Giselle

ADOLPHE ADAM

TEATR WIELKI
im. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

Dyrektor naczelny **Sławomir Pietras**
Dyrektor baletu **Liliana Kowalska**

Giselle

ADOLPHE ADAM

Balet w dwóch aktach
Libretto Théophile Gautier i Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges

Premiera 13 kwietnia 1996

Obejrzenie baletu Adolphe'a Adama i Teophile'a Gautier „Giselle" jest bodaj najlepszą okazją do zgłębienia istoty sztuki romantycznej. Dzieło to zawiera wszystkie jej elementy – romansową fabułę, apoteozę postaci kobiety, tajemniczość sił nadprzyrodzonych, motywy ludowe, nieszczęśliwą miłość i związane z nią uszlachetniające cierpienia, a także świat duchów i zjaw.

Przystępując do przygotowań dzisiejszego przedstawienia dysponowaliśmy kilkoma zachęcającymi bodźcami. Przed laty na naszej scenie „Giselle" tańczyła legendarna Olga Sawicka; poza nią Anna Deręgowska, potem Małgorzata Połyńczuk oraz ich partnerzy: Wiesław Kościelak, Przemysław Śliwa, Juliusz Stańda.

Obecnie dyr. Liliana Kowalska skompletowała z najmłodszej generacji absolwentów Poznańskiej Szkoły Baletowej zespół o formacji klasycznej, a więc dziewczętom wiejskim i nocnym willidom przydany został urok autentycznej młodości. Wreszcie jest okazja do poszerzenia repertuaru o kanon romantycznej klasyki baletowej, szczególnie oczekiwanej przez publiczność w każdym ambitnym teatrze operowym.

Niechże najmłodsze pokolenie gwiazd baletu poznańskiego ma możliwość przeżycia na scenie postaci wymarzonych przez wszystkich artystów: eterycznej dziewczyny, przebranego za wieśniaka księcia, nieszczęśliwie zakochanego myśliwego czy władczej królowej willid. Poza tym, oryginalna wersja choreograficzna „Giselle" jest świetną okazją do gościnnych występów gwiazd o międzynarodowej renomie, które będą się u nas pojawiały w każdym sezonie.

Mariusz Bretes

realizatorzy

kierownictwo muzyczne
Maciej Niesiołowski

przekaz choreograficzny według Julesa Perrota i Jeana Coralliego
Liliana Kowalska

scenografia na kanwie malarstwa Stefanii Kajowej
Ryszard Kaja

reżyseria świateł
Jerzy Bojar

współpraca muzyczna
Maciej Wieloch

asystenci choreografa
Barbara Gołaska, Zofia Stróżniak, Iwona Ratajczak, Irena Ślusarek

inspicjenci
Danuta Kaźmierska, Janusz Temnicki

obsada

Giselle	Angelika Kaczmarek Alina Szutarska Beata Wrzosek
Albert	Paweł Mikołajczyk Maciej Roman Aleksander Rulkiewicz
Batylda	Barbara Gołaska
Hilarion	Bogdan Jabłoński Witalij Litwinienko Paweł Mikołajczyk Andrzej Płatek
Mirta	Angelika Kaczmarek Joanna Wodas
Moyna	Alina Szutarska Joanna Wodas Beata Wrzosek
Zulmé	Ewa Misterka Joanna Wodas Beata Wrzosek
Pas de deux	Angelika Kaczmarek Alina Szutarska Joanna Wodas Paweł Kromolicki Paweł Mikołajczyk Maciej Roman
Książę	Ryszard Dłużewicz
Berta	Dominika Antkowiak Violetta Jankowiak
Wilfryd	Jarosław Gorczak
Przyjaciółki	Agata Ambrozińska Agnieszka Baranowska Renata Gorczak Angelika Kaczmarek Agnieszka Lewicka Ewa Misterka Alina Szutarska Urszula Urbańska

