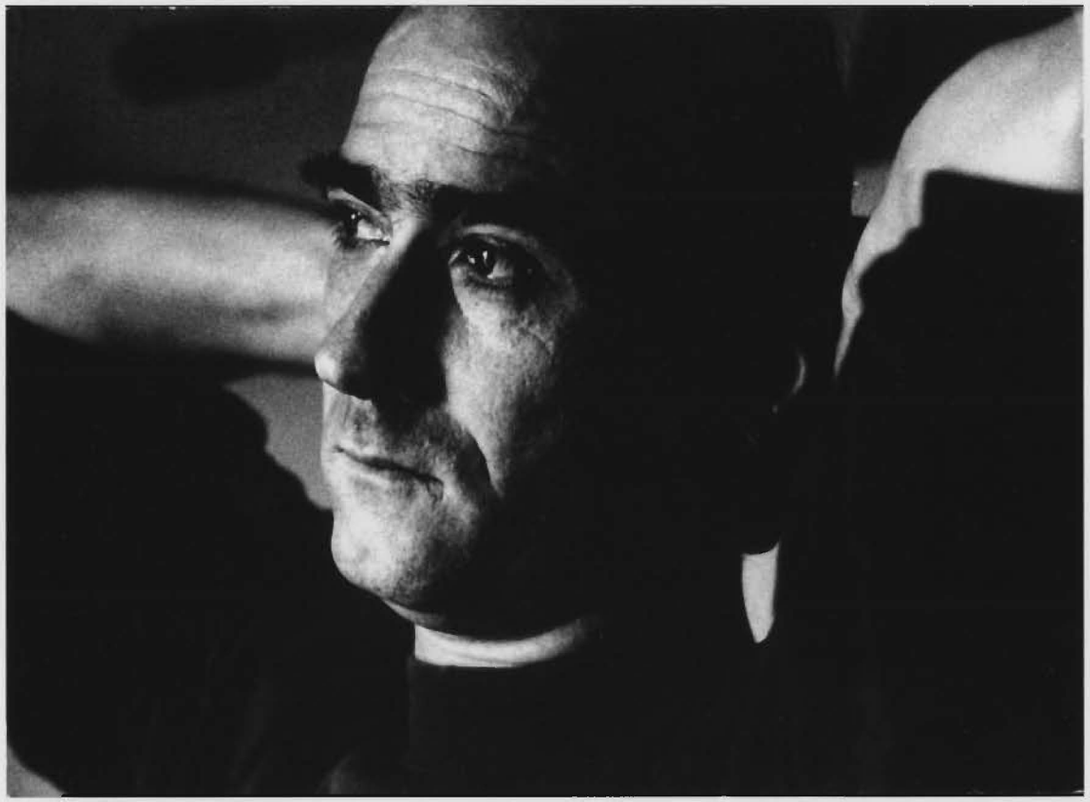
Bartolomeo Manfredi, *Kain zabija Abla*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Mężczyzna zbliżył się do swej żony Ewy. A ona poczęła i urodziła Kaina, i rzekła: „Otrzymałam mężczyznę od Pana". A potem urodziła jeszcze Abla, jego brata. Abel był pasterzem trzód, a Kain uprawiał rolę. Gdy po niejakim czasie Kain składał dla Pana w ofierze płody roli, zaś Abel składał również pierwociny ze swej trzody i z ich tłuszczu, Pan wejrzał na Abla i jego ofiarę; na Kaina zaś i na jego ofiarę nie chciał patrzeć. Smuciło to Kaina bardzo i chodził z ponurą twarzą. Pan zapytał Kaina: „Dlaczego jesteś smutny i dlaczego twarz twoja jest ponura? Przecież gdybyś postępował dobrze, miałbyś twarz pogodną; jeżeli zaś nie będziesz dobrze postępował, grzech leży u wrót i czyha na ciebie, a przecież ty masz nad nim panować". Rzekł Kain do Abla, brata swego: „Chodźmy na pole". A gdy byli na polu, Kain rzucił się na swego brata Abla i zabił go. Wtem Bóg zapytał Kaina: „Gdzie jest brat twój, Abel?". On odpowiedział: „Nie wiem. Czyż jestem stróżem brata mego?". Rzekł Bóg: „Cóżeś uczynił? Krew brata twego głośno woła ku mnie z ziemi. Bądź więc teraz przeklęty na tej roli, która rozwarła paszczę, aby wchłonąć krew brata twego, przelaną przez ciebie".

|*Księga Rodzaju*, 4, 1-11|

Now the man knew his wife Eve, and she conceived and bore Cain, saying, "I have produced a man with the help of the Lord". Next she bore his brother Abel. Now Abel was a keeper of sheep, and Cain a tiller of the ground. In the course of time Cain brought to the Lord an offering of the fruit of the ground, and Abel for his part brought of the firstlings of his flock, their fat portions. And the Lord had regard for Abel and his offering, but for Cain and his offering he had no regard. So Cain was very angry, and his countenance fell. The Lord said to Cain: "Why are you angry, and why has your countenance fallen? If you do well, will you not be accepted? And if you do not do well, sin is lurking at the door; its desire is for you, but you must master it". Cain said to his brother Abel: "Let us go out to the field". And when they were in the field, Cain rose up against his brother Abel, and killed him. Then the Lord said to Cain: "Where is your brother Abel?" He said: "I do not know; am I my brother's keeper?". And the Lord said: "What have you done? Listen; your brother's blood is crying out to me from the ground! And now you are cursed from the ground, which has opened its mouth to receive your brother's blood from your hand.".

|*The Book of Genesis* 4, 1-11|



Emil Wesołowski

Choreograf, pedagog i reżyser. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu (1966). Początkowo występował w balecie Opery Poznańskiej (1966-1973). Kiedy zaś Conrad Drzewiecki organizował w Poznaniu autonomiczny Polski Teatr Tańca, zaangażował go jako solistę, a w 1976 roku mianował pierwszym solistą nowego zespołu. Stworzył tam szereg kreacji tanecznych w choreografiach Drzewieckiego, był także pierwszym wykonawcą roli Jazona w balecie *Medea* Teresy Kujawy. Występował z Polskim Teatrem Tańca w wielu krajach Europy, brał też udział w kilku filmach baletowych Drzewieckiego. Współpracował jako pedagog z poznańską szkołą baletową, prowadził zajęcia baletmistrzowskie z zespołem Polskiego Teatru Tańca, przygotowywał swoje pierwsze choreografie dla teatrów dramatycznych.

W sezonie 1979/1980 kierował baletem Opery Wrocławskiej, a następnie Teatru Wielkiego w Poznaniu. Wreszcie, w połowie 1982 roku związał się z warszawskim Teatrem Wielkim jako szef baletu i solista. W 1985 roku ustąpił ze swej funkcji i poświęcił się przede wszystkim pracy choreograficznej w balecie, operze i teatrach dramatycznych. W latach 1995-2006 ponownie był dyrektorem baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Od początku 2007 roku sprawował funkcję dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu. Jesienią 2008 roku powrócił do Warszawy i zajmuje obecnie pozycję choreografa-rezydenta Polskiego Baletu Narodowego. Od wielu lat jest również wykładowcą na wydziale aktorskim warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza.

Prace choreograficzne Emila Wesołowskiego dla zespołów baletowych, to: *Quattro movimenti* (muz. B. Schaeffer, Opera Wrocławska, 1980); *Ballada* (muz. F. Chopin, VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983); *Trytony* (muz. Z. Rudziński, Teatr Wielki w Warszawie, 1985); *Gry* (muz. C. Debussy, Teatr Wielki w Warszawie, 1989; a później także: Teatr Wielki w Łodzi, Polski Teatr Tańca i Opera Wrocławska); *Mozartiana* (muz. P. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990); *Legenda o Józefie* (muz. R. Strauss, Teatr Wielki w Łodzi, 1991 i Teatr Wielki w Warszawie, 1992); *Dies irae* (muz. R. Maciejewski, Teatr Wielki w Warszawie, 1991); *Święto wiosny* (muz. I. Strawiński, Teatr Wielki w Warszawie, 1993); *Romeo i Julia* (muz. S. Prokofiew, Opera Narodowa, 1996; Opera Bałtycka w Gdańsku, 2000 i Teatr Wielki w Poznaniu, 2008); *Clio's Triumph* (muz. J. Sapiejewski, Washington Ballet, 1997); tryptyk baletowy: *Harnasie*, *Powracające fale* (powtórzone także w Poznaniu, 2003) i *Krzesany* (muz. K. Szymanowski, M. Karłowicz i W. Kilar, Opera Narodowa, 1997); *Harnasie* (muz. K. Szymanowski, Teatr Wielki w Poznaniu, 1998); *Cudowny mandaryn* (muz. B. Bartók, Opera Narodowa, 1999); *Święta wiosna* (muz. I. Strawiński / T. Mieczkowski, Opera Narodowa, 2001); *Spartakus* (muz. A. Chaczaturian, Opera Narodowa, 2006); *Chopinart* (muz. F. Chopin, Opera Bałtycka w Gdańsku, 2010); *Pocałunki* (muz. J.S. Bach, Polski Balet Narodowy, 2010); *Chopinart+* (muz. F. Chopin, Opera Bałtycka w Gdańsku, 2012).

Przygotował choreografię do wielu spektakli operowych, zarówno na scenie warszawskiej, jak też w innych teatrach polskich i zagranicznych; m.in. w inscenizacjach Mariusza Trelińskiego: *Madame Butterfly* Pucciniego (Warszawa, Waszyngton, Sankt Petersburg, Tel Awiw, Walencja), *Król Roger* Szymanowskiego (Warszawa, Wrocław), *Otello* Verdiego (Warszawa), *Oniegin* Czajkowskiego (Warszawa), *Don Giovanni* Mozarta (Warszawa, Los Angeles), *Dama pikowa* Czajkowskiego (Berlin, Warszawa), *Andrea Chénier* Giordana (Poznań, Waszyngton, Warszawa) i *La Bohème* Pucciniego (Warszawa, Waszyngton). W teatrach muzycznych i dramatycznych pracował też z takimi reżyserami, jak: Laco Adamik, Kazimierz Dejmek, Mikołaj Grabowski, Jerzy Gruza, Jerzy Grzegorzewski, Adam Hanuszkiewicz, Bohdan Hussakowski, Krystyna Janda, Ryszard Peryt, Maciej Prus, Jérôme Savary, Marek Weiss-Grzesiński, Krzysztof Zaleski i Krzysztof Zanussi; szczególnie owocna okazała się wieloletnia współpraca choreograficzna artysty z Januszem Wiśniewskim przy jego kolejnych autorskich przedstawieniach teatralnych i operowych.

W 1998 roku zrealizował dla Ewy Podleś *Semiramidę* Rossiniego w Operze Narodowej. Do pracy reżyserskiej powrócił później jako dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego w Poznaniu, wystawiając tam z powodzeniem *Straszny dwór* Moniuszki i musical *Skrzypek na dachu*; z kolei w Operze Bałtyckiej reżyserował *Barona cygańskiego* Johanna Straussa. (fot. Krzysztof Gieraltowski)

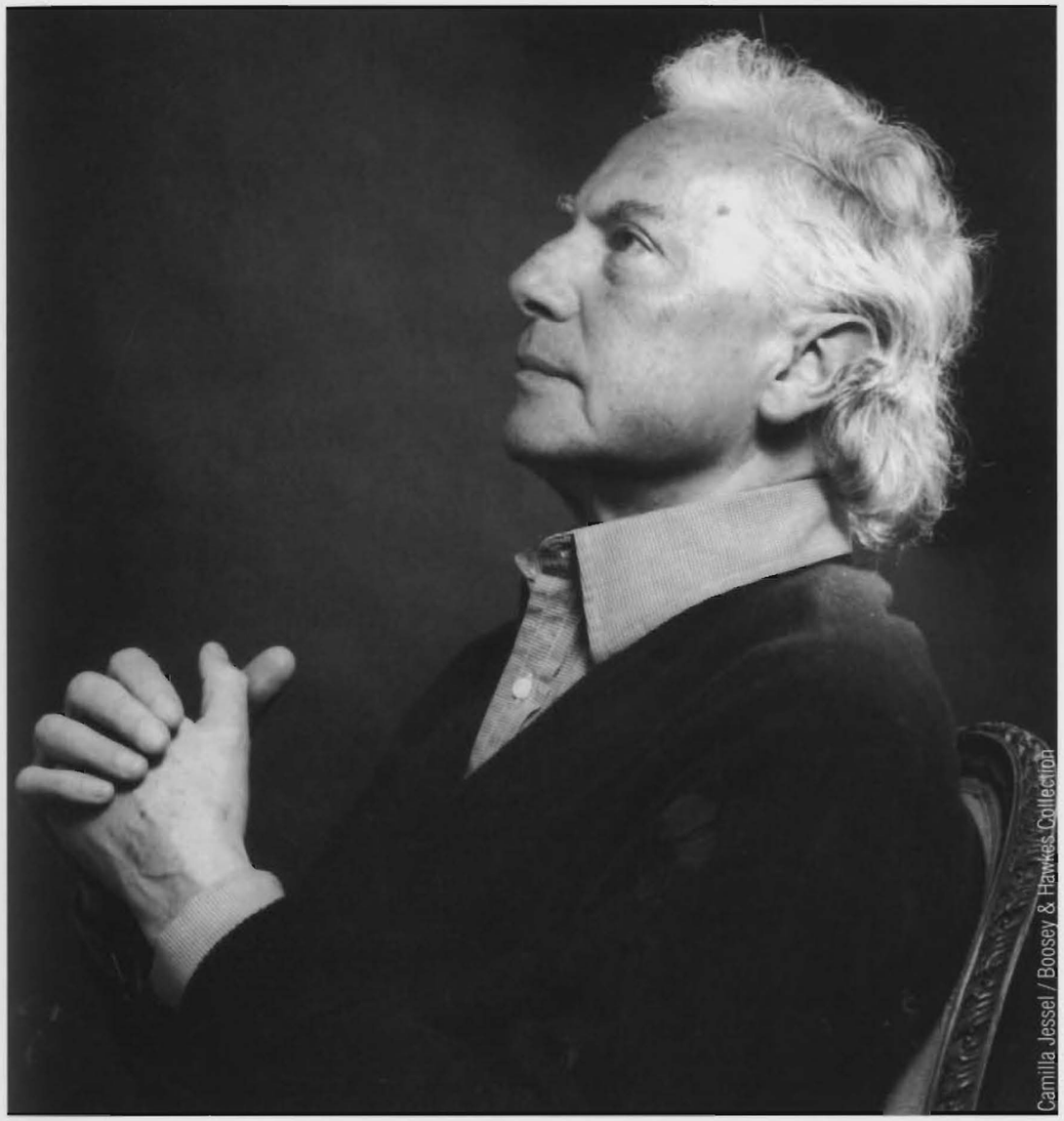
Andrzej Panufnik:

Dzięki nagraniom płytowym odkryło moją muzykę wielu czołowych choreografów. Niezwykle mi pochlebiało, że moje utwory stanowią inspirację dla wielkich baletmistrzów. Gerald Arpino z New York Centre Joffrey Ballet jako pierwszy stworzył swój balet *Elegy* (*Elegia*) do mojej *Sinfonii elegiaca*.

