

Fot. Ewa Krasucka



Pod białym welonem romantyzmu

Giselle to kwintesencja romantycznego IDIOMU baletowego, jego HIPNOTYZUJĄCA magia na warszawskiej scenie zadziałała w CAŁEJ pełni

▸ Katarzyna Gardzina

Po ponad 25 latach na warszawską scenę powróciła *Giselle*. Tryumfalnie, choć – paradoksalnie – spektakl bardziej zanurzony jest w przeszłości niż był poprzednio. To oblicze najśłynniejszego baletu romantycznego odkryła z tancerzami Polskiego Baletu Narodowego Maina Gielgud. Spadkobierczynie głównie brytyjskiej tradycji baletowej zrealizowała w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej swoją wersję tradycyjnej choreografii *Giselle*, zgodnie z wzorami jej twórców: Jeana Corrallego i Jules’a Perrota. Od czasu paryskiej prapremiery w 1841 roku dzieło przechodziło różne koleje i rozmaicie, także w swej podstawowej tkance choreograficznej, było reinterpretowane.

25.11.2022
Polski Balet
Narodowy
A. Adam,
M. Gielgud
Giselle

Dotąd na polskich scenach znano ją w rosyjskich wersjach, przefiltrowanych przez dojrzały styl baletu klasycznego Mariusa Petipy. I choć mnie osobiście, ze swą większą czystością i wirtuozerią techniczną, jest