Dworzanie, Wieśniacy,
Trębacze, Sokolnicy, Służba

Soliści, koryfeje i zespół baletowy oraz orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu
Uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu

akt I

Wioska w okresie winobrania. W skromnym domku mieszka wieśniaczka Berta z piękną córką Giselle, o której rękę ubiega się leśniczy Hilarion. Giselle kocha jednak innego młodzieńca, Loysa, nie wiedząc, że jest nim książe Albert w chłopskim przebraniu. Daremnie Wilfryd ostrzega księcia przed skutkami takiej lekkomyślności. I tym razem rzekomy Loys przyszedł spotkać się z Giselle (taniec Giselle i Alberta). Idyllę zakochanych przerywa nadejście Hilariona, który przysięga rywalowi zemstę. Ale złowieszczy nastrój spowodowany groźbami Hilariona mija szybko. Schodzą się wieśniacy, do ich wesołych tańców przyłącza się ochoczo Giselle, choć matka gani jej płochość i odwodzi od zabawy. Nagle głos rogu zwiastuje zbliżanie się myśliwych. Zaniepokojony Albert - Loys kryje się pośpiesznie. Tymczasem Hilarion znalazł już porzucony w ukryciu strój książęcy. Przed domek Berty wkracza powracający z polowania świetny orszak księcia Kurlandii, któremu towarzyszy książęca córka Batylda, narzeczona Alberta. Berta i Giselle przyjmują gości poczęstunkiem i zapraszają do chaty. Przed domem młodzież jak co rok święci winobranie, a Giselle zostaje wybrana królową (taniec Giselle). W zabawie bierze też udział Albert, pewien, że myśliwi już odeszli. Wtedy zjawia się Hilarion i demaskuje Alberta, pokazując wszystkim jego płaszcz książęcy i szpadę; gra na myśliwskim rogu pobudkę. Na jej dźwięk z domku Berty wychodzą Batylda i jej ojciec, zdziwieni obecnością Alberta w chłopskim przebraniu. Pojmując tragiczną prawdę,Giselle traci zmysły i zadaje sobie śmiertelny cios porzuconą szpadą Alberta. Zrozpaczony Albert chce przebić się sztyletem, lecz Wilfryd i dworzanie wyprowadzają go. Hilarion ucieka, wstrząśnięty swym postępkiem.

akt II

Las nad brzegiem jeziora. Księżyc oświetla świeżą mogiłę Giselle. Polujący w lesie Hilarion zatrzymał się wraz z towarzyszami nad brzegiem jeziora. Bije północ, zapalają się światełka błędnych ogników. Strwożeni towarzysze Hilariona uciekają, bo miejsce to jest niebezpieczne, nawiedzane przez willidy. Istotnie, po chwili zjawia się ich królowa Mirta (taniec Mirty). Na znak magicznej gałązki mirtu ukazują się białe zjawy willid, mających dziś przyjąć do swego grona nową towarzyszkę. Z grobu wyłania się Giselle i otoczona korowodem willid tańczy wraz z nimi. Tymczasem do grobu ukochanej zbliża się skruszony i nieszczęśliwy książe Albert i przez chwilę jego oczom ukazuje się nieuchwytna zjawa Giselle. Willidy nie dostrzegają go jeszcze, gdyż znalazłszy ukrytego w zaroślach Hilariona, otaczają go tanecznym kręgiem i wpędzają w fale jeziora. Niesyte tej ofiary, szukają nowej i znajdują Alberta. Lecz Giselle broni ukochanego, nakazując mu ukryć się za krzyżem grobu. Nieprzejednana królowa Mirta każe Giselle tańczyć. Albert, zachwycony tym widokiem, opuszcza schronienie i zbliża się do ukochanej (pas de deux Giselle i Alberta). Wstaje świt, wraz z nim ginie czarodziejska moc willid. Albert jest uratowany. Giselle żegna się z nim na zawsze i znika w mogile. Albert osuwa się zemdlony w ramiona szukającego go Wilfryda i Batyldy.

romantyczność
w sztuce baletowej

Giselle jest tak ważnym i popularnym baletem że ludzie, którzy cokolwiek wiedzą na temat tańca, ciągle o nim mówią. Mówią o Giselle Pawłowej, Giselle Karsawiny, Giselle Spiesiwcewej, Giselle Markovej – i wtedy ci, którym sztuka baletowa nie jest zbyt bliska, rzecz całą uważają za nieco dziwną. To tak, jakby nałogowi teatromani przez cały czas rozmawiali o *Hamlecie*, nie poświęcając ani chwili sztukom współczesnym.