Wkrótce potem dowiedziałem się, że Kenneth MacMillan zaplanował wykorzystanie mojej *Sinfonii sacra* w przedstawieniu, jakie przygotował ze swoim zespołem w berlińskiej Deutsche Oper. Byliśmy razem z [żoną] Camillą na premierze jego baletu *Kain und Abel* (*Kain i Abel*) i uznaliśmy, że jest to dzieło znakomite, choć czuliśmy się nieswojo, siedząc jakby na tyłach nieprzyjaciela, w pobliżu muru berlińskiego. Zresztą przez chwilę czułem się również bardzo dziwnie, słysząc po raz pierwszy moją własną, tak dobrze mi znaną muzykę, przekształconą przez choreografa w odmienne dzieło. Lecz wkrótce moje wątpliwości ustąpiły przed emocjonalną siłą poetyckiej, choć dosyć brutalnej interpretacji MacMillana i z największą radością współpracowałem z nim przez następny rok, pisząc rozbudowaną partyturę – częściowo nowej, częściowo istniejącej muzyki – do jego baletowej inscenizacji *Fräulein Julie* (*Panna Julia*), tym razem wystawianej ze stuttgarckim zespołem Johna Cranko, z wielką Marcią Haydée w roli tytułowej.

W jakiś rok później John Cranko wprosił się do nas, żeby porozmawiać o nowej, trzyaktowej partyturze *Otella*. Znów musiałem odrzucić prestiżowe zamówienie, ponieważ temat wydawał mi się niezbyt dla mnie odpowiedni. Usposobiony optymistycznie, pragnąłem sięgać po tematy podnoszące na duchu i uznałem, że nie podołam zadaniu napisania muzyki dla pełnospektaklowego baletu o zazdrości, rozpaczy i nienawiści. Poza tym doszedłem do wniosku, że nie czuję sceny (już przedtem odrzucałem propozycje operowe). Więc podczas gdy uroczy John Cranko dalej namawiał mnie na *Otella,* ja usiłowałem skusić go do współpracy nad czymś, co by miało wydźwięk filozoficzny, bardziej pozytywny. Rozstaliśmy się z zamiarem ponownego spotkania i obmyślenia czegoś, co odpowiadałoby nam obu, lecz w kilka miesięcy później Cranko zmarł nagłą, tragiczną śmiercią.

W późnych latach siedemdziesiątych Kenneth MacMillan kusił mnie inną, ogromną propozycją baletową, fascynującym dramatem tanecznym w trzech aktach. Zachwyciła mnie możliwość dalszej współpracy z Kennethem, lecz z przerażeniem odczułem jakąś barierę psychiczną niepozwalającą mi na pisanie muzyki według nawet najbardziej obiecującej fabuły. Problem polegał częściowo na tym, jak sądzę, że barwny scenariusz wymagał komponowania muzyki krótkimi odcinkami i nie pozwalał na rozwinięcie większej formy muzycznej. Musiałbym zrezygnować z budowania utworu zgodnie z moimi własnymi wymaganiami – zasadą, którą sam sobie narzuciłem, nakazującą rozpoczęcie pracy od wymyślenia konstrukcji całości. Bardzo żałowałem tej wielkiej szansy wznowienia współpracy z Kennethem, którego zawsze podziwiałem, i który jest ojcem chrzestnym naszego syna Jeremiego. Czasami dochodzę do wniosku, że moje bezkompromisowe stanowisko w sprawie obranej drogi twórczej w sposób irytujący uniemożliwia mi realizacje różnych pomysłów, które skądinąd mogłyby się okazać ogromnie frapujące i wartościowe artystycznie.



Moją muzykę wykorzystał jednak inny, niebywale utalentowany młody choreograf Royal Ballet, David Bintley. Wystawił on aż trzy cudownie subtelne i świetnie muzycznie odczute jednoaktowe balety, z czego *Adieu* był jego debiutem choreograficznym w Covent Garden, do którego użył mojego *Koncertu skrzypcowego* (balet ten, jak odkryłem dopiero na próbie generalnej, bazował na moim własnym życiu i moim osobistym *adieu* wobec Polski).

Nowozelandczyk Grey Veredon z zespołem baletowym Opery Lyońskiej wykorzystał następnie moją *Sinfonię sacra* do baletu *Bogurodzica*, którym składał wzruszający hołd cierpieniom Polaków w czasie stanu wojennego.

Wreszcie odkryła moją muzykę legendarna Martha Graham, będąca już po osiemdziesiątce, wykorzystując mój *Nokturn* do swojego baletu *Dances of the Golden Hall*. Nigdy nie przestanę żałować, że nie byłem świadkiem tego, jak mówiono, wspaniałego wydarzenia. Kiedy któryś z moich utworów zostaje wykorzystany dla baletu, zawsze mnie to ogromnie fascynuje i jest ciekawą lekcją, w jaki sposób moje uczucia wyrażone w muzyce, dzięki poetyckiej wizji choreografa zostają przetransponowane na taniec. (fot. Camilla Jessel / Boosey & Hawkes Collection)

Tadeusz Żychiewicz

Krew brata twego woła do mnie z ziemi...

POKOLENIE KAINA

Początek człowieczych dróg na naszej już ziemi znaczy krew rozlana w bratobójstwie. Biblijna opowieść o Kainie i Ablu zawiera tak wiele wątków domagających się głębszej refleksji, że już z góry można zwątpić, czy się je nawet i napocznie w stopniu proporcjonalnym do ich ważności; na pewno nie będzie to łatwe. Ale jednak napocząć je trzeba bodaj w tym sensie i w tym stopniu, aby możliwy był wgląd w ich bardzo specyficzny klimat pojęciowy i ideowy.

To naprawdę nie jest tak proste, jak mogłoby się zdawać. Mówimy: „ofiara Abla", „ofiara Kaina". Ale co to znaczy „ofiara"? Mówimy: „rozlana krew", co oznacza dla nas dokonanie gwałtownego czynu, połączonego z ciężkim uszkodzeniem ciała, prowadzącym ewentualnie do śmierci. Ale w biblijnym świecie „krew" zawiera znaczenie dziś już zaginione albo nieznane w naszym aktualnym kręgu pojęciowym i wyobrażeniowym. I jeśli nie spróbujemy wejść w tamten świat, nie będziemy też wiedzieć, o czym właściwie mówi Pismo, zaś powiedzenie o „krwi wołającej z ziemi do Boga" pozostanie dla nas tylko pięknym zwrotem retorycznym, niczym więcej. I tak co krok.

Mówimy też: „bratobójstwo". W świecie naszych ścisłych (a my przecież cenimy ścisłość) i rozgraniczających pojęć – w konsekwencji także i zacieśniających – oznacza to zabójstwo popełnione na synu tej samej matki i tego samego ojca, gdyż tylko ten człowiek może być w sposób pełnoprawny nazwany bratem. Jeśli bodaj jedno z rodziców było inne – już odczuwamy niedosyt informacji, spieszymy z uściśleniem, dodajemy jedno jeszcze słówko i mówimy o „przyrodnim bracie". Jeśli zaś używamy terminu „brat" w innych wypadkach, poza kręgiem rodzinnym – mamy poczucie wchodzenia w krąg licencji prawie poetyckich, a więc pozbawionych realności dosłownej, a zatem niezobowiązujących w sposób konieczny.

Otóż i tu także, już na samym progu opowieści o Kainie i Ablu, trzeba sobie zdać sprawę z tego, że świat pojęć biblijnych jest całkiem inny. Język starohebrajski, język ludzi spisujących przekaz biblijny nie znał w ogóle terminów rozgraniczających stopnie pokrewieństwa krwi. Nie istniały w ogóle osobne słowa pozwalające na odróżnienie „rodzonego brata", „przyrodniego brata", „stryjecznego brata", „krewniaka", „kuzyna" etc., skąd też zresztą wywodzi się znana kwestia „braci Jezusowych". Istniało tylko jedno słowo hebrajskie, właściwie nieprzetłumaczalne z tej właśnie racji, że obejmujące tak wiele niezamiennych słów: *ah, ahot* znaczeniowo było wprawdzie najbliższe pojęciu „brat", „siostra" (i dlatego tak właśnie jest tłumaczone), jednakże obejmowało ono nie tylko wszystkich innych członków rodziny poza ojcem i matką, ale także członków rodu, szczepu, plemienia czy nawet narodu. Hebrajski „brat" – to nawet narody wywodzące się z tego samego pnia (np. Edom i Izrael).

Rzecz istotna: zjawisko to nie jest wynikiem ubóstwa językowego; wynika ono z głębokich racji ideowych, wrośniętych w tamten świat. W świecie ludzi spisujących Biblię poczucie jedności rodzinnej, rodowej, plemiennej, narodowej było tak mocne i integralne, że odróżnianie „rodzonego brata" od „kuzyna" czy „współplemieńca" byłoby zbytecznym i irracjonalnym mnożeniem niepotrzebnych nikomu słów. Nie odczuwali oni żadnej potrzeby takich rozróżnień. Istnieją bardzo rzeczowe dowody, że poczucie takie nie miało też nic wspólnego z pustą deklaratywnością albo nakazanymi hasłami. Jednym z takich dowodów może być np. zanotowana w Starym Testamencie praktyka obyczajowa, iż w wypadku bezpotomnej śmierci członka rodu młodszy jego brat pojmował w małżeństwo wdowę po nim, aby „wzbudzić potomstwo bratu swemu" – i dzieci zrodzone z tego związku faktycznie i prawnie były uważane za potomstwo zmarłego. Wynikają stąd bardzo daleko idące wnioski: oto w pojęciu tamtych ludzi granice indywidualnej tożsamości ulegały w pewnych wypadkach bardzo swoistemu zatarciu i „brat" był najdosłowniej kimś w rodzaju „drugiego ja" . Było to więc specyficzne poczucie jedności bardzo realnej i sięgającej o wiele głębiej (bo aż do dosłownej wymienności) niż pojęcia właściwe naszej kulturze.

Jest to element istotny. Jeśli się chce zrozumieć Pismo – trudno, ale musi się jednak dołożyć starań, aby w miarę możności odczytywać jego przekazy oczyma ludzi, którzy je spisywali. Rzeczą prawie niemożliwą jest wcielenie się w tamten świat pojęć i odczuwania, emocji i znaczeń; jeśli jednak pamiętać będziemy bodaj o wspomnianej tu bardzo szkicowo specyfice terminu „brat" – odsłonią się przed nami zupełnie nieprzeczuwane perspektywy. Spróbujmy.

Sprawa Kaina i Abla jest sprawą bratobójstwa. Jednakże jest to coś o wiele więcej i inaczej, niż mogłoby to wynikać z naszego pojęcia „brat". Bo tu wcale nie chodzi o to, że człowiek zabił „syna tej samej matki i tego samego ojca". A raczej nie tylko o to chodzi. Chodzi o coś więcej. Była to także zbrodnia przeciwko przodkom, przeciwko rodowi i plemieniu – także i ludzkiemu plemieniu. A także przeciwko samemu sobie, gdyż brat był naprawdę „drugim ja" i rzecz rozgrywa się na płaszczyźnie dosłownej realności, nie zaś deklaratywnej metafory. Bratobójstwo w światłach Pisma jest także świadectwem i potwierdzeniem wewnętrznego rozbicia. Skoro bowiem brat będący „częścią mnie samego" albo też „drugim ja" uległ unicestwieniu z winy zabójcy, wobec tego zabójca ów znalazł się w stanie rozbicia, zaś bratobójstwo wprowadziło go w stan „półśmierci".

Nam bardzo trudno jest wejść w ten świat pojmowania. Ale tak było naprawdę. Bratobójstwo także i w kręgu naszych pojęć jest zbrodnią szczególnie odrażającą; należy jednak zrozumieć, że biblijny Kain ugina się pod ciężarem wielokrotnie większym, niż skłonni bylibyśmy przypuszczać, pozostając w naszym współczesnym świecie znaczeń.

Biblijny Kain woła do Boga: „Mój grzech jest zbyt ciężki do zniesienia" (Wulgata tłumaczyła, iż jest to nieprawość przekraczająca wszelkie możliwości wybaczenia). Kain czuje się wygnany z ziemi, podobnie jak Adam wygnany był z raju; czuje się na ziemi tułaczem i zbiegiem. Mniema, że ktokolwiek go spotka, będzie w stokrotnym prawie zadać mu śmierć. Wyrok jednak jest inny. Mówi Bóg: „O, nie! Ktokolwiek zabiłby Kaina, poniesie siedmiokrotną karę".

Dzieje się w Biblii bardzo dziwna sprawa bratobójcy. Bóg okrywa go płaszczem ochrony, obdarza immunitetem nietykalności. Jednakże to miłosierdzie wcale nie jest tak zupełnie jednoznaczne. Bóg pozostawia Kaina własnej jego zbrodni. I będzie Kain żył na ziemi, czując się wygnańcem, zbiegiem i tułaczem; zupełnie inaczej niż Adam w ogrodzie Edenu. Będzie się czuł kimś, komu darowano życie. Będzie chodził nietykalny pod ręką Boga wiedząc, że nie tknie go nikt, choć zabić powinien każdy. Będzie chodził po ziemi „daleko od oblicza Boga, ale także z ochronnym znamieniem odeń otrzymanym: iżby był bezpieczny. Ale wszędzie poniesie z sobą także i tę świadomość, że zabił „drugiego ja", część samego siebie. Jakby niósł swoje zanurzenie w śmierć. Będzie miał żonę, dzieci i wnuki. Nie będzie jednak już nigdy nikogo, komu mógłby powiedzieć: bracie. Wiele rzeczy pozna Kain i wielu rzeczy się nauczy pod osobliwym miłosierdziem Pana.

To na pewno jest jeszcze bardzo płytkie; bo bardzo trudno jest tak zupełnie wejść w tamten świat. Gdybyśmy

jednak nie zechcieli uczynić bodaj wysiłku zrozumienia, bylibyśmy o wiele dalej, bardziej obcy.

Abel zginął – i odtąd przez całe Pismo przewijać się będzie motyw sprawiedliwego, który cierpi i jest zabijany. Motyw ten jest obecny w wielu tekstach starotestamentowych, zaś w Ewangelii skoncentruje się w postaci Jezusa i podkreślony zostanie okrzykiem Judasza: „Wydałem krew sprawiedliwego!" I wreszcie Apokalipsa również mówić będzie o obmywaniu grzechów świata we krwi Baranka Sprawiedliwego. Zabito Abla – lecz Abel idzie przez całe Pismo: „krew sprawiedliwego". Idzie też i przez całą naszą historię, aż do dziś. Razem z Kainem. Bardzo trudno jest zabić brata.

My wszyscy jesteśmy z pokolenia Kaina: „grzech jako demon przy bramie" u skraju ludzkich serc, jak przydarzyło się Kainowi – iż go nie strzymał. I chyba nawet zdrowo o tym pamiętać. Zdrowo jest mieć coś z tamtego poczucia, iż się jest zbiegiem pod ręką Boga. Że w każdym jest coś z bratobójcy w tamtym biblijnym sensie, nie zaś wedle paragrafów rzymskiego prawa.

Wszyscyśmy z pokolenia Kaina. Ale nie jest to też i powód do fatalistycznego czarnowidztwa. Bo może Kain wzbudził potomstwo także i Ablowi, sprawiedliwemu bratu swemu, chociaż Pismo wcale nie twierdzi, jakoby posiadł był tę samą kobietę?

Dla nas to brzmi jak dobra bajka: że Abel, umarłszy, może żyć także i w potomstwie bratobójcy. Ale w świecie Pisma nie byłoby to niczym dziwnym ani niemożliwym. Bo skądże sprawiedliwi w Piśmie i na naszym świecie? I skąd prawda i sprawiedliwość w pokoleniu Kainowym?

KREW

„I rzekł do niego: Coś uczynił? Krew brata twego woła do mnie z ziemi. Teraz tedy będziesz przeklęty na ziemi, która otworzyła paszczę swoją i przyjęła krew brata twego z ręki twojej".

Kiedy czytamy ten werset, dociera do nas przede wszystkim piękno metafory. Zabito człowieka sprawiedliwego, krew wsiąkła i teraz woła do Boga z ziemi: trudno byłoby zbudować obraz poetycki bardziej zwarty i o większej sile. Jednakże również i tu, jak zawsze, sięgnąć wypadnie po świadomość ludzi spisujących Księgę. Gdyż ludzie ci inaczej patrzyli na krew.