Jest jednak powód, dla którego zainteresowanie baletomanów *Giselle* wydaje się mieć sens. *Giselle* jest klasyką, tak jak klasyką jest *Hamlet* – jest to ważne nie tylko z historycznego punktu widzenia, bo przy okazji *Giselle* jest baletem dobrym. I tak samo popularnym jak wówczas, gdy po raz pierwszy go zaprezentowano. Ludzie idą zobaczyć *Giselle* i nowe baleriny z tych samych powodów, dla których my idziemy oglądać nowe interpretacje *Hamleta*. Dzieło samo w sobie jest tak dobre, że za każdym razem można znaleźć w nim coś, czego do tej pory nie dostrzegaliśmy; jakąś wariację w przedstawieniu, która wydobywa aspekt wcześniej ignorowany – uczy nas czegoś nowego.

Jest wiele baletów ważnych dla historii – ten, w którym balerina po raz pierwszy porzuciła pantofle na obcasie, i ten, w którym po raz pierwszy stanęła na palcach, i ten również, w którym wykonała niebezpieczny skok z wysokości dwudziestu stóp, by wylądować w ramionach scenicznego kochanka. Ale te balety, z wszystkimi innowacjami, zupełnie do nas nie docierają – są ważne w wąskim, akademickim sensie. *Giselle* dotarła do nas – od momentu premiery pokazywały ją bezustannie różne zespoły – ponieważ jest pomieszaniem innowacji z dramatem i tańcem, pomieszaniem

Carlotta Grisi – tancerka, która zainspirowała Theophile'a Gauthiera do stworzenia baletu *Giselle*

Olga Spiesiwcewa jako Giselle

które sprawia, że całkowicie zapominamy o historii.

Innowacją w *Giselle* jest zsumowanie tego wszystkiego, co określamy nazwą „balet romantyczny". Być romantycznym znaczy wiedzieć, kim się jest i pragnąć czegoś diametralnie odmiennego. A to wymaga magii. Tajemnicze i nadnaturalne siły, powołane do życia przez romantyczną poezję, by odnowić jej ideały, wkrótce stały się najnaturalniejsze w teatrze. Tancerze przystrojeni w falujące biele byli częścią tego świata, ale i trochę poza nim. Maria Taglioni w balecie *Sylfida** do tego stopnia upowszechniła tę modę, że baletowym symbolem romantycznej miłości stała się sylfida – dziewczyna tak piękna, tak lekka, tak czysta – że aż nieosiągalna; dotkniesz jej – a zniknie.

Poeci i pisarze w tym czasie wyjątkowo interesowali się romantycznymi historiami, w których działają ponadnaturalne siły, historiami, w których miłość nie wypełniła się przez tych sił działanie. Jedna z nich opowiada o dziewczętach zwanych willidami, które – niegdyś zaręczone – zmarły przed ślubem. Wieczorami wstają z grobów i tańczą samotnie w świetle księżyca. W ich tańcu jest pasja i bunt przeciw śmierci, jednocześnie zaś białe ślubne stroje i nieziemsko piękny ruch sprawia, iż jest to taniec duchów, zjawiskowych form nie muskających stopą ziemi.

Willidy były tak piękne, że zwabienie przez nie młodych chłopców nie było rzeczą szczególnie trudną. Były równie niebezpieczne jak niezmordowane. Ich serca złamano już niegdyś kłamstwem. Eterycznie piękne, tańczyły z młodzieńcami po to tylko, by zwabić ich w pułapkę – ich partnerzy musieli tańczyć tak długo, póki nie padli martwi.

Historia willid zdaje się być idealna dla baletu, *La Sylphide* jest więc prawdopodobnie pierwszym krokiem w kierunku ucieleśnienia romantycznego ideału. Ponieważ bohaterka baletu była wyłącznie tworem fantazji, postacią ze snu, podziwiamy jej piękno,

*wraz z baletem *Sylfida* ułożonym dla Taglioni na podstawie szkockiej opowieści pełnej nieziemskich postaci – czarownic i zjaw (premiera w marcu 1832 w Paryżu), z nowymi kostiumami akwarelisty Eugène'a Lamy, w balecie klasycznym pojawił się romantyzm.

żałujemy jej, ale jednocześnie jest zbyt iluzoryczna, by poruszyć nas do głębi. Aby uczynić ją bardziej przejmującą, spowodować, że zwrócimy uwagę na tę postać, trzeba umiejscowić ją w ziemskim życiu, uczynić realną i nierealną zarazem – jak willidy.

Poeta, pisarz i krytyk – Théophile Gautier – przeczytał historię willid w formie napisanej przez Heinricha Heinego – i stwierdził, że jest doskonała na balet i świetnie odpowiada Carlotcie Grisi. Gauthier widział debiut Grisi w Paryżu i... zakochał się w niej. Pod kuratelą męża – Julesa Perrota – wspaniałego tancerza i choreografa – Grisi stała się potencjalną rywalką Marii Taglioni i Fanny Elssner.

Tak czy inaczej, należało historię przystosować do potrzeb baletu. Problem tkwił w znalezieniu rozwiązania problemu: jak bohaterka stała się willidą? w jakich okolicznościach zmarła? – Gauthier przedstawił te wątpliwości popularnemu libreciście Henri Vernoy de Saint-Georges. W ciągu trzech dni spreparowali odpowiednią historię i libretto zostało zaakceptowane przez Operę Paryską. W ciągu tygodnia powstała muzyka i rozpoczęto próby. Na pierwszym przedstawieniu – kilka dni później – *Giselle albo Willidy* uznana została tryumfalną następczynią *La Sylphide* i najlepszym baletem swoich czasów. Jako że *Giselle* stworzona została dla Carlotty Grisi i był to jej największy triumf, balerina w uznaniu zasług Gautiera poczuła się zobowiązana opuścić dla niego Perrota...

George Balanchine

Giselle w inscenizacji Matsa Eka, Sztokholm 1989; Yvan Anzely i Ana Laguna – *Cullberg ballet*

Co kryje się pod pojęciem przekazu choreograficznego?

***Liliana Kowalska**:* Należałoby zacząć od samej choreografii. Jest to układ tańców, ustalonych przez choreografa kroków tanecznych, w wybranej technice – tańca klasycznego, charakterystycznego, ludowego czy współczesnego – podporządkowany określonej myśli przewodniej. Czysty taniec powinien być wzbogacony o pewną treść, ekspresję. Wspólnie z muzyką, dekoracją, kostiumem, a więc elementami teatralnymi, tworzy widowisko baletowe.

Dokonujący przekazu spełnia funkcję odtwórcy: musi precyzyjnie zrekonstruować układ kroków i póz, a więc właściwy dla danego spektaklu alfabet choreograficzny. Ale rzeczą najważniejszą i najtrudniejszą jest odtworzenie stylu choreografa, jego intencji, odtworzenie nastroju.

Rekonstrukcja dawnych baletów jest niezwykle trudna, gdyż nikt z nas nie oglądał oryginałów z czasów Perrota i Coralliego. Nie ma asystentów, którzy uczestniczyli w pracy choreografa, a przecież nie chodzi o to, aby odtworzyć warstwę czysto techniczną. W przypadku *Giselle* miałam o tyle ułatwione zdanie, że sama tańczyłam partię tytułową – należę więc do kolejnego pokolenia, które dokonuje przekazu.

Jednak pojęcie *choréographie*, gdy pojawiło się w II połowie XVII w. oznaczało sposób zapisu tańca. Znaczenie szybko się zmieniło – czyżby idea zapisu figur i kroków tanecznych również nie sprawdziła się?

***L.K.**:* Zapis baletów, tzw. kinetografia, został stworzony przez Rudofa Labana. Notacja jest bardzo trudna i wymaga studiów. Precyzyjnie odtwarza linię warsztatową, techniczną, jeśli jednak chodzi o sposób zatańczenia, jego ostateczna postać od dawna zależała od przekazu.

Premiera *Giselle* miała miejsce w 1841 roku – trudno uwierzyć, aby układ – po ponad 150 latach był identyczny z pierwowzorem... Czy można wiernie odtworzyć oryginał?

***L.K.**:* Przede wszystkim nie można poprzestać na tym, by wiernie odtworzyć zapis choreograficzny. Trzeba dokładnie zapoznać się z atmosferą czasów, w której dany balet powstawał. To tak jak w filmie – chcąc umieścić akcję w epoce romantyzmu, autor musi się zapoznać z cechami charakterystycznymi epoki. W przypadku *Giselle* – przestudiować sposób inscenizowania, jakie były kostiumy, jakie dekoracje, czemu służyły?