Nam widok krwi kojarzy się z uszkodzeniem ciała, chorobą, gwałtownym wypadkiem, bólem i śmiercią; z racji tego typu skojarzeń (skądinąd zresztą słusznych) widok krwi bywa dla nas rzeczą szokującą. Ale w końcu ten szok nie przekracza w zasadzie granic zakreślonych racjonalnością fizjologii: świadomość przelanej krwi bywa wstrząsająca, ponieważ łączymy w jeden ciąg i jedną całość łańcuch przyczyn i skutków natury przede wszystkim biologicznej. A kiedy czytamy biblijny werset o wołającej z ziemi krwi sprawiedliwego – pod pięknem obrazu poetyckiego odnajdujemy co najwyżej moralitet: krzywda i śmierć sprawiedliwego jest rzeczą, wobec której Bóg nie powinien pozostać obojętny. I więcej już chyba nic.

U ludzi spisujących Księgę łańcuchy skojarzeń przebiegały zupełnie inaczej i nie kończyły się na moralitecie; sięgały o wiele głębiej i zagarniały o wiele szersze obszary wyobrażeniowe. Wszystkie religie starożytne miały i mają intuicyjne wyczucie sakralności krwi, zaś myśl Izraela sakralność tę pojmowała najgłębiej: ci ludzie wierzyli, że krew jest życiem, ponieważ zaś życie jest od Boga i On jest jedynym Panem życia – krew jest święta, krew jest rzeczą Pana, ponieważ samo życie jest rzeczą Pana. Tak wierzyli ci ludzie.

Wynikały stąd mnogie konsekwencje. Niektóre z nich docierają do nas, choć raczej tylko częściowo; inne zaś wydają się nam dziwaczne, dopóki nie zrozumiemy ich sensu, poznawszy źródła. Warto je poznać.

Krew jest rzeczą Pana, bo życie jest od Pana i w Panu ukryte; stąd też dla tych ludzi w logicznym ciągu konsekwencji zabójstwo było nie tylko krzywdą, którą człowiek czyni człowiekowi: było to także sięgnięcie po rzecz Boga. Po coś, co nie może być samoistną i podlegającą dyspozycji własnością człowieka: czyjeś życie. I takie było religijne uzasadnienie przykazania „nie zabijaj", a także i motywacja wielorakiej grzeszności zabójstwa. Ci ludzie wierzyli, że krew niewinnego, rozlana krew sprawiedliwych spada na głowy zabójców – i że ta krew, święta już z samej swej istoty, ma ciężar niewyobrażalny, gdyż krew jest rzeczą Pana, pozostając zarazem życiem zabitego człowieka.

Zwyczajowe i religijne prawo starożytnego Izraela dopuszczało jednak „pomstę krwi". Może się to wydać zdradą, sprzeniewierzeniem i niekonsekwencją, ale jest przede wszystkim mrocznym dramatem ludzkiego uwikłania. Sięgając pomsty za krew, ci ludzie dobrze wiedzieli, że sięgają po rzecz Pana; wierzyli jednak, że – czyniąc sprawiedliwość za przelaną niewinnie krew – spełniają akt w pewnym sensie sakralny, są narzędziem Sprawiedliwego. „Ktokolwiek by wylał krew człowieczą, będzie wylana krew jego; bo na obraz Boży uczyniony jest człowiek". Tak stanowił starotestamentowy przepis, zanotowany w Księdze Genesis. Zauważmy tę niesłychanie charakterystyczną sprawę: krzywdę człowieczą wiąże się tu nierozłącznie i utożsamia ze znieważeniem odbitego w człowieku obrazu Boga – i tylko ta okoliczność w świadomości tych ludzi motywuje i czyni dopuszczalną „pomstę krwi". Ludzie Księgi znali ryzyko pomsty. Sięgali po ową pomstę w bojaźni związanej z sakralnością aktu. W poczuciu, że stając po stronie krwi sprawiedliwych, sięgając po krew zabójców i omywając nią w ekspiacji zniewagę Pana na równi z krzywdą człowieczą – sięgają jednak po rzecz Boga: poza granice swych człowieczych praw. Zwykliśmy mówić wiele o okrucieństwie Starego Testamentu; prawdę rzekłszy Nowy Testament wcale nie jest mniej okrutny; jest tylko okrutny inaczej. A swoją drogą, czy aby nie powinniśmy pozazdrościć ludziom Księgi Genesis wyczucia *sacrum*?

Dziwna rzecz: nasz świat nie jest już na pewno światem tamtych ludzi. Krzywdy albo i śmierci człowieka sprawiedliwego nie kojarzymy raczej ze znieważeniem Boga, mniemając, że krzywda ludzka jest krzywdą ludzką i niczym więcej, a i to dosyć. Zaś krew sprawiedliwych, jeśli już woła do Boga z ziemi, woła doń nie tak, jakby wołała rzecz święta do Pana swego, lecz raczej tak, jak woła świadek do nierychliwego policjanta: aby przyszedł i zrobił porządek. Nasza pomsta nie odwołuje się do zniewagi Boga, biorąc na siebie tamto nieobliczalne biblijne ryzyko sięgnięcia poza granice człowieczych praw. Nasza pomsta jest o wiele mniejsza i bardziej płaska: to najczęściej tylko toga sędziego – skrojona na naszą własną miarę, wygodna, uleżała w szafie. I mogłoby się zdawać, że tamten świat już odszedł, zszedł i znikł; że jest tylko co najwyżej odkryciem archiwalnym. Toć nawet i niektórzy teologowie tak właśnie widzą sprawy, aprobując ów stan rzeczy.

Ale w rzeczywistości to nieprawda. Przychodzą pobojowiska zbyt duże, by można je było przykryć naszą sędziowską togą; krzywdy zbyt straszne, by kwitować je moralitetem; śmierci zbyt nieludzkie – i wtedy przekonujemy się, że pod odpadającym lakierem cywilizacyjnych mądrości dramat naszego uwikłania jest zawsze ten sam, jednakowo żywy i aktualny, z ciemną twarzą zagniewanego Boga, z ludzkimi dłońmi bezradnie sięgającymi po krew. A nie wiadomo: jakie te ręce? Bluźniercze? Sprawiedliwe?

Dziwią nas zawsze, a czasem gorszą albo śmieszą przepisy starotestamentowego rytuału (genetycznie starsze zresztą od biblijnego Objawienia), zabraniające spożywania krwi oraz nie odkrwawionego mięsa. Zechciejmy jednak zrozumieć powód: dla tych ludzi całkiem poważnie i zupełnie dosłownie krew była świętą rzeczą Pana. Dlatego przy obrzędach konsekracyjnych skrapiano ołtarz krwią, jakby składano na nim życie. Dlatego przy obrzędzie przymierza ofiarną krew zwierząt dzielono między ołtarz i lud, wiążąc oboje symbolem krwi – jakby je wiązano na życie, które jest rzeczą Pana. Dlatego w czas Paschy krwią baranka znaczono drzwi i nadproża, jakby obecność Pana stawiano na straży ludzkiego domu. Dlatego wreszcie już wtedy wierzono w ekspiacyjną moc krwi, zdolnej wyjednać przebaczenie i oczyszczenie. Starotestamentowe przepisy rytualne i obrzędowe przestały obowiązywać już w pierwszych dziesiątkach lat istnienia chrześcijaństwa. Ale to wcale nie znaczy, że tym samym ich intencje, idee i myśli stały się czymś głupim albo umarłym.

Jeśli się nie wejdzie w ten klimat, także i Ewangelie czyta się niewidzącymi oczyma. Wtedy, gdy Jezus mówi o krwi sprawiedliwych złożonej w ziemi od czasu Abla sprawiedliwego. Wtedy, gdy – ustanawiając tajemnice Eucharystii – mówi o Krwi Przymierza, gwarancie życia; a także i wtedy, gdy o własnej przelanej krwi mówi, iż jest ona ofiarą pojednania i przebaczenia, oczyszczenia i odkupienia świata na życie wiekuiste. Jeśli nie wejdziemy w tamten świat, nie zrozumiemy nigdy Judasza wołającego w ostatecznej rozpaczy, że wydał krew sprawiedliwego; a potem odszedł i obwiesił się. Dramat Judasza jest dla nas tylko dramatem zdrajcy. Ale Judasz był Żydem i wiedział, co to jest: krew sprawiedliwego. On zdawał sobie sprawę, że jest nie tylko zdrajcą, lecz na równi mordercą, handlarzem świętości i potępieńcem, wydając krew sprawiedliwego. Jak Kain poczuł się wygnany z ziemi, tak Judasz poczuł się wygnany z życia. Nie zrozumiemy też, dlaczego sceptyk Piłat umywa ręce: iż nie jest winien krwi tego sprawiedliwego. Przecież to z całą pewnością nie był jego pierwszy i jedyny wyrok śmierci, zaś gest umywania rąk nie był przewidziany w procedurze. Ale była widocznie jakaś gniotąca groza w sytuacji. Zajrzała mu do oczu ta groza. On bał się tej właśnie krwi sprawiedliwego, za którą krył się Jahwe. Nie pojmiemy także krzyku tłumu: „Krew jego na nas i na syny nasze". Gdybyśmy ten okrzyk pojęli, Piłatowa groza przeszłaby także i na nas.

To wszystko spłyci się nam w misteryjną konwencję, jeśli odmówimy sobie bodaj wejrzenia w tamten świat, gdzie słowa i pojęcia miały konsystencję i ciężar konkretu, dosłowny ciężar życia i krwi.

A kiedy w Apokalipsie pojawi się obraz Słowa odzianego w triumfalną szatę skropioną krwią, skłonni będziemy uznać to za niezrozumiały ozdobnik; za niesmaczny raczej ozdobnik starej żydowskiej baśni. A w rzeczywistości Dzień Ostateczny jawi się dniem chwały krwi sprawiedliwych, wylanej od czasu Abla aż po dzień spełnienia. A w rzeczywistości krew sprawiedliwych, życie sprawiedliwych przechodzi jak przenikliwy płomień przez mrok umierającego wszechświata i staje się chwałą Słowa w odnowieniu, przymierzu i pojednaniu.

A zaczęło się to u początków ludzkich dróg, gdy rzeczono Kainowi: „Coś uczynił? Krew brata twego woła do mnie z ziemi".

I pomyśleliśmy tylko to: jakiż to piękny obraz poetycki.

POŻEGNANIE KAINA

„I rzekł Pan do Kaina: »Gdzie jest Abel, brat twój?« A on odpowiedział: »Nie wiem. Czyż jestem stróżem brata mego?«"

Tłumaczono nam: proszę, zobaczcie sami, jak postępuje grzech w człowieku. Jeszcze Adam i Ewa, gdy źle postąpili, starali się przecie jakoś wytłumaczyć i usprawiedliwić: Ewa szatanem, zaś Adam Ewą. A Kain – sami zobaczcie – nawet nie stara się wytłumaczyć. Gburowato i kłamliwie odpowiada: bo przecież wie, co się stało z Ablem, dobrze wie. A mówi: nie wiem. I ani śladu skruchy. O, zasługuje ten Kain na srogie pokaranie. Jakoż i zobaczmy, mili, bo rzeczywiście... Czyż nie mówiono nam właśnie tak?

Ba! Przecież tłumaczono nam także i to, nie bez dziwacznej zawziętości, że zły człowiek miewa obrzydłe potomstwo, która to okoliczność znakomicie upraszcza świat. Bo i proszę: Kain zabił brata, zaś jeden z jego potomków, postąpiwszy jeszcze w złem, woła: „Zabiję męża za zranienie mnie oraz młodzieńca za pobicie mnie". A potem ów iście obrzydły Lamek bluźni Bogu, prześmiewa się, że osłonił Bóg Kaina. „Jeżeli Kain miał być pomszczony siedem razy, to Lamek aż siedemdziesiąt siedem razy". To rzeczywiście jest obrzydliwość. Ale czego lepszego można się spodziewać po Kainowym potomstwie? I można już nie dumać, jak się to dzieje, że dobrzy ludzie miewają niedobre dzieci, pod dachem ciężkiej i uczciwej pracy wyrastają leniwce, zaś wnuczki frywolnych prababek bywają bardzo porządne. To by nazbyt komplikowało świat. Ale może ów człowiek czytający i słuchający poczuł się w którymś momencie nazbyt zmęczony skomplikowanym kłębkiem świata i zwyczajnie po ludzku zatęsknił za prostotą jednoznacznych następstw i powodów całkiem oczywistych?

A niezależnie od tego tamte komentarze może nawet są słuszne. I jakie przy tym poczciwe, jakie pedagogiczne i budujące: jest niewątpliwa zbrodnia, jest winowajca, gburowaty i niesympatyczny jak na zabójcę przystało, jest i kara przykładna. Można więc westchnąć nad krzywdą Abla sprawiedliwego, nabrać słusznej odrazy do Kaina, zgorszyć się z daleka jego kłamstwem i zuchwalstwem, uwielbić sprawiedliwość. A nocą usnąć spokojnie – bez zmór, bez zagadek, bez tajemnic. Zabijać nie należy. A jeśli się już zabija, wypada powiedzieć przynajmniej, gdzie leży trup. Tak by nakazywała zwykła przyzwoitość.

Ale przecież Ty wiesz, Panie, co stało się z Ablem. Czemuż więc pytasz? Aby w miłosierdziu swoim rzucić mi pomost? Aby stworzyć okazję do wyznania: Panie, zabiłem brata mego; Panie, zmiłuj się nade mną, gdyż ciężko zgrzeszyłem? Po co?

Nie jestem stróżem brata mego. To był sprawiedliwy człowiek. Był bezpieczny pod ręką Twojej przyjaźni i nie mógł uczynić nic, abym przestał chodzić po krawędziach mego porzucenia. Był spokojny i pełny cichego światła, brat mój, Abel. Nie mógł uczynić nic, aby wygasić mój niepokój i rozgarnąć mój mrok, w którym mnie zostawiłeś – Ty właśnie, chodzący drogami niewiadomymi, które nie są jak drogi człowiecze. Przyjąłeś ofiarę Abla, Abel był szczęśliwy, Abel był Twój. Szczęście nie ma nic do powiedzenia nieszczęściu, przecież wiesz. Chodziliśmy innymi drogami, więc nic nie mógł uczynić ów człowiek sprawiedliwy. Czy bodaj stał się kiedyś Twój głos do brata mego, Abla: człowiecze sprawiedliwy, gdzie jest brat twój, Kain? Czy rzekłeś doń: człowiecze sprawiedliwy, osłoń brata twego, Kaina, przed nim samym? Jedynym Sprawiedliwym, któremu to powiedziałeś, był Syn Twój, współistotny Tobie. Abel zaś był tylko szczęśliwy. Nie pytałeś go o Kaina.

To do mnie przyszedł Twój głos: „Gdzie jest Abel, brat twój?".

Dobrze więc: zabiłem go. Zabiłem go z powodu smutku i zawiści. Wielka zbrodnia, wielka zawiść, wielki smutek. A co było przed tym, co było na początku? Może coś równie wielkiego? Przecież obojętność nigdy nie rodzi smutku ani zawiści. Ty wiesz. Dobrze wiesz. Ale nie wejrzałeś na moją ofiarę.