A może nie chodzi o idealną wierność – przecież technika tańca klasycznego ewoluuje, inaczej wygląda dzisiaj idealna sylwetka tancerza, a więc i odtwarzany układ musi nosić piętno zmian.

***L.K.**:* Oglądałam najstarsze zapisy filmowe z Alicją Markovą, czy później z Margot Fonteyn, ale układ jest ten sam, identyczny – Giselle musi wyjść na scenę z lewej strony a nie z prawej, nie ze środka, w takim a nie innym kostiumie. Podstawowy kanon nie został naruszony. Czy wykonanie konkretnej wariacji jest inne? W zapisie choreograficznym jest wciąż ten sam, choć sam sposób wykonania jest dzisiaj inny. Na przykład w czasach, kiedy odbywała się premiera, adagio – podniesienie nóg przez tancerki – było minimalne. Winien był kostium, chociaż właśnie w tym czasie uległ rewolucyjnej przemianie – został skrócony, stał się lżejszy. Wtedy też wynaleziono puenty...

Zmiana musiała być istotnie radykalna...

***L.K.**:* Balet, jak i sztuka w ogóle, nie jest dziedziną oderwaną od życia. Jeżeli nastąpiła rewolucja w poezji, w malarstwie, w muzyce, nie mogła nie nastąpić w balecie. Balet wy-

korzystał wszystkie zdobycze romantyzmu i przejął je. Choreografowie sięgnęli po poezję, wielką literaturę – tematy, które w tańcu można było bardzo pięknie pokazać. Mamy więc w *Giselle* z jednej strony zwrot ku ludowości, a w drugim akcie rzeczywistość jest zupełnie inna – leśna polana, cmentarz, czyli wszystko, co wywołuje nastrój niesamowitości, grozy, tajemnicy. Las pełen jest zjaw, duchów – całość ma człowieka oderwać od ziemskich spraw. Wykonanie dzisiaj jest wprawdzie inne, ale idea pozostała.

Być może premierowy spektakl *Giselle* dzisiaj budziłby w nas rozbawienie?

L.K.: Zmieniły się wymogi estetyczne, jeśli chodzi o wygląd tancerzy. Gdy oglądamy obrazy tancerek romantycznych, widzimy, że były pulchnawe, „dobrze wyglądały". Wszystko się zmienia – młodzież jest coraz wyższa i coraz szczuplejsza. Dlaczego tancerka ma być wręcz chuda? – przecież staje na puenty i ma być istotą nierealną, strzelistą, lekką jak piórko. Technika baletowa poszła niebywale do przodu i – przy dokładnym zachowaniu układu – tancerz, na przykład, zamiast dwóch piruetów kręci cztery, a jego partnerka, podnosi nogę o wiele wyżej niż robiła to przed ponad stu laty. Oczywiście tylko tam, gdzie dopuszcza to choreografia. Nie można pozwolić, aby w balecie *Giselle* technika zaczęła górować nad klimatem, który jest najistotniejszy.

Co takiego odróżnia *Giselle* od innych baletów romantycznych, że w przeciwieństwie do *Sylfidy*, *Cyganki* czy *Esmeraldy*, przetrwał do dzisiaj i jest ulubioną pozycją z repertuaru „złotego wieku" tańca klasycznego?

L.K.: To, co w balecie było wartościowe, oparło się czasowi. Balety słabe zginęły, jak wspomniana *Esmeralda* – piękny temat zaczerpnięty przecież z powieści Victora Hugo, ale sama warstwa choreograficzna nie była interesująca. Jules Perrot natomiast w sposób wręcz idealny połączył najprostsze i najbardziej czyste pozy tańca klasycznego, stworzył na ich bazie wspaniałe duety – najtrudniejsze i najpiękniejsze zarazem. Potrafił do tego wspaniale uruchomić corps de ballet, który – jak orkiestra unisono – akompaniuje solistom. Efektem był niepowtarzalny obraz i wrażenie, którym upływ czasu nie szkodzi. Inne ówczesne balety nie są tak piękne. *Giselle*, podobnie jak II akt *Jeziora łabędziego*, zachowała się w niezmienionej postaci i nikt dotychczas nie zrobił ich lepiej.