Zabiłem brata mego. Śpi w prochu. Ale nie wiem, gdzie on jest. Pewnie nie tylko w prochu. Zapewne także i przy Tobie, był bowiem człowiekiem sprawiedliwym – nie tak jak ja. Jego krew wołała do Ciebie z ziemi, jesteś wierny, przyszedłeś za głosem krwi, zabrałeś Abla, brata mego, i krew, aby żył w Twojej światłości, w niepojętej Twojej rzeczywistości, oczekując w pokoju dnia nowej ziemi Edenu. I nie będzie już na niej Kainów. Powiedz? Gdy wejdzie w ziemię także i moja krew, wiem: przecież nie przyjdziesz. Bo chociaż wszelka krew i życie jest od Ciebie, krew zabójcy jest niema. Nikt nie będzie wołał. Nikt nie będzie wołał i liczą się tylko rzeczy ostatnie. Chyba że zechcesz wspomnieć i pamiętać, Panie sprawiedliwy: dlaczego zawiść i skąd gniew.

I pytasz: Kainie, coś uczynił? A przecie wiesz. Zabiłem brata, znieważyłem Boga, znieważyłem ziemię, wyciągnąłem rękę po świętą rzecz Pana: po krew. Zabiłem brata, a razem z nim to wszystko, co mogło być, a nigdy już nie będzie. Żądałeś ode mnie czegoś, czego nie było we mnie: nadziei wbrew faktom, wiary w ciemności. A także i miłości w porzuceniu. Skądże to miałem mieć, skoroś mi nie dał? Ty jeden jesteś dobry, a w całej ziemi i stworzeniu nie ma nic dobrego, jeśli nie od Ciebie i poza Tobą. Bez Ciebie nie ma i łupiny. Ofiarowałem, co miałem; podniosłem na ołtarz płody Twojej ziemi i pracy moich rąk. Nie wejrzałeś na moją ofiarę. Skądże i potem miałem mieć tamto wszystko, jeśliś mi nie dał? A jednak przekląłeś zabójcę. Mówiłeś: „Kainie, demon stanął w bramie twojego serca". Ale nie dałeś, abym zwyciężył. Pozostawiłeś mnie w zawieszeniu i niewiedzy, był mrok, a tamten był blisko. Ty jeden jesteś dobry, ja zaś jestem pusty. Panie, nie wiem już, co znaczą słowa.

Posłuchaj, Panie, będę Ci prorokował. Przyjdą po mnie ludzie, którzy powiedzą, żeś jest jak garncarz: masz prawo rozbić, skoroś ulepił. Tak: masz prawo. Ale dałeś glinie świadomość. Jakaż Ci chwała ze skorup rozbitych, które czują? I przyjdzie Ewangelia Twojego Syna, a zostanie w niej powiedziane strasznie: że ci, którzy mają wiele, otrzymają więcej jeszcze, tym zaś, którzy mają niewiele – i to, co mają, będzie odjęte. Jako i mnie. Jest wielu, których imion nie zapisano w Twojej Księdze Żywota. Cóż Ci za chwała z nędzy odrzuconych? Panie, nie mam Ci już nic do powiedzenia. Bądź wola Twoja.

Ludzie, pożegnajcie Kaina. Napisane jest w Księdze, że odtąd chodził daleko od oblicza Pana, po ziemi mijających cieni. Nie spotkacie go więc. Jesteście przecież sprawiedliwi.

Wszyscy jesteśmy sprawiedliwi. Powtarzajmy to sobie głośno, aby nie zapomnieć: wszyscy jesteśmy sprawiedliwi. Wszyscy jesteśmy sprawiedliwi.

I lubimy, aby świat był jak najprostszy, Bóg zaś nie większy od rozumienia. Może tylko dlatego jesteśmy sprawiedliwi?

Tadeusz Żychiewicz (1922-1994) – pisarz, redaktor „Tygodnika Powszechnego", żołnierz AK, z wykształcenia historyk sztuki, z zamiłowania teolog i biblista. Opublikował ponad dwadzieścia książek, w tym głośną *Pocztę Ojca Malachiasza*. Był laureatem nagród: im. Bolesława Prusa, im. Adolfa Bocheńskiego i dwukrotnie nagrody PEN Clubu. Pisał o nim ks. prof. Józef Tischner: „Poprzez komentarze do Biblii Tadeusz Żychniewicz stał się dla wielu czytelników mistrzem jej egzystencjalnego rozumienia. Jego pisarstwo tym się wyróżnia, że poza tekstami widzi ludzi. (...) Opisując świat biblijnej wiary, czyni nas uczestnikami dramatów ludzkich, które na pewnym poziomie okazują się także naszymi dramatami".

Kain i Abel
próby 04/2012

Emil Wesołowski i artyści Polskiego Baletu Narodowego

Adam Kozal, Marta Fiedler i Vladimir Yaroshenko

Maksim Woitiul

Magdalena Ciechowicz i Sergey Popov

Sześć skrzydeł aniołów

SIX WINGS OF ANGELS

Balet w jednym akcie
Ballet in one act

Choreografia / Choreography
JACEK PRZYBYŁOWICZ

Muzyka / Music
ANTONIO VIVALDI (*Pro peccatis* i *Eja mater* ze *Stabat Mater* f-moll / in F minor, RV 621)
JOHANN SEBASTIAN BACH (Aria z kantaty *Ich habe genug* / from cantata *Ich habe genug*, BWV 82)
GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (*Stabat Mater dolorosa* ze / from *Stabat Mater* f-moll / in F minor)
Muzyka elektroniczna / Electronic Music **PRASQUAL**
Dyrygent / Conductor **JAKUB CHRENOWICZ**
Scenografia / Set Designer **BORIS KUDLIČKA**
Kostiumy / Costumes **PAWEŁ GRABARCZYK**
Światła / Lights **MARC HEINZ**
Projekcje / Projections **EWA KRASUCKA**

Prapremiera / World Premiere **14/04/2012**
Polski Balet Narodowy / Polish National Ballet

Obsada / Cast

Serafiny współczesne / Contemporary Seraphims
DAGMARA DRYL, MARTA FIEDLER, ALEKSANDRA LIASHENKO,
MAGDALENA RYMAR, EMILIA STACHURSKA, IZABELA SZYLIŃSKA
CARLOS MARTÍN PÉREZ, JACEK TYSKI, VLADIMIR YAROSHENKO

Serafiny klasyczne / Classic Seraphims
MAGDALENA CIECHOWICZ, YUKA EBIHARA, ANA KIPSHIDZE, YURIKA KITANO, ANNA LORENC,
IZABELA MILEWSKA, AGNIESZKA PIETYRA, KAROLINA SAPUN, SVETLANA SIPLATOVA, ANETA ZBRZEŹNIAK
EGOR MENSHIKOV, SERGEY POPOV, RAPHAËL RAUTUREAU,
SEBASTIAN SOLECKI, PATRYK WALCZAK, JAROSŁAW ZANIEWICZ, BARTOSZ ZYŚK
LUBOW CHMIELEWSKA, ANNA CZESZEJKO, JOANNA DRABIK, IZABELA GRZESZCZAK, ANNA HOP,
PAULINA JURKOWSKA, ROSEANNA LENEY, ANITA MIKOŁAJCZYK, URSZULA SOLECKA,
ALEXANDRA VADON, ANETA WIRA, AGATA ZIÓŁKOWSKA, ALICJA ZŁOCH

oraz
VADZIM KEZIK, KURUSZ WOJEŃSKI

Solo wokalne / Vocal Solos KAMILA KUŁAKOWSKA, AGNIESZKA REHLIS

Ujrzałem Pana, siedzącego na wysokim i wyniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafiny stały ponad Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał. I wołał jeden do drugiego: „Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów. Cała ziemia pełna jest Jego chwały".

|*Księga Izajasza* 6, 1-3|

I saw also the Lord sitting upon a throne, high and lifted up, and His train filled the temple. Above it stood the seraphims: each one had six wings; with twain he covered his face, and with twain he covered his feet, and with twain he did fly. And one cried unto another, and said: "Holy, Holy, Holy, is the Lord of hosts: the whole earth is full of His glory".

|*The Book of Isaiah* 6, 1-3|

Bo swoim aniołom dał rozkaz o tobie, aby cię strzegli na wszystkich twych drogach.

|*Księga Psalmów* 91, 11|

For he shall give his angels charge over thee, to keep thee in all thy ways.

|*The Book of Psalms* 91, 11|

Jacek Przybyłowicz

Choreograf, zastępca dyrektora ds. baletu w poznańskim Teatrze Wielkim. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie oraz wydziału pedagogiki baletu Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Trzykrotny stypendysta ministra kultury i dziedzictwa narodowego. W latach 1987-1991 był tancerzem stołecznego Teatru Wielkiego. Już wówczas zadebiutował jako choreograf, przygotowując z warszawskimi tancerzami miniaturę *Negocjacje* do muzyki Alessandro Marcella. Praca ta została wyróżniona pierwszą nagrodą za choreografię oraz nagrodą za interpretację na II Ogólnopolskim Konkursie Choreograficznym w Łodzi. Została także pokazana na scenie Teatru Wielkiego w trakcie VI Warszawskich Dni Baletu.

W roku 1991 artysta wyjechał za granicę. Występował w Niemczech, a potem w Izraelu. Przez dłuższy czas był związany z jednym z najlepszych zespołów tańca współczesnego, izraelskim Kibbutz Contemporary Dance Company, dla którego swoje prace realizowali wówczas tacy choreografowie, jak: Mats Ek, Ohad Naharin, Jiři Kylián, Emanuel Gat i Rami Beer. W latach 1994-2001 występował z tym zespołem na prestiżowych festiwalach tańca współczesnego, odwiedzając ponad 50 krajów na całym świecie, m.in. USA, Kanadę, Brazylię, Argentynę, Chile, Meksyk, Singapur, Tajwan i Japonię. Wielokrotnie tańczył w Europie, także w Polsce w ramach Łódzkich Spotkań Baletowych. W 1997 roku współpracował również z Batscheva Dance Company, występując w spektaklu *Kyr* w choreografii Ohada Naharina w ramach Yair Shapiro Dance Price.

W ciągu wszystkich lat pracy za granicą rozwijał zainteresowania choreograficzne, realizując m.in. takie prace, jak *Verlorenheit* oraz *Orient Express* wystawiony w ramach Dance Extentions 2002 w Limassol na Cyprze. Współpracował także z Lambros Lambrou Dance Company, uczestnicząc w europejskim projekcie choreograficznym tego zespołu.

W roku 2002 powrócił do Polski, aby zrealizować pracę zatytułowaną *Naszyjnik gołębicy* (2003) w Polskim Teatrze Tańca pod dyrekcją Ewy Wycichowskiej. Krótko potem stworzył z tym zespołem balet *Barocco*, przygotowany na zaproszenie Biennale de la Danse w Lyonie (2004). Dla Polskiego Teatru Tańca przygotował potem również *Jesień – Nuembir* (2008). Wystawił też trzy balety z zespołem baletowym Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie: *Kilka krótkich sekwencji* do muzyki barokowego kompozytora Marina Maraisa z projekcją wideo autorstwa Katarzyny Kozyry (2005), *Alpha Kryonia Xe* Aleksandry Gryki w ramach cyklu „Terytoria" (2006) oraz *III Symfonię „Pieśń o nocy"* Karola Szymanowskiego (2006). Realizował również swoje prace z zespołami w Czechach i Hiszpanii.

Z Polskim Teatrem Tańca i z tancerzami Opery Narodowej prezentował swoje choreografie na zagranicznych festiwalach tańca: Bolzanodanza we Włoszech, Rencontres Choregraphique de Cartage w Tunezji, Moskiewskim Festiwalu Tańca, Inne Tańce na Ukrainie, European Dance Festival na Cyprze oraz Kassel Tanz Festival w Niemczech.

Jako lider Baletu Teatru Wielkiego w Poznaniu od 2009 roku jest tam współtwórcą cyklu popularyzatorsko-edukacyjnego „Teren Tańca – Reinterpretacje", organizowanego wspólnie z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza. Jest także kuratorem festiwalu Poznańska Wiosna Baletowa. W 2010 roku na galę tańca organizowaną w Rzymie przez UNESCO przygotował utwór *Sono nero*, a w 2011 roku wznowił na scenie poznańskiej swoją choreografię *Kilka krótkich sekwencji* w ramach wieczoru *Black nad White*. W 2010 roku Krzysztof Pastor włączył balet Jacka Przybyłowicza *Alpha Kryonia Xe* do repertuaru Polskiego Baletu Narodowego, zapraszając jednocześnie choreografa do autorskiego udziału w realizacji wieczoru baletowego *Opowieści biblijne*. Owocem tej współpracy jest jego nowa praca *Sześć skrzydeł aniołów*. (fot. Andrzej Grabowski)

Artysta nieznany, *Archanioły i serafiny*, Katedra w Cefalù, Sycylia

ANIELSKIE CHÓRY

Anielskie śpiewają chóry
W gwiaździstym błękitów morzu,
Wśród nocnej ciszy, przy łożu
    Sennej natury.

Śpiewają tej biednej ziemi,
Co wiecznie w świeżej żałobie
Jak matka płacze na grobie
    Za dziećmi swemi.

Śpiewają ludziom, co dyszą
W codziennym a krwawym trudzie,
Lecz biedni, zmęczeni ludzie
    Pieśni nie słyszą.

I tylko ci, którzy toną
W wielkiej miłości pragnieniu,
Ci słyszą w serc swoich drżeniu
    Tę pieśń natchnioną!

Adam Asnyk

Tadeusz Żychiewicz

Sześcioskrzydłe serafiny

POWOŁANIE IZAJASZA

„Roku, którego umarł król Ozjasz, widziałem Pana, siedzącego na stolicy wysokiej i wyniosłej, a to, co było pod nim, napełniało kościół. Serafini stali nad nim; sześć skrzydeł miał jeden i sześć skrzydeł drugi: dwoma zakrywali oblicze jego, a dwoma zakrywali stopy jego, a dwoma latali. I wołali jeden do drugiego, i mówili: »Święty, święty, święty Pan, Bóg zastępów! Pełna jest wszystka ziemia chwały Jego«. I poruszyły się naprożniki z zawiasami od głosu wołającego, a dom był napełniony dymem.

I rzekłem: »Biada mi, że milczałem! – bo mężem mającym wargi plugawe jestem, i wpośród ludu plugawe wargi mającego mieszkam, a Króla, Pana zastępów, widziałem oczyma swymi«. I przyleciał do mnie jeden z serafinów, a w ręce jego węgiel, który był wziął kleszczami z ołtarza. I dotknął nim ust moich, i rzekł: »Oto dotknęło to warg twoich, i odejdzie nieprawość twoja, a grzech twój będzie oczyszczony«.

I usłyszałem głos Pana mówiącego: »Kogo poślę? – i kto nam pójdzie?«. I rzekłem: »Otom ja, poślij mnie!«".

Izajasz podniesiony był do Boga i ujrzał Chwałę Pana – *kebod* Jahwe. Jeśli się komuś wydaje, że widzenie Izajaszowe jest sprawą wyłącznie tylko Starego Przymierza – jest w błędzie. Wyobrażenie sześcioskrzydłych serafinów, strażników Chwały Pańskiej, stało się bowiem własnością chrześcijaństwa zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie Europy. Sześcioskrzydły serafin widnieje na fresku przedstawiającym stygmatyzację św. Franciszka w krużgankach klasztoru krakowskiego, gdyż św. Franciszek także nie inaczej zbliżył się do Chwały Pańskiej, otrzymując ów szczególny znak bliskości Syna Bożego: rany ukrzyżowania. Zaś najbardziej intrygujące w owym fresku jest to, że sam Jezus Ukrzyżowany ukryty jest tam poza postacią sześcioskrzydłego serafina, strażnika Chwały Przedwiecznego – tak, jakby blask

Ukrzyżowanego nazbyt był wielki, aby go znieść mogły oczy ludzkie. Na staroruskich zaś ikonach Chrystus zstępujący do piekieł otoczony jest mandorlą z wyobrażeniami sześcioskrzydłych serafinów; zamknięty w niej niby w skorupie orzecha, niedosiężony w swej chwale, rozłamuje jednak stopami bramy otchłani, rękoma zaś wywodzi z niej Adama i Ewę, prarodziców naszych, z których zrodzeni jesteśmy, upostaciowanie wszystkich ludzi. I oboje są w szatach królewskich, i oboje korony mają na głowach, gdyż z przyczyny Zmartwychwstałego stali się oto chwalebnie przemienionym Nowym Stworzeniem. I tak splatają się na mądrej ikonie ręce ludzkie i ręce Zbawiciela, otoczonego Chwałą z błękitnych cieni sześcioskrzydłych serafinów.