rozmawiała **K.L.**

Pasowanie na gwiazdę

Pierwotnie w pierwszej poznańskiej realizacji *Giselle* tytułową rolę miały zatańczyć Olga Sawicka i Roma Juszkat. Ale kiedy Conrad Drzewiecki zobaczył Hannę Deręgowską tańczącą w *Sylfidach*, natychmiast podjął decyzję, że to ona, pospołu z Olgą Sawicką, wcieli się w postać romantycznej kochanki. Był rok 1967, siedem lat później Barbara Kasprowicz przygotowała kolejną wersję z udziałem gościnnym Janiny Galikowskiej i partnerującego jej w roli Alberta Janusza Smolińskiego. Kilka miesięcy po premierze partie Giselle i Alberta zaczęli tańczyć Małgorzata Połyńczuk i Juliusz Stańda. Wszystkie poznańskie odtwórczynie Giselle nie ukrywają, że była to rola ich życia.

– *Moje przeżycia związane z „Giselle" dotyczą najpierw Warszawy, potem Moskwy, a dopiero później Poznania* – wspomina Olga Sawicka. – *W 1961 roku, naprędce przygotowałam partię i pojechałam na półroczne stypendium do Teatru Wielkiego w Moskwie. Przyglądałam się największym gwiazdom. Każda z odtwórczyń moskiewskiej „Giselle" tańczyła inaczej. Niby układ był ten sam, a jednak naznaczony piętnem innej osobowości. Od każdej coś zaczerpnęłam i stworzyłam własną wizję romantycznej kochanki. I chociaż pojechałam do Moskwy przygotowana, przez cały miesiąc ćwiczyłam dzień w dzień. Po wielotygodniowych próbach zrozumiałam, jak należy pracować nad baletem klasycznym. W końcu dostąpiłam zaszczytu zatańczenia na tej legendarnej scenie. Wcześniej powiedziano mi, że jeśli mój debiut w „Bolszoj" wypadnie dobrze, będę tańczyć „Giselle" w kilku innych miastach. W efekcie wystąpiłam kilka razy w Gruzji, w Wilnie, ale potem musiałam wracać do Warszawy i nie zdążyłam zatańczyć „Giselle" w Petersburgu. Przed premierą w Poznaniu, w 1967 roku, miałam już całkowicie przygotowaną partię. „Giselle" to rola, którą można tańczyć wszędzie – wystarczy własny kostium i propozycje. Miałam to szczęście, że mnie zaproszono. Tańczyłam „Giselle" w Hawanie u Alicji Alonso, występowałam na Węgrzech, w Rumunii, we Włoszech...*

Uważa się, że jest to balet najeżony trudnościami technicznymi. Trzeba jednak pamiętać, że to jednocześnie dramat romantycznych kochanków. Targają nimi emocje, a tych nie można wyrazić samą tylko wirtuozerią taneczną. Postać trzeba nasycić psychologią, tancerka musi więc dysponować warsztatem aktorskim. Istnieje niebezpieczeństwo, że choćby drobne przerysowanie aktorskie może wszystko zniszczyć.

Hanna Deręgowska czekała na tę rolę kilka lat.

– *Kiedy pojawiła się w teatrze Olga Sawicka, nareszcie zobaczyłam, jak powinna tańczyć prawdziwa primabalerina. Przed premierą „Giselle" nieoczekiwanie znalazłam się również w obsadzie roli tytułowej. Miałam świadomość, że wszyscy będą nas porównywali, czułam więc dodatkową tremę. Ale udało się. Wiedziałam, że dopiero „Giselle" pasuje tancerkę na gwiazdę. Krótko potem zrezygnowałam ze sceny.*

W inscenizacji z 1974 roku, w „Giselle",

Olga Sawicka

w gmachu „Pod Pegazem" pojawiła się Małgorzata Połyńczuk. Przyjechała z Wrocławia, gdzie debiutowała właśnie tą partią.

– *W poznańskim spektaklu pierwszy akt zawierał pas de deux Giselle i Alberta, miłosny duet obojga bohaterów, którego nie znałam wcześniej* – mówi Małgorzata Połyńczuk. – *Musieliśmy więc z moim partnerem zmienić układ, który tańczyliśmy we Wrocławiu. Co sądzę o „Giselle"? Życzę każdej młodej dziewczynie, która chce zaistnieć jako gwiazda baletu, aby zatańczyła i przeżyła właśnie tę rolę – emocji z nią związanych nie da się opowiedzieć. Lubię ten balet, bo łączy w sobie wielką technikę i aktorstwo.*

W Poznaniu Oldze Sawickiej partnerował Wiesław Kościelak, Hannie Deręgowskiej – Przemysław Śliwa, Małgorzacie Połyńczuk – Juliusz Stańda. Sceniczna miłość tej ostatniej pary zaowocowała udanym małżeństwem. – *Po „Giselle" jeszcze wiele razy tańczyliśmy kochanków, aż zostaliśmy małżeństwem* – wyznaje Małgorzata Połyńczuk. Życie okazało się zatem łaskawsze niż romantyczna legenda...

Stefan Drajewski

Giselle w Poznaniu

8 kwietnia 1967

Kierownictwo muzyczne **Marian Szczęsnowski**
opracowanie choreograficzne **Nina Ułanowa**
(według Coralliego i Perrota)
scenografia **Barbara Jankowska**
Giselle **Olga Sawicka**
Albert **Wiesław Kościelski**
Hilarion **Władysław Milon**
Mirta **Roma Juszkat**
Batylda **Danuta Kisielówna**

10 marca 1974

Kierownictwo muzyczne **Jan Kulaszewicz**
opracowanie choreograficzne **Barbara Kasprowicz**
(według Coralliego i Perrota)
scenografia **Barbara Jankowska**
Giselle **Janina Galikowska**
Albert **Janusz Smoliński**
Hilarion **Edmund Koprucki**
Mirta **Kornelia Matecka**
Batylda **Irena Cieślikówna**

Adolphe Adam

Krytyk muzyczny, kompozytor i pedagog, nie zapisałby się prawdopodobnie na trwałe w historii teatru muzycznego, gdyby balet *Giselle* z jego muzyką nie miał tej wartości utworu choreograficznego, jaką posiada.

Urodzony (1803, zmarł 1856) i działający w Paryżu tworzył przede wszystkim opery komiczne (*Pocztylion z Longjumeau*, *Gdybym był królem*), krótko prowadził nawet własny teatr operowy (Théâtre National). Styl jego kompozycji odznaczał się lekkością, a one same – uproszczeniem formalnym oraz dominującą, nieskomplikowaną melodyką, łatwo zapadającą w pamięci słuchaczy. Największym powodzeniem cieszyły się balety z jego muzyką – *Faust* (1832) oraz *Giselle* (1941). Będąc pedagogiem Konserwatorium Paryskiego miał wśród uczniów swojej klasy fortepianu Leo Delibesa.

Mówiąc o poszczególnych elementach baletu *Giselle*, muzykę Adama zwykło się sprowadzać do kilku zdawkowych informacji, dotyczących krótkiego czasu, w jakim powstała. Partytura została bowiem ukończona w zaledwie dziesięć dni i, co typowe dla epoki, nie jest wolna od cytatów.

Muzyce *Giselle* zarzuca się dzisiaj banalność, schematyczność i nadmierną prostotę. Nie wolno jednak zapominać, że powstawała w latach, kiedy wykształcało się pojęcie programowości w muzyce, zdecydowany podział pomiędzy kompozycjami autonomicznymi a utworami podporządkowanymi literackim treściom. Adam pisał *Giselle* na konkretne zamówienie, według precyzyjnych wskazówek librecisty i choreografa. Struktura muzyczna bez wyjątku podlegała więc wymogom fabuły i układu choreograficznego, a przebieg melodyczny idealnie harmonizuje z płynnym następstwem kolejnych elementów układu.

Wśród recenzji z premiery baletu zachowała się relacja Ryszarda Wagnera dla „Dresdner Abendzeitung", w której muzykę określał mianem „odważnej", o samym natomiast balecie pisał pełen zachwytu: „Ileż sposobności do przedstawienia niezliczonych piruetów i cudownych entrechat dają te niezwykłe harce willid!"