Izajasz ujrzał w widzeniu Chwałę Pańską. I uczyniło mu się straszno: wiedział bowiem, iż nie jest godzien oglądać chwały Bożej. I rzekł: Biada mi! Gdyż wargi mam plugawe i mieszkam pośród ludu równie niegodnego! Wtedy zaś jeden z serafinów wziął kleszczami z ołtarza żarzący się węgiel i dotknął nim ust człowieczych na oczyszczenie. Kiedy zaś po oczyszczeniu tym usłyszał głos Pański pytający, kogo by posłał, zawołał Izajasz: Otom ja! Poślij mnie! Pan zaś rzekł: Idź i mów.

Izajasz stał się prorokiem. Tym, który jest posłany od Pana.

Pierwej jednak porwany był przed oblicze Chwały Pańskiej jako człek niegodny. To nie Izajasz wybiera Boga, lecz Bóg porywa Izajasza. Do Izajasza zaś należy pokora. Nie owo przymilne psie rozpłaszczenie się, które ludzie biorą za pokorę, lecz to właśnie, co widzimy u Izajasza: trzeźwa świadomość rzeczywistej swej kondycji i stanu. Izajasz wie, że nie zasłużył. I ogarnia go groza bliskości Boga: bo oto jest człowiekiem słabym i grzesznym. Bo wargi ma plugawe – a oto może przyjdzie mu być Głosem Pana. Izajasz dotknął Rzeczywistości, która jest równocześnie zachwyceniem i grozą. Uczynił to, co winien uczynić człowiek mądry: nie próbował przed sobą samym ukrywać swojej prawdy. Nie nadymał się i nie wołał: „Jakżem wielki i wyniesiony, skoro porwał mnie Pan przed oblicze swojej chwały!" Nie. Izajasz uklęknął.

Ogień jest w Piśmie zawsze znakiem obecności i oczyszczającej świętości Pana. W krzewie gorejącym przemawiał Bóg do Mojżesza pod górą Horeb. W słupie ognistym szedł Bóg z ludem swoim przez pustkowie. Na Synaju ogniem był otoczony szczyt góry. I z ognia przekazał Bóg tablice Prawa. Na ołtarzu Świątyni płonął święty ogień, nie ludzką ręką, lecz gromem zapalony. W postaci płomyków przyszedł na apostołów Duch Święty w Wieczerniku. Przed tabernakulum naszych kościołów płonie wieczny płomyk: gdyż Pan tu jest. I nie ma Mszy świętej bez żywego płomienia świec.

W widzeniu Izajasza też jest ołtarz Pański i żar ognia. Sześcioskrzydły serafin, jakże bliski Chwały Pana – jeden z tych, którzy skrzydłami zakrywają Jego Twarz – bierze z ołtarza żarzący się węgiel. Jest to moment niezmiernie zastanawiający: bierze go bowiem szczypcami. Jakby się bał dotknąć dłonią i palcami ognia Pańskiego.

Wargi wrażliwsze od palców; przeto i dotyk ognia straszniejszy. Lecz Izajasz nie cofa warg. Ta chwila cała należy do niego. I oto w tym jednym nieopisanym momencie oczyszczenia człowiek jest większy od serafina, strażnika Chwały Pańskiej, posłańca Jego wyroków.

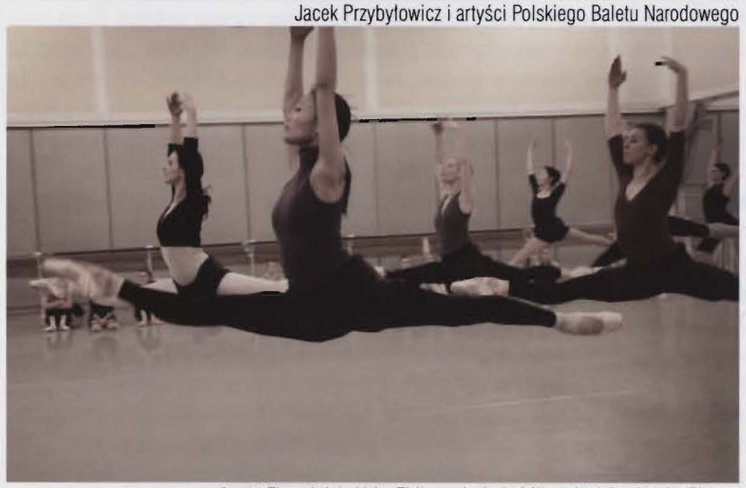
Dotknęła warg Izajaszowych Obecność Boga. Lecz w chwili tej nie uniosły go zachwyceniem do trzeciego nieba chóry anielskie.

To był tylko ból.

Lecz tego bólu i zachwycenia nie otrzymał ani król, ani kapłan. Otrzymał je człowiek niegodny, Izajasz.

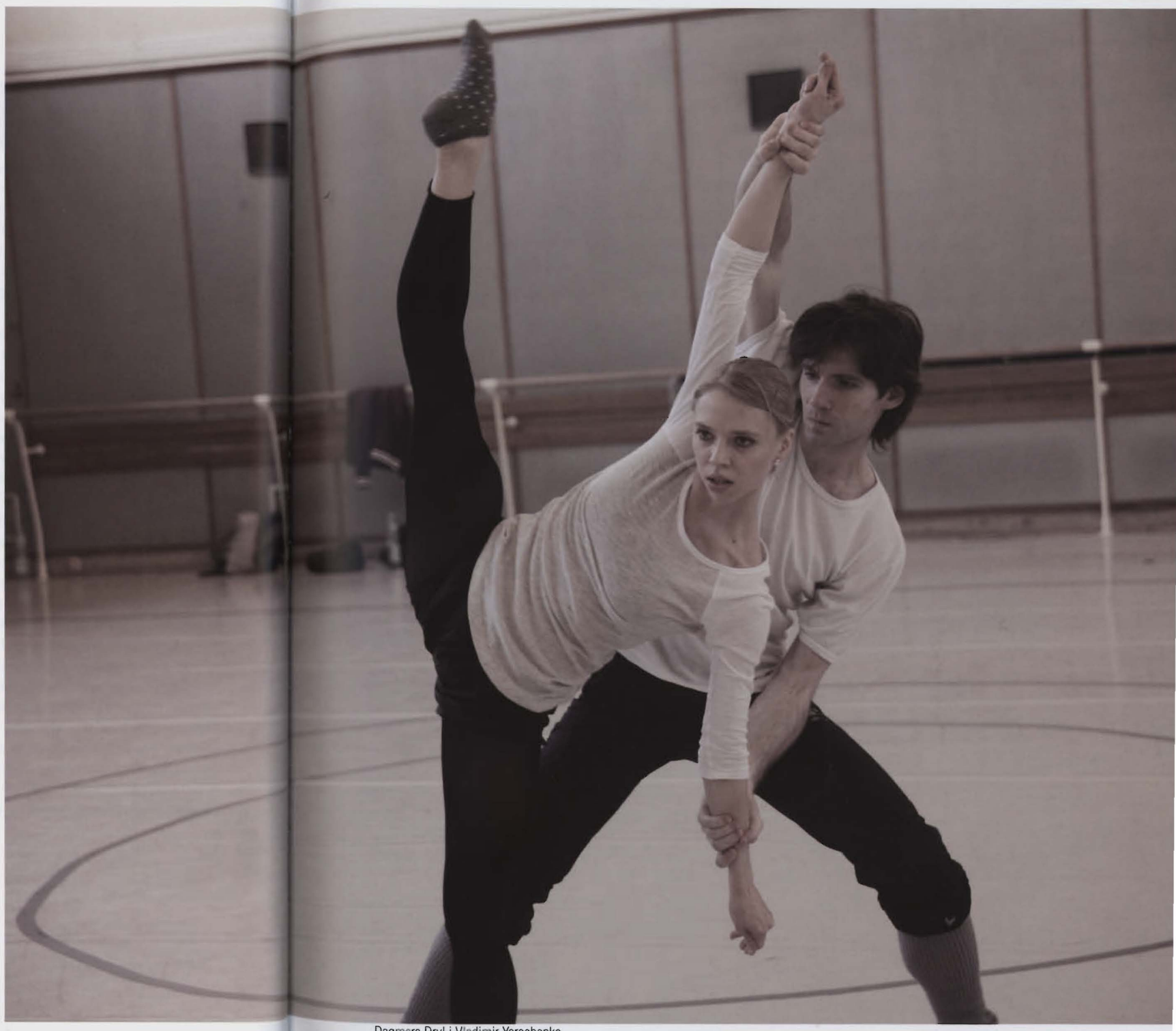
Sześć skrzydeł aniołów
próby 04/2012

Jacek Przybyłowicz i artyści Polskiego Baletu Narodowego



Aneta Zbrzeźniak, Yuka Ebihara, Izabela Milewska i Agnieszka Pietyra

Magdalena Rymar, Aleksandra Liashenko i Jacek Tyski



Dagmara Dryl i Vladimir Yaroshenko

Dorota Jarecka

Malarskie opowieści

Syn marnotrawny według Rembrandta

Rembrandt van Rijn, *Powrót syna marnotrawnego*, Ermitaż, Sankt Petersburg

Najbardziej wzruszającym obrazem przedstawiającym ojca i syna jest *Syn marnotrawny* Rembrandta. Syn wpada w ramiona ojca, a ponieważ obraz jest naprawdę wielki, komuś, kto podchodzi do niego w galerii może się wydawać, że on sam lub ona sama wpada w objęcia ojca. Przytulić się do ojca. Nie do Boga Ojca, który – jak obiecuje kościół – ma przyjąć wiernych po śmierci, ale do ojca człowieka, jeszcze za życia; poczuć ciepło szerokich ramion, spokój bogatego domu, którego namiastką jest ciężki i wspaniały namiot ojcowskiego płaszcza, złote ozdoby pobrzękujące na jego nadgarstkach. Ojciec pachnie dostatkiem, syn to czuje, może już ma w nozdrzach zapach pieczonego cielęcia ubitego na jego cześć.

A syn śmierdzi, wędrował pieszo, ma kostur, jego sandały ledwo trzymają się na nogach. Jego głowa jest ogolona. To bieda. Bieda przywiera do bogactwa. Bezdomny wtula się dom. Syn odzyskuje rodziców, ale i rodzice odzyskują syna.

„Najbardziej lubiłem być blisko niego, dotykać go, przebywać w pobliżu. (...) Jako dziecko lubiłem, gdy brał mnie na ręce, lubiłem kłaść się obok niego, przytulać się, czuć jego zapach. Pamiętam, jak na Heybeliadzie uczył mnie, jeszcze malucha, pływać, gdy szamocząc się, przerażony zaczynałem iść na dno, łapał mnie i wyciągał, a wtedy ja, szczęśliwy nie tylko, że zdołałem wreszcie zaczerpnąć powietrza, ile dlatego, że mocno go obejmowałem, wołałem »Tatusiu, nie zostawiaj mnie«.". Tak Orhan Pamuk opisuje tęsknotę za objęciem ojca.

Na obrazie Rembrandta syn przyciska głowę do jego łona, uczeni pisali, że jedna ręka ojca jest bardziej męska, druga bardziej kobieca, ale ja widzę przede wszystkim głowę i brzuch, brakuje tylko pępowiny.

Ojciec przebaczył synowi, tak się tę opowieść przytacza, ale według mnie bardziej syn przebaczył ojcu. Musiał mu przebaczyć, by tutaj wrócić.

Z boku stoi starszy brat marnotrawnego. Na początek obaj dostali tyle samo, ale marnotrawny zamiast zostać w domu i pracować , „służyć" – jak się tam pisze, przehulał wszystko. Starszy brat słusznie ma pretensję do ojca, czuje zazdrość. To niesprawiedliwe. Być może ma żal o zmarnowane życie. W końcu wyszło na to samo. Bo ten, który wraca do domu z ogoloną głową, chciał się wyłamać z podległości. Zerwał z niewolnictwem synostwa, odrzucił władzę ojca. Zresztą zawsze, jako ten młodszy, był gorzej traktowany. Teraz, głodny, powraca, z całą świadomością, że powrót oznacza być może ponowne sprzedanie się w niewolę.

Czy dlatego ojciec go przygarnia, by mieć jeszcze jednego niewolnika? To byłoby dość cyniczne. A jednak myślę o tym, co będzie dalej. Czy kiedy marnotrawny naje się i wyśpi, będzie miał ochotę służyć? Czy ponownie nie spróbuje się zbuntować? Wtedy ojciec był panem, władcą swoich dzieci, miał prawo syna zgładzić i miał prawo zbawić, rządził nim do granic, które dzisiaj wydają się nie do przyjęcia. Przebaczenie także należało do repertuaru władzy, to gest łaski.

Czy nie jest dziwne, że po Rembrandcie nikt już tak wspaniale tego nie namalował?

Być może ojciec, wraz z utratą władzy, nie umie już przebaczać. Traci tę moc razem z władzą.

Późniejsi przepraszają. Korzą się wobec swoich dzieci. Od kiedy Freud obrzucił winą rodziców, nie mogą zrobić nic innego. Ale dzieci nie chcą im przebaczać.

W powieści *Gnój* Wojciecha Kuczoka o okrutnym ojcu, który nie może przestać dręczyć syna, nie ma przebaczenia. Nie warto. Ojciec, po pierwsze, nie zrozumiałby tego gestu, po drugie nie miałby czym obdarować syna.

O wiele ciekawsze są za to relacje córki z matką. Literatura współczesna roi się od marnotrawnych córek, przepełnionych miłością do matek. Matczyny ojciec Rembrandta, mógłby być i tej miłości patronem czy też matroną.

Jacopo Tintoretto, *Kain i Abel*, Galleria dell' Academia, Wenecja

Kain i Abel
według Allegro

W wyszukiwarce google wpisałam *Kain i Abel*. Wyskoczyli Tintoretto i Tycjan. Dwa podobne do siebie obrazy szkoły weneckiej, gdzie bratobójstwo jest pretekstem do ukazania męskiego ciała. U Tintoretta Abel jest kobiecy, skąpany w świetle, a Kain męski, pogrążony w mroku. U Tycjana obaj są wiązką wspaniałych ud, ramion, pośladków, pleców i barków, widać mięsień czworogłowy mocno napinający się na udzie Abla, którego ciałem rozwścieczony Kain uderza o ziemię. Właśnie zamierza się na brata maczugą. Tintoretto włożył mu w rękę nóż. Dlaczego Abel, który pasał owce i tak świetnie umiał przyrządzić ofiarę ze swej trzody, nie broni się? Jako hodowca owiec powinien mieć nóż.

Historia potoczyłaby się inaczej, gdyby Abel w obronie własnej zabił Kaina. Czy Adam i Ewa zdecydowaliby się wówczas na trzecie dziecko? A może jednak go ranił. Bo dlaczego po tej straszliwej bójce na śmierć i życie, na ciele Kaina pojawiło się nagle „znamię", o którym mowa kilka akapitów później. Dlaczego nie było go wcześniej? Taka koncepcja mogła przyświecać producentom brzytwy, która w mojej wyszukiwarce pojawiła się poniżej obrazów Tycjana, Tintoretta, ryciny Dürera i sceny słynnego zabójstwa na drzwiach katedry w Spirze.

Brzytwa wykonana została w Solingen w Niemczech, prawdopodobnie w początkach XX wieku. Należała do oficera SS, zachwala sprzedający na portalu Allegro. Na jej ostrzu wygrawerowany jest znak firmowy „Kain Abel", ten sam znak znajduje się na pokrowcu. Dostrzegam tam także miniaturową scenę: uciekający mężczyzna, w tle dwa płonące stosy ofiarne. Naprawdę trudno cokolwiek rozszyfrować na tak słabej jakości zdjęciu, ale w takim razie ta plątanina kresek na dole rysunku to muszą być rozciągnięte na ziemi zwłoki.

Jaki sens mogło mieć powiązanie tej tragicznej sceny ze zwykłym nożem służącym do golenia? I jak musiał czuć się mężczyzna, który używał takiej brzytwy? Z kim się utożsamiał? Z pięknym, kobiecym Ablem o gładkiej skórze czy brutalnym Kainem, uosobieniem męskości? Czy uśmiechał się kiedy spod nożyka trysnęła nagle krew? Niemieckie brzmienie tej nazwy komplikuje sprawę, bo „Kain Abel" brzmi tak samo jak „kein Abel", czyli „nie Abel". Można to czytać jak przeczenie: jest tylko Kain, nie ma Abla. Może go nigdy nie było? Wymyślono go po prostu, wyssano z palca, by uzasadnić sprzeczne z rozsądkiem pojęcie wyrzutów sumienia.

Isaak Bashevis Singer w swoich wspomnieniach z młodości opisuje wizytę u warszawskiego cyrulika, który golił go brzytwą i przy każdym pociągnięciu wyrzekał na znienawidzonych przez siebie Żydów. Singer mówi, że zagrożenie dosłownie poczuł wtedy na skórze. Zaraz potem wyjechał z Polski. Wyobrażam sobie warszawskiego fryzjera z brzytwą marki „Kain Abel" w ręku. Zakłady metalurgiczne w Solingen miały wtedy międzynarodową renomę.

Anioł
według van Gogha

Vincent van Gogh, *Listonosz*, The Granger Collection, Nowy Jork

Wszelkie próby namalowania człowieka, któremu z pleców wyrastają wielkie białe skrzydła kończyły się jak dotąd klęską. Groteskowy jest Archaniol Michał w czarnej połyskującej zbroi z *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga, chudy olbrzym o proporcjach lalki Barbie. Młodzieńcy ze skrzydłami na obrazach Malczewskiego nie potrafią udawać, że naprawdę od dziecka nosili coś takiego na plecach. Wydaje się, że ciągną za sobą kolorowe puchowe kołdry. Nie chcę nawet wspominać o dziecięcych, wychudzonych aniołkach Vlastimila Hofmanna. Amorek był próbą rozwiązania tej trudności połączenia ciężkawego ludzkiego ciała z ptasią lekkością i jest to na pewno lepsze niż dorosły mężczyzna, który fruwa – ale ciągle nieudane.

Wydaje się, że biblijny zakaz czynienia podobizn należało rozciągnąć i na ten odcinek. Literatura może pozwolić aniołom latać, trzepotać skrzydłami, szeleścić piórkami, zniżać lot i podrywać się do lotu, może przywołać serafiny, z których „każdy miał po sześć skrzydeł, dwoma zakrywał swoją twarz, dwoma zakrywał swoje nogi i na dwóch latał". Malarstwo jest na to za mało elastyczne. Anioły pojawiają się z reguły nocą, we śnie, lub nad ranem, w halucynacyjnych wizjach, dlatego powinny przelecieć i zniknąć. Malarstwo uwiecznia, petryfikuje, a to jest zaprzeczeniem mechaniki anioła, który spada na ziemię, kiedy przestaje poruszać skrzydłami.

Anioł to po hebrajsku „posłaniec" i dlatego najbardziej wiarygodne są te najstarsze, pierwotne anioły, które przypominają strudzonych wędrowców. Potrafią maszerować całymi dniami, poprosić o picie, chleb i wodę do umycia nóg. Kiedy są naprawdę głodne, mogą zjeść na jednym posiedzeniu nawet całego pieczonego cielaka. Anioł, który przynosi dobrą wiadomość, powinien zostać przynajmniej na kolacji. Dlatego dla mnie jedynym przekonującym przykładem anioła w malarstwie jest seria portretów „przyjaciela Roulin", wykonanych w 1888 i 1889 roku w Arles przez Vincenta van Gogha.

Roulin to lokalny listonosz, republikanin, człowiek prawy, dobry, prawdziwy anioł stróż. Ile razy ratował malarza w potrzebie, ile godzin spędził z nim na dyskusjach politycznych. „Jego wizyta sprawiła mi wielką przyjemność; dźwiga ciężary, które wydają się nazbyt ciężkie, ponieważ jednak ma mocną naturę chłopa, zawsze wygląda zdrowo, a nawet wesoło. Ja zawsze uczę się od niego – jaka to lekcja na przyszłość, kiedy powiada, że droga nie staje się łatwiejsza z biegiem lat". To dzięki jego ciężkiej pracy mamy w ręku książkę z listami van Gogha. Był prawdziwym posłańcem, nosił listy do brata i od brata, dlatego van Gogh namalował go aż sześć razy, poważnego, zmęczonego, ale ciągle serdecznego, w niebieskim mundurze ze złotymi guzikami i złotą brodą jak u Boga Ojca. To najlepszy portret anioła, jaki znam. W każdym razie z obrazów przebija pewność, że van Gogh mocno w niego wierzył.

Dorota Jarecka – jest krytykiem i historykiem sztuki, dziennikarką „Gazety Wyborczej". Zajmuje się sztuką współczesną, designem i architekturą. Publikowała także m.in. w pismach: „Obieg", „Magazyn sztuki", „Midrasz", „Kresy". Mieszka w Warszawie.

Jakub Chrenowicz

Dyrygent. Od 2010 roku pełni funkcję asystenta Antoniego Wita, dyrektora Filharmonii Narodowej. W tym samym roku ukończył z wyróżnieniem dyrygenturę symfoniczno-operową w klasie Jerzego Salwarowskiego w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. W ramach programu LLP/Erasmus kształcił się także w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie nad Menem. Był stypendystą Accademia Musicale Chigiana, gdzie studiował w klasie mistrzowskiej Gianluigiego Gelmettiego. Trzykrotnie otrzymał stypendium ministra kultury i dziedzictwa narodowego. Dyrygował Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej w Warszawie; w 2011 roku wystąpił z tym zespołem m.in. podczas koncertów z okazji beatyfikacji ks. Jerzego Popiełuszki w kościele św. Stanisława Kostki oraz z okazji Święta Niepodległości w sali Filharmonii. Koncertem abonamentowym Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej zadebiutował w maju 2011 roku, zastępując maestro Isaaca Karabtchevskiego, który w ostatniej chwili odwołał swój przyjazd. W swoim artystycznym dorobku ma także występy z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, Orkiestrą Filharmonii Poznańskiej, Orkiestrą Filharmonii Łódzkiej, Orkiestrą Opery i Filharmonii Podlaskiej, Orkiestrą Filharmonii Pomorskiej, Orkiestrą Filharmonii Dolnośląskiej. Występował z takimi solistami, jak: Alexander Gavrylyuk, Izabella Kłosińska, Jadwiga Rappé, Beata Bielińska, Konstanty Andrzej Kulka i Piotr Paleczny. Kierownictwo muzyczne premiery Polskiego Baletu Narodowego *Opowieści biblijne*, opartej na utworach Siergieja Prokofiewa, Andrzeja Panufnika, Antonio Vivaldiego, Johanna S. Bacha i Giovanniego B. Pergolesiego, jest debiutem Jakuba Chrenowicza z Orkiestrą Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. (fot. Justyna Andrzejewska)

Georges Rouault

Malarz francuski, projektant dekoracji i kostiumów baletu *Syn marnotrawny*. Urodził się 27 maja 1871 roku w Paryżu. W młodości uczył się i pracował jako asystent w warsztacie restauratora witraży kościelnych. Te początkowe doświadczenia miały znaczący wpływ na rozwój jego stylu. Z nich wywodzić można jego późniejszą tendencję do używania grubych kresek i podłużnych, miękkich kształtów, a także zamiłowanie do motywów religijnych. Studiował krótko u neoklasyka Julesa-Élie Delaunay'a, a następnie u symbolisty Gustave'a Moreau w École des Beaux-Arts w Paryżu. Po jego śmierci w 1898 roku został kuratorem paryskiego Muzeum Moreau, gdzie opiekował się dziełami swojego mistrza. Wczesne prace Rouaulta pozostawały pod wpływem Moreau oraz fascynacji sztuką średniowieczną. Był bardzo religijny i chętnie podejmował tematy związane z chrześcijaństwem. Około 1902 roku zaczął malować w wyrazistych kolorach, którym zawdzięczał późniejszą reputację fowisty. Z czasem zwrócił się ku wątkom obyczajowym, prezentując je w sposób szczególnie sugestywny i zyskując opinię artysty zaangażowanego moralnie. Z czasem jego sztuka straciła jednak na agresywności, styl stał się spokojniejszy, a pociągnięcia pędzla szersze. Jego prace malarskie nabrały monumentalności, statyczności, prostej formy. Zachęcony przez swojego marszanda Ambroise'a Vollarda, w latach 1917-1927 skupił się przede wszystkim na grafice. Z tamtego okresu pochodzi jego słynny cykl pasyjny *Miserere*, ukończony w 1927, ale opublikowany dopiero w 1948 roku. Inicjatorem zaproszenia Georgesa Rouaulta do Baletów Rosyjskich jako projektanta scenografii prapremiery *Syna marnotrawnego* był librecista Boris Kochno. Diagilew próbował początkowo zwerbować do tej pracy Henriego Matisse'a, ale bezskutecznie. Przeważyło ostatecznie szeroko znane zainteresowanie Rouaulta tematami religijnymi oraz kolorystyka jego malarstwa, przypominająca twórcom baletu rosyjskie ikony. W latach 30. Rouault malował również pejzaże, a wydarzenia II wojny światowej stały się znów dla artysty inspiracją do dalszej pracy nad cyklem *Miserere*, z którego pochodzi m.in. *Homo homini lupus* (1954). Dorobek Georgesa Rouaulta był wysoko ceniony już za życia malarza. W 1894 roku otrzymał on główną nagrodę na Concours Chenavard. Swoją pierwszą indywidualną ekspozycję miał w Galerii Drouet (1910). Duże retrospektywne wystawy artysty odbyły się w nowojorskim Museum of Modern Art (1945) oraz w Kunsthaus Zürich (1948). Malarz był jednak niezwykle krytyczny wobec własnej sztuki i podobno w 1948 roku spalił 300 swych płócien, które uznał za niedoskonałe. Zmarł 13 lutego 1958 roku w Paryżu w 87 roku życia. (fot. archiwum)

Paul Boos

Baletmistrz amerykański, realizator baletu *Syn marnotrawny* George'a Balanchine'a. Urodził się w Sioux Falls w Dakocie Południowej (USA). W 15 roku życia otrzymał stypendium nowojorskiego Harkness House i rozpoczął tam naukę tańca. Studia kontynuował jako stypendysta American Ballet Theater School i potem w School of American Ballet. W tej ostatniej szkole miał okazję pracować intensywnie z dwoma wielkimi amerykańskimi choreografami: Georgem Balanchinem i Jerome Robbinsem, którym zawdzięcza swoją wiedzę na temat relacji między muzyką i ruchem. Po występie w głównej partii baletu Balanchine'a *Symphony in C* (*Symfonii C-dur* Bizeta) w ramach warsztatów Szkoły Baletu Amerykańskiego, jako 18-latek został przyjęty do pracy w słynnym New York City Ballet. Związany był z tym zespołem w latach 1977-1990, występując w wielu baletach Balanchine'a, Robbinsa i innych choreografów. Po zakończeniu kariery scenicznej poświęcił się pracy baletmistrzowskiej. Początkowo pracował przez trzy lata jako pedagog w Królewskim Balecie Duńskim w Kopenhadze. W 1992 roku nowojorska Fundacja George'a Balanchine'a (The George Balanchine Trust), która posiada i chroni prawa do spuścizny po wielkim choreografie, powierzyła mu nadzór nad realizacją czterech baletów Balanchine'owskich w Ballet de Monte Carlo. Od tego czasu, niezależnie od swej międzynarodowej pozycji gościnnego pedagoga baletu, Paul Boos jest jednym z firmowych realizatorów baletów George'a Balanchine'a, wysyłanych przez Fundację do znanych zespołów amerykańskich, europejskich i azjatyckich. Oprócz *Syna marnotrawnego*, Paul Boos ma również w swoim dorobku realizacje kilku innych choreografii Balanchine'a, jak: *Apollon musagète, Serenade, Symphony in C, Valse-Fantaisie, Stravinsky Violin Concerto, Tchaikovsky Pas de deux, Theme and Variations* i *Kammermusic No. 2*. Przygotowywał ich premiery z zespołami baletowymi m.in.: Teatru Maryjskiego w Sankt Petersburgu, Teatro alla Scala w Mediolanie i Opery Lipskiej, z Holenderskim Baletem Narodowym, Joffrey Ballet, Sarasota Ballet i K-Ballet w Tokio. (fot. Ewa Krasucka)

Prasqual

Kompozytor muzyki elektronicznej do *Sześciu skrzydeł aniołów*. Studiował kompozycję u Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, Yorka Höllera i Manfreda Trojahna, kompozycję elektroniczną u Hansa Ulricha Humperta i fortepian u Klausa Oldemeyera. Uczestniczył w kursach kompozytorskich Briana Ferneyhough, Ivana Fedelego, Petera Eötvösa i Karlheinza Stockhausena. Był stypendystą DAAD i korzystał ze stypendium Deutsche Bank-Stiftung. Kilkakrotny stypendysta ministra kultury i dziedzictwa narodowego. Ważniejsze utwory kompozytora: *Sator* na sopran solo i ekologiczne surowce wtórne, *Pranajama* na osiem instrumentów dętych i perkusję, *3 poems* na sopran i fortepian, *Ester* – opera kameralna do libretta Nikołaja Gola, *Mother Nature* na taśmę, *Lieber Felix* na recytatora i fortepian, *Cztery pieśni do słów Manfreda Wolffa* na sopran i fortepian, *Koncert na altówkę i orkiestrę*, *L'una vuota* na organy, *Salto mortale* na orkiestrę smyczkową i dźwięki elektroniczne, *Tombeau* na wiolonczelę i fortepian, *CARP&BREAD*, opera dla dzieci do libretta Eleny Tzavary, *Rito* na dwa soprany i orkiestrę, *YMORH* dla 22 muzyków, *PERNYAI* na klarnet, fortepian i kwartet smyczkowy, *Moses muss singen* dla dzieci i młodzieży do libretta Nicole Tharau, *Ofelia* – liryczna opera kameralna (Teatr Wielki w Poznaniu), *Medea* – multimedialny projekt teatralny (Berlin, Paryż, Poznań, Algier, Luksemburg). (fot. Sebastian Stypczyński)