Chronologia

1803 24 lipca w Paryżu przychodzi na świat Adolphe Adam

1811 30 sierpnia w Tarbes przychodzi na świat Théophile Gautier

1819 28 czerwca w Visinada koło Mantui przychodzi na świat Carlotta Grisi

1826 w Mediolanie tancerka Amalia Brugnoli wzbudza entuzjazm tańcząc na czubkach palców („sur la pointe du pied")

1833 Carlotta Grisi spotyka w Neapolu tancerza Julesa Perrota – zostaje jego uczennicą, a wkrótce partnerką i żoną

1835 w Paryżu ukazuje się pierwsze francuskie wydanie książki Heinricha Heinego *De l'Alemagne*, a w niej między innymi historia tańczących zjaw zwanych willidami, Théophile Gautier zapoznając się z nią kilka lat poźniej uzna ją idealnym materiałem na balet

1836 państwo Perrot otrzymują angaż w Teatrze Królewskim w Londynie

1840 Perrot i Grisi po raz pierwszy występują w Paryżu w Théâtre de la Renaissance

1841 12 lutego Carlotta Grisi tańczy pas de deux z Lucienem Petipą w operze *La Favorite* Donizettiego, obecny na spektaklu Gauthier jest oczarowany tancerką, z myślą o niej, a przy pomocy doświadczonego librecisty Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges'a przekształca opowieść Heinego w scenariusz baletu, Jules Perrot układa dla Grisi choreografię, kompozytor Adolphe Adam zobowiązany zostaje przez dyrektora Opery Paryskiej do napisania muzyki; oficjalnie układem choreograficznym zajmuje się ówczesny dyrektor baletu Opery Paryskiej Jean Coralli

1841 28 czerwca na scenie Théâtre de l'Académie Royale de Musique w Paryżu odbywa się premiera baletu *Giselle* w scenografii Pierre'a Ciceri, z Carlottą Grisi w roli tytułowej, oraz Lucienem Petipą (Albert) i Adèle Dumilâtre (Mirta)

1842 następują kolejne premiery *Giselle* – 12 marca w Londynie, 18 grudnia w Petersburgu

1843 17 stycznia odbywa się premiera *Giselle* w Mediolanie, 25 listopada w Moskwie

1846 2 stycznia premiera *Giselle* w Bostonie

1848 20 stycznia w Warszawie odbywa się premiera polska *Giselle* w choreografii Romana Turczynowicza i scenografii Antonia Sacchetti; tańczyli: Konstancja Damse-Turczynowiczowa (Giselle), Aleksander Tarnowski (Albert), Anna Piechowicz (Mirta)

1853 15 listopada Carlotta Grisi przyjeżdża do Warszawy, gdzie tańczy w spektaklach *Giselle* oraz *Esmeralda*.

I Zastępca dyrektora naczelnego Jerzy Bojar
Dyrektor artystyczny Marek Weiss-Grzesiński
Dyrektor muzyczny José Maria Florêncio Júnior
Główny scenograf Ryszard Kaja

Kierownik wokalny Ewa Wdowicka
Kierownik literacki Katarzyna Liszkowska
Zastępca dyrektora baletu Jolanta Wichlińska
Inspektor baletu Nina Grzegorzewska
Koordynacja pracy artystycznej Maria Krystyna Różańska

Kierownik techniczny Jacek Wenzel
Kierownik produkcji Wanda Zielińska
Kierownicy pracowni
Główny oświetleniowiec Marek Rydian
Scena Dariusz Michalski
Dekoratornia Konrad Nowicki
Perukarnia Ewa Niedźwiedź
Garderobiane Ewa Wower
Rekwizytornia Krystyna Hoedt
Malarnia Marian Kobiałka
Pracownia krawiecka damska Anna Nowak
Pracownia krawiecka męska Jan Furszpaniak
Modystka Eugenia Jędraszczyk
Pracownia obuwnicza Kazimierz Mikołajczak
Ślusarnia Roman Derucki
Stolarnia Marek Kwiatkowski

Źródła tekstów
Irena Turska *Przewodnik baletowy*; Kraków 1989
George Balanchine *Complete Stories of Great Ballets, Giselle*; New York 1954
Przekład z języka angielskiego Mirosław Przybycień
Fotografie Grażyna Wyszomirska, Cullberg ballet, Archiwum
Projekt okładki Stefania Kajowa, Ryszard Kaja
Przygotowanie programu Katarzyna Liszkowska
Współpraca Mirosław Przybycień

Opracowanie graficzne i komputerowe programu i plakatu: STUDIO PROMOCJI, Poznań, tel. (0-61) 619-788
Druk i oprawa programu: GRAPHUS PACH, Poznań, ul. Jeleniogórska 7, tel. (0-61) 689-633