Paweł Grabarczyk

Projektant kostiumów baletów *Kain i Abel* i *Sześć skrzydeł aniołów*. Absolwent wydziału grafiki warsztatowej Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (1983). Pracował jako projektant lub współpracował przy realizacji kostiumów do wielu filmów, m.in.: *Kanclerz* i *Żelazną ręką* (reż. Ryszard Ber), *Borys Godunow*, *Błękitna nuta* i *Szamanka* (reż. Andrzej Żuławski), *Szwadron* i *Kiler* (reż. Juliusz Machulski), *Oczy niebieskie* (reż. Waldemar Szarek). Projektował także stroje do filmów: *Ogniem i mieczem* i *Stara baśń* Jerzego Hoffmana, *Quo vadis* Jerzego Kawalerowicza, *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy, *Chopin – pragnienie miłości* Jerzego Antczaka, *Wrota Europy* Jerzego Wójcika. Jest twórcą kostiumów dla scen teatralnych, operowych, baletowych i teatru telewizji. Pracował m.in. z Krzysztofem Nazarem przy jego realizacjach *Wesela* (Teatr Powszechny w Warszawie) i *Księdza Marka* (Teatr TVP) oraz z Andrzejem Sewerynem przy wystawieniu *Ryszarda II* (Teatr Narodowy). Wraz z Magdaleną Tesławską projektował kostiumy do spektakli operowych reżyserowanych przez Mariusza Trelińskiego: *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego w Warszawie, Waszyngtonie, Sankt Petersburgu i Tel Awiwie, *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego i *Otella* Giuseppe Verdiego w Warszawie, *Damy pikowej* Piotra Czajkowskiego w Berlinie i Warszawie oraz do przedstawienia opery Umberta Giordano *Andrea Chénier* w poznańskim Teatrze Wielkim, Operze Narodowej i Operze Waszyngtońskiej. Dla Teatru Wielkiego - Opery Narodowej przygotował również m.in. scenografię do baletu *Alpha Kryonia Xe* Aleksandry Gryki w choreografii Jacka Przybyłowicza (2006), do wieczoru baletowego *Szymanowski i taniec* (2006) – a w nim do *Harnasiów* w choreografii Emila Wesołowskiego, *III Symfonii „Pieśni o nocy"* w choreografii Jacka Przybyłowicza i *Stabat Mater* w choreografii Ewy Wycichowskiej (2006) oraz do wieczoru operowego *Dwa słowa z Verbum nobile* Stanisława Moniuszki i *Przysięgą* Aleksandra Tansmana (2009). Dla warszawskiego Teatru Muzycznego „Roma" projektował kostiumy do realizacji musicalu *Upiór w operze* Andrew Lloyda Webbera w reżyserii Wojciecha Kępczyńskiego. W Operze Krakowskiej zrealizował kostiumy do inscenizacji *Diabłów z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego w reżyserii Laco Adamika (2008), spektaklu baletowego *Spojrzenia* w choreografii Niny Diatchenko (2009) oraz do *Halki* Stanisława Moniuszki w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego (2011). W Operze Wrocławskiej współpracował przy realizacji *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki w reżyserii Laco Adamika. Był także scenografem jednej z dwóch części spektaklu baletowego Emila Wesołowskiego *Chopinart+* w Operze Bałtyckiej (2012). Jego grafiki były wystawiane w kraju i za granicą, m.in. we Francji, Hiszpanii, Japonii i USA. (fot. archiwum)

Boris Kudlička

Scenograf baletów *Kain i Abel* i *Sześć skrzydeł aniołów*. Absolwent Katedry Projektowania Scenografii i Kostiumu Akademii Sztuk Pięknych w Bratysławie (1996). Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w holenderskim Groningen. W 1995 roku jako asystent Andrzeja Kreutz Majewskiego rozpoczął współpracę z Teatrem Wielkim - Operą Narodową w Warszawie. Od 1996 roku samodzielnie tworzy scenografie, przede wszystkim do spektakli operowych. Współpracuje z czołowymi europejskimi reżyserami. Od 1999 roku wspólnie z Mariuszem Trelińskim zrealizował kilkanaście spektakli operowych: *Madame Butterfly*, *Króla Rogera*, *Otella*, *Don Giovanniego*, *Oniegina*, *Damę pikową*, *Andreę Chénier*, *La Bohème*, *Orfeusza i Eurydykę*, *Borysa Godunowa*, *Jolantę*, *Aleka*, *Traviatę*, *Turandot* i *Latającego Holendra* – głównie dla Opery Narodowej w Warszawie, a także dla innych czołowych scen operowych na świecie (m. in. w Berlinie, Moskwie, Sankt Petersburgu, Waszyngtonie, Los Angeles, Tel Awiwie, Bratysławie i Walencji). Spektakle te prezentowane były także podczas festiwali operowych w Edynburgu, Hongkongu i Tokio. Z reżyserem Dalem Duisingiem współpracował przy realizacjach: *Podróży do Reims* Rossiniego, *Gwałtu na Lukrecji* Brittena i *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha (Opera we Frankfurcie), *Medei* Cherubiniego i *Pasji św. Jana* (Reiseopera w Enschede), *Jasia i Małgosi* Humperdincka (Berno) oraz *L'étoile* Chabriera (Staatsoper Berlin). Spektaklem *Śmierć w Wenecji* rozpoczęła się jego współpraca z Keithem Warnerem, której efektem były produkcje: *Króla Leara* Ariberta Reimanna i *Burzy* Thomasa Adésa (Frankfurt), *Simona Boccanegry* Verdiego (Strasburg) i *Wesela Figara* Mozarta (Opera Narodowa w Warszawie). Na początku 2011 roku stworzył scenografię do *Złotej pagody* Mishimy dla Kanagawa Arts Center w Jokohamie. Zainteresowania zawodowe Borisa Kudlički nie ograniczają się tylko do opery. Projektuje również dekoracje filmowe, teatralne i koncertowe. Wspólnie z Andrzejem Kreutz Majewskim stworzyli polski pawilon na Expo 2000 w Hanowerze oraz wnętrze polskiego pawilonu na Expo 2010 w Szanghaju (we współpracy z pracownią architektoniczną WWAA). Ważne miejsce w jego twórczości zajmuje również działalność wystawiennicza. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień. W 2005 roku Instytut Teatralny przyznał mu nagrodę za scenografię do przedstawienia *Ryszard II* w Teatrze Narodowym. W 2006 roku został odznaczony przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis". Dwukrotnie uhonorowano go słowacką nagrodą teatralną Dosky. Na Praskim Quadriennale 2007 zdobył Złoty Medal, a rok później został mianowany generalnym komisarzem Praskiego Quadriennale 2011. Od 2011 roku jest wykładowcą na Wydziale Scenografii Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. (fot. Jarek Mazurek)

Marc Heinz

Reżyser świateł. Karierę rozpoczął w 1998 roku jako szef oświetlenia w Toneelgroep Amsterdam. W 1993 roku został niezależnym reżyserem świateł. Wykonywał projekty m.in. dla Royal Flemish Theatre (Bruksela), Royal Dutch Theatre (Antwerpia), NTG (Gandawa), The National Theatre (Haga), Het Paleis (Antwerpia), Ro Theater (Rotterdam), Holland Festival, Wiener Festwoche, Early Music Festival (Utrecht), Opera Ahoj i The National Tour Opera. Swoje prace realizował w operach w Rotterdamie, Antwerpii, Paryżu, Amsterdamie, Kolonii, Hanowerze, Wiedniu, Mannheim, Berlinie, Hamburgu, Düsseldorfie, Sankt Petersburgu, Edynburgu, Wilnie, Utrechcie, Arnheim i Bratysławie. Największym spektaklem operowym, do którego przygotował reżyserię świateł była *Aida* Giuseppe Verdiego wystawiona na Stade de France w Paryżu dla 85 tysięcy widzów. Miał też swój udział w prestiżowych produkcjach telewizyjnych, kabaretach, wydarzeniach specjalnych i spektaklach musicalowych, m.in. *Fame*, *Anatevka*, *Oliver!*, *Blond Brothers*, *Grease*, *Footloose*, *Kopciuszek* i *Rembrandt*. Pracował z takimi reżyserami, jak: Gerardjan Rijnders, Herbert Wenicke, Wilfried Minks, Petrica Ionesco, Bernard Broca, Ken Caswell, Alize Zandwijk, Guy Cassiers, Mariusz Treliński, Johan Simons i Martin Michel. Zaprojektował oświetlenie polskiego pawilonu na Expo 2010 w Szanghaju. (fot. archiwum)

Ewa Krasucka

Realizatorka projekcji do baletu *Sześć skrzydeł aniołów*. Artystka fotografik i realizatorka wideo. Od ponad dziesięciu lat specjalizuje się w filmowaniu i fotografowaniu tańca. Stypendystka Uniwersytetu w Walencji (Hiszpania), na którym w 2009 roku ukończyła kierunki komunikacji audiowizualnej oraz tłumaczeń ustnych i pisemnych. Od tego samego roku na stałe związana jest z Polskim Baletem Narodowym jako reżyserka spotów promocyjnych, autorka trailerów i główny fotograf zespołu. Jej prace fotograficzne pojawiają się w internecie, na łamach prasy polskiej oraz specjalistycznych magazynów zagranicznych: „Dance Europe", „Danse", „Ballet2000". Współpraca przy realizacji baletu *Sześć skrzydeł aniołów* to, po *Personie* Roberta Bondary, kolejna okazja do stworzenia przez nią autorskich projekcji na scenie Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. (fot. Carlos Cebrián Renau)

Współpraca realizatorska

Baletmistrzowie-korepetytorzy
STÉPHANE DALLE (I),
WALERY MAZEPCZYK (I),
RENATA SMUKAŁA (II),
KALINA SCHUBERT (III),
ANITA KUSKOWSKA (III)
Asystent dyrygenta
PIOTR STANISZEWSKI
Asystenci scenografa
ARKADIUSZ CHRUSTOWSKI (gościnnie),
JOANNA KUŚ (gościnnie),
LILIA OSTROUCH (dekoracje),
TIJANA TYSKI (kostiumy),
JADWIGA WÓYCICKA (rekwizyty)
Inspicjenci
KATARZYNA FORTUNA,
ANDRZEJ WOJTKOWIAK
Koordynator techniczny baletu
KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI
Akompaniatorzy baletu
JERZY JARAWKA,
MARCIN MAZUREK,
SERGEY MOROZOV,
PAULINA NOSEK
Inspektorzy baletu
JOLANTA ANDRAKA (koordynacja),
BARBARA ŻELAZNY,
WITOLD KIWACZ

Dyrektor techniczny
JANUSZ CHOJECKI
Kierownictwo produkcji środków inscenizacyjnych
MARIUSZ KAMIŃSKI,
KATARZYNA LUBORADZKA (kostiumy),
TOMASZ WÓJCIK (dekoracje)
Kierownictwo obsługi sceny
ROBERT KARASIŃSKI,
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
Realizacja projekcji wideo
TOMASZ JASIELEC,
PIOTR MAJEWSKI
Programowanie świateł
RAMUNTXO STOETE
Realizacja świateł
MACIEJ IGIELSKI,
ZACHARIASZ KOT,
STANISŁAW ZIĘBA
Produkcja
IZABELA JUST,
KONRAD SZPINDLER,
KATARZYNA SZYBIŃSKA

POLSKI BALET NARODOWY
POLISH NATIONAL BALLET
2011/2012

polskibaletnarodowy.pl

Dyrektor / Director
KRZYSZTOF PASTOR

Kierownik ds. programowo-organizacyjnych / Director's Proxy
PAWEŁ CHYNOWSKI

Koordynator pracy baletu / Coordinator of the Ballet Work
KALINA SCHUBERT

Stały choreograf / Resident Choreographer
EMIL WESOŁOWSKI

Baletmistrzowie / Ballet Masters
STEPHANE DALLE
ANITA KUSKOWSKA
WALERY MAZEPCZYK
KALINA SCHUBERT
RENATA SMUKAŁA

Baletmistrzowie gościnni / Guest Ballet Masters
PAUL BOOS
STEVEN ETIENNE
NATALIA HOFFMANN
CAROLINE IURA
JOSEPH KERWIN
JARMO RASTAS

Pedagodzy gościnni / Guest Teachers
PATRICIA CAREY
EWA GŁOWACKA
PATRICK HINSON
TERESA MEMCHES
PIOTR NARDELLI
ANDRZEJ ZIEMSKI

PIERWSI SOLIŚCI / FIRST SOLOISTS

SERGEY BASALAEV

MAGDALENA CIECHOWICZ

MARTA FIEDLER

ROBERT GABDULLIN

KAROLINA JUPOWICZ

DOMINIKA KRYSZTOFORSKA

ALEKSANDRA LIASHENKO

EGOR MENSHIKOV

IZABELA MILEWSKA

SERGEY POPOV

WOJCIECH ŚLĘZAK

MAKSIM WOITIUL

VLADIMIR YAROSHENKO

TANCERZ GOŚCINNY
GUEST DANCER

RUBI PRONK

SOLIŚCI / SOLOISTS

BARTOSZ ANCZYKOWSKI

DAGMARA DRYL

NATHALIE FERNANDEZ

ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI

PAWEŁ KONCEWOJ

ADAM KOZAL

ANNA LIPCZYK

CARLOS MART'N PÉREZ

EWA NOWAK

AGNIESZKA PIETYRA

SVETLANA SIPLATOVA

SEBASTIAN SOLECKI

JACEK TYSKI

IRINA WASILEWSKA

ANETA ZBRZEŹNIAK

MARIA ŻUK

KORYFEJE / CORYPHÉES

MAŁGORZATA AFTOWICZ

BARBARA BARTNIK

ROBERT BONDARA

MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI

ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA

JOANNA DRABIK

ANA KIPSHIDZE

ANNA LORENC

EMILIA STACHURSKA

MICHAŁ TUŻNIK

KURUSZ WOJEŃSKI

JAROSŁAW ZANIEWICZ

BARTOSZ ZYŚK

ZESPÓŁ BALETOWY
CORPS DE BALLET

EDUARD BABLIDZE

PIOTR BEDNARCZYK

ALICE BERTSCHY

LUBOW CHMIELEWSKA

MARTA CZERNIAWSKA

ANNA CZESZEJKO

MAŁGORZATA DĘBSKA

YUKA EBIHARA

TOMASZ FABIAŃSKI

IZABELA GRZESZCZAK

JAKUB GUT

TEHELET HAR-YAM

ANNA HOP

PAULINA JURKOWSKA

VADZIM KEZIK

YURIKA KITANO

AGATA KUCZYŃSKA

IWONA KUROWSKA

ROSEANNA LENEY

ANITA MIKOŁAJCZYK

ADAM MYŚLIŃSKI

SWIETŁANA OWSIANKINA

ALEKSANDRA PAWLINA

LACHLAN PHILLIPS

TOMASZ PIASECKI

RAPHAËL RAUTUREAU

MAGDALENA RYMAR

KAROLINA SAPUN

MARGARITA SIMONOVA

REMIGIUSZ SMOLIŃSKI

URSZULA SOLECKA

IZABELA SZYLIŃSKA

OSKAR ŚWITAŁA

ŁUKASZ TUŹNIK

ALEXANDRA VADON

ELIZA WALASZCZYK

PATRYK WALCZAK

ANETA WIRA

OLGA YAROSHENKO

AGATA ZIÓŁKOWSKA

ALICJA ZŁOCH

Gościnni tancerze charakterystyczni / Guest Character Dancers **ANNA BIAŁECKA, EWA GŁOWACKA, ANITA KUSKOWSKA, WALERY MAZEPCZYK**
Tancerze urlopowani / Dancers on Leave **DANIELA GNIEWASZEWSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA**
Baletmistrz operowy / Opera Ballet Mistress **ILONA MOLKA**
Asystentka baletmistrza / Assistant of the Ballet Master **BERENIKA JAKUBCZAK**
Akompaniatorzy / Pianists **JERZY JARAWKA, ROBERT KANIA** (urlop), **MARCIN MAZUREK, SERGEY MOROZOV, PAULINA NOSEK, DANUTA RZĄZEWSKA** (współpraca)
Administrator **JOLANTA ANDRAKA**
Koordynator techniczny / Technical Coordinator **KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI**
Asystent dyrektora / Assistant to the Director **MACIEJ KRAWIEC**
Inspektorzy / Administrative Assistants **BARBARA ŻELAZNY, WITOLD KIWACZ** (współpraca)
Fizjoterapeuci / Physical Therapists **URSZULA NAGEL, ANNA UGNIEWSKA, BOGDAN WITKOWSKI**

Zdjęcie dyrektora: Łukasz Murgrabia; portrety artystów: Justyna Mielniczuk

SIEMENS

Kultura wzbogaca naszą codzienność. Zwłaszcza, gdy dzięki niej codzienność zmienia się w niezwykłość.

Sztuka odkrywa nowe horyzonty. Z pomocą Siemensa.

Siemens już od dawna wspiera projekty kulturalne. Kultura wzbogaca nasze życie i inspiruje do innowacyjnych działań. Jesteśmy przekonani, że kultura powinna być dostępna dla wszystkich, i dlatego z dumą wspieramy przedsięwzięcia artystyczne i projekty kulturalne adresowane także do polskiej społeczności.

siemens.com/answers

Przywracamy zdrowie aktywnym

Sztuka leczenia w Carolina Medical Center

Klinice ortopedii i medycyny sportowej

Carolina Medical Center to jeden z najlepszych i najnowocześniejszych ośrodków ortopedii i medycyny sportowej w Europie, oferujący swoim pacjentom najwyższe standardy leczenia. Zatrudnieni w klinice lekarze mają możliwość korzystania z najnowszej wiedzy i techniki medycznej, dzięki czemu mogą zagwarantować pacjentom optymalne i dobrane do ich indywidualnych potrzeb i wymagań metody leczenia.

W CMC stosujemy zasadę objęcia pacjenta kompleksową opieką medyczną, na którą składają się diagnostyka obrazowa i funkcjonalna, leczenie zachowawcze, fizjoterapia, a jeśli jest taka konieczność również leczenie operacyjne. Pragniemy służyć naszym pacjentom profesjonalną pomocą w procesie powracania do pełnej sprawności i aktywności fizycznej. W tym celu stworzyliśmy wewnątrz kliniki centra kompetencji, które skupiają zespoły specjalistów, których wiedza i doświadczenie w najwyższym stopniu koncentrują się na określonej specjalizacji medycznej oraz specyficznych urazach i dolegliwościach poszczególnych partii ludzkiego ciała.

Opieką medyczną obejmujemy osoby w każdym wieku, a szczególnie tych, którzy prowadzą aktywny tryb życia. Umożliwiamy naszym pacjentom szybki powrót do pełnej sprawności i aktywności fizycznej. Jest to szczególnie ważne gdy pacjentami są sportowcy wyczynowi, czy też zawodowi tancerze. Wypracowane wzorce współpracy z Polskim Komitetem Olimpijskim i nabyte doświadczenie w opiece nad czołowymi sportowcami naszego kraju, zostały wykorzystane w nawiązanej pomiędzy CMC a Polskim Baletem Narodowym współpracy. Na mocy podpisanego porozumienia staliśmy się Partnerem Medycznym tej instytucji, oferując artystom swoje usługi i otaczając ich opieką medyczną.

Carolina Medical Center
TEATR WIELKI OPERA NARODOWA
POLSKI BALET NARODOWY
Partner Medyczny Polskiego Baletu Narodowego

Carolina Medical Center
ul. Pory 78
02-757 Warszawa
tel. (+48 22) 355 82 00
www.carolina.pl
cmc@carolina.pl

BMW Group Polska
www.bmw.pl
Radość z jazdy

Autor projektu: Jeff Koons

RADOŚĆ TO PASJA TWORZENIA.

W 2011 r. **BMW Group** świętuje cztery dekady zaangażowania w kulturę i sztukę na całym świecie. To ważny element strategii firmy i odpowiedzialności społecznej. Sztuka współczesna i nowoczesna, jazz i muzyka klasyczna, architektura i design – **BMW Group** realizuje długoterminowe działania we wszystkich tych obszarach, od początku współpracując z największymi artystami, m.in.: Andym Warholem, Royem Lichtensteinem, Jenny Holzer i Jeffem Koonsem. Rozpoczynając współpracę z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, **BMW Group Polska** kontynuuje wieloletnią tradycję, ponownie wybierając wspaniałego partnera.

BMW Group Polska jest partnerem Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

TEATR WIELKI OPERA NARODOWA

Serwis
bardzo
kulturalny

kultura.wp.pl

WP.PL

wydarzenia kulturalne / najnowszy repertuar teatrów,
filharmonii, oper / festiwale / moda i obyczaje /
impresje / felietony / wystawy / i jeszcze więcej...

dwójka
POLSKIE RADIO

75
LAT

N°2
100% KULTURY

www.dwojka.polskieradio.pl

VALENTINO

Moliera 2, Warszawa

Harvard Business Review Polska

wybór liderów biznesu

Menedżerowie osiągający sukcesy wiedzą, że droga na szczyt jest ciężka i pełna niebezpieczeństw. W tej wędrówce niezbędny jest doświadczony i zaufany przewodnik. Magazyn *Harvard Business Review Polska* jest uznawany przez światowych liderów biznesu za najlepsze źródło wiedzy o zarządzaniu. Tworzony dla najbardziej innowacyjnych menedżerów i przez nich czytany, prezentuje pogłębione analizy i wskazówki, jak lepiej zarządzać, podpowiada, jak – krok po kroku – radzić sobie z nawet najbardziej nietypowymi sytuacjami biznesowymi i prezentuje konkretne doświadczenia firm w takich obszarach zarządzania, jak: przywództwo, motywowanie, strategia, marketing, relacje z klientem i finanse. *Harvard Business Review Polska* to niezbędny przewodnik po meandrach biznesu i magazyn, który po prostu wypada czytać.

tel. 22 630 66 88 **www.hbrp.pl**

Harvard Business Review POLSKA

DWUTYGODNIK
ruch muzyczny

Najstarsze polskie czasopismo poświęcone muzyce poważnej
Recenzje koncertów i przedstawień operowych, recenzje płyt
Relacje z festiwali i konkursów, krajowych i zagranicznych
Artykuły o sprawach nurtujących środowisko muzyczne
Artykuły o pedagogice muzycznej i upowszechnieniu muzyki
Materiały historyczne

„Ruch Muzyczny" jest dwutygodnikiem, wychodzi 26 razy w roku,
do nabycia w salonach Empiku, księgarniach muzycznych,
w filharmoniach i teatrach operowych oraz w prenumeracie

www.ruchmuzyczny.pl

ANTONI KAZIMIERZ BLIKLE ZAŁOŻYCIEL FIRMY

A. Blikle®
1869

OD 140 LAT NA NOWYM ŚWIECIE, DZIŚ W TEATRZE WIELKIM
CUKIERNIE • DELIKATESY • RESTAURACJE

Rycina z XIX wieku przedstawiająca fasadę cukierni Antoniego Blikle na Nowym Świecie 35.

Historia rodziny Blikle

Dnia 11 września roku 1869 Antoni Kazimierz Blikle I zawiesił szyld swojej firmy nad cukiernią przy ul. Nowy Świat w Warszawie. Był to lokal obszerny, wypełniony ciężkimi dębowymi meblami, obejmujący, poza częścią cukiernianą, również palarnię i salę bilardową. Blikle II usunął bilardy, powiększając lokal, który stał się giełdą aktorską dla teatrów warszawskich. W połowie lat 30. – za czasów Bliklego III – była to już obszerna kawiarnia z podium dla orkiestry.

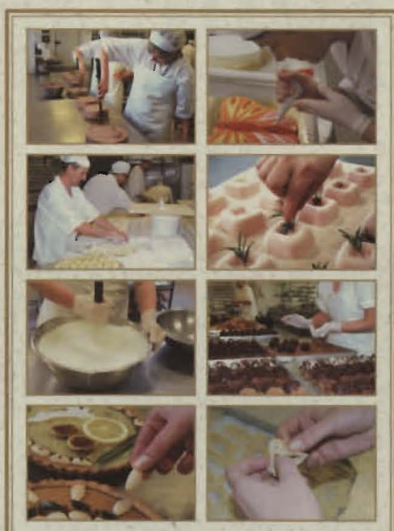
Jerzy Blikle III w swojej cukierni w 1934 roku na Nowym Świecie 35. W tłusty czwartek popyt na wyśmienite pączki był wprost niebywały – jak donosiła prasa.

Po wojnie nie dane było kontynuowanie tradycji kawiarnianej – ostała się jedynie cukiernia. Dopiero przełom roku 1989 pozwolił na odrodzenie kawiarni przez Bliklego IV, który rozbudował również firmę z pierwotnej cukierni do dwudziestu trzech kawiarni, cukierni i delikatesów w Warszawie i w innych miastach Polski.
Dziś nasza firma prowadzona przez V pokolenie rodziny Blikle należy do grona nielicznych w Polsce, a nawet w Europie, mogących się poszczycić pięciopokoleniową historią.

Andrzej Blikle IV z żoną Małgorzatą, Łukasz Blikle V z żoną Małgorzatą i synem Antonim VI przed cukiernią na Nowym Świecie 35 w roku 2009

Ręczna praca

Z wiedzą i sercem od 140 lat wszystkie specjały przygotowywane są codziennie przez mistrzów i czeladników cukierniczych w pracowni, w której kultywuje się zasady tradycyjnego rzemiosła i stosuje wypracowane przez lata receptury.


W pracowni w Bielawie koło Konstancina codziennie powstają nowe torty, ciasta, ciasteczka...

Kultywując tradycje rzemiosła cukierniczego, Małgorzata i Łukasz Blikle jako V pokolenie rodziny przykładają wielką wagę do czterech prostych zasad chroniących jakość i smak wszystkich słodkich i wytrawnych specjałów.

Tylko masło
Zawsze naturalne składniki
Jedynie rodzinne receptury
Surowce od stałych dostawców

Zapraszamy Państwa do cukierni, delikatesów, a także do restauracji A.Blikle* na rodzinny obiad lub kolację.

*ZAPRASZAMY DO RESTAURACJI A.BLIKLE PRZY UL. NOWY ŚWIAT 33 OD GODZINY 18:00 NA KOLACJE.
KUCHNIA AUTORSKA ŁUKASZA BLIKLE I PASCALA BOURBON

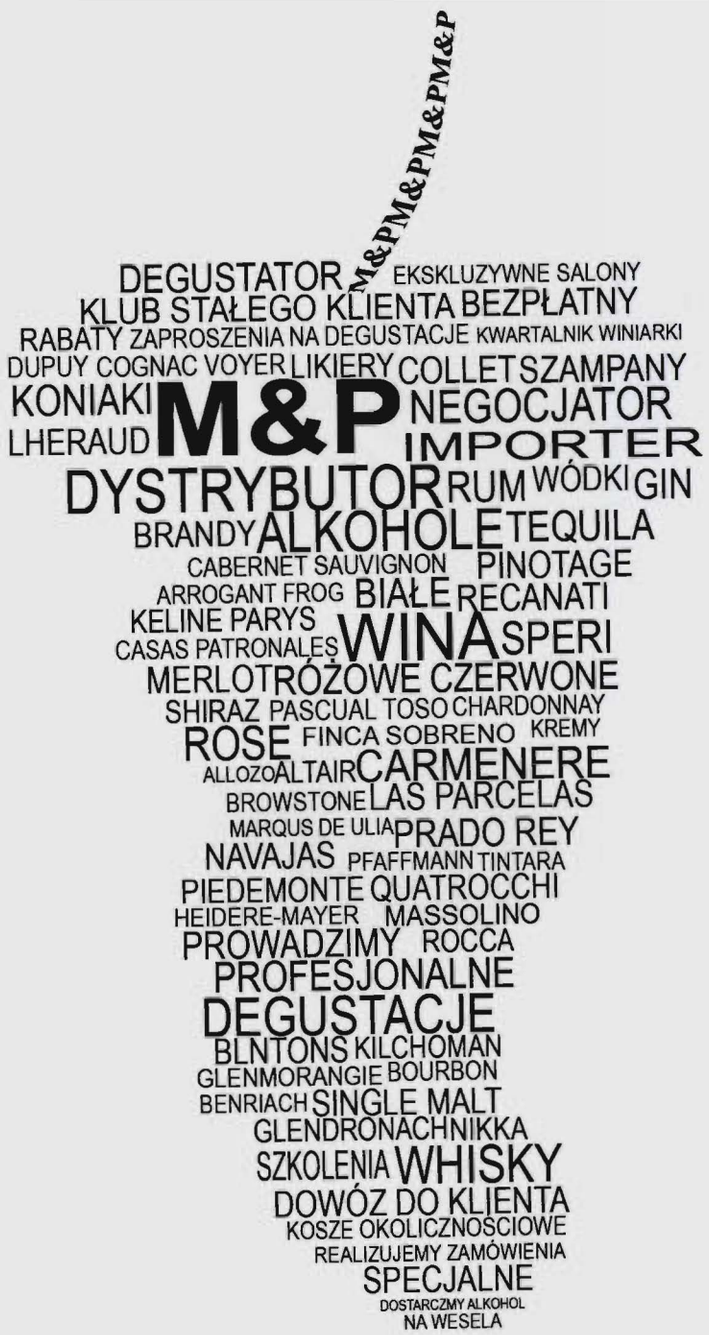
tvn24

wspieramy
kulturę
WYSOKĄ

TVN24 jest wyłącznym patronem telewizyjnym Teatru Wielkiego.

Confetteria
Raffaello

Więcej niż tysiąc słów...

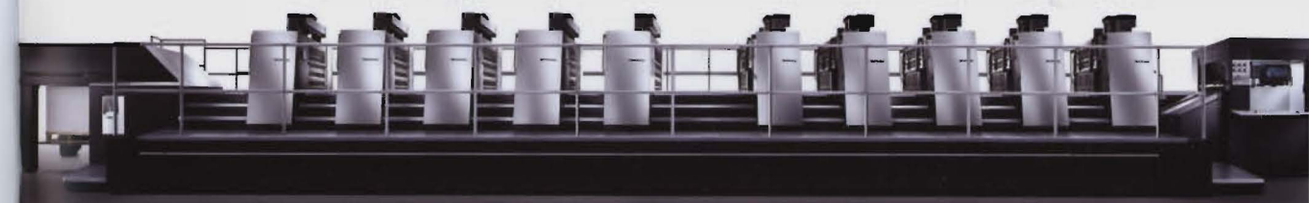


M&P

ALKOHOLE I WINA ŚWIATA

www.wina-mp.pl

Druk na miarę sztuki...



10 kolorów w jednym przelocie
Prędkość aż do 15000 arkuszy na godzinę
Format powiększony do 750 mm x 1050 mm

perfekt DRUKARNIA

więcej na
www.drukarniaperfekt.pl

Źródła tekstów:
Andrzej Panufnik o sobie, przekład M. Glińska, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990
Asnyk A., *Pisma*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1938-39
Ballettabend: Les Sylphides, The Prodigal Son, Elite Syncopations, Bayerische Staatsoper, Monachium 1985
Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1990
Prokofiew S., *Autobiografia*, przekład J. Ilnicka, PWM, Kraków 1970
Żychiewicz T., *Stare Przymierze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000
oraz balanchine.org

Partner Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Patroni medialni Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Sponsor i wykonawca plakatów i afiszy Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Opracowanie programu PAWEŁ CHYNOWSKI
Współpraca redakcyjna IWONA WITKOWSKA
Projekt graficzny JACEK WĄSIK
Okładka: ADAM ŻEBROWSKI (projekt), LUCA PIERRO (zdjęcie)
Zdjęcia: Polska Agencja Fotografów „Forum", East news, Archiwum TW-ON
Fotoreportaż z prób EWA KRASUCKA
Wydawca TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, Warszawa 2012
Druk SINDRUK
Cena 15 zł

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

teatrwielki.pl

978-83-63432-03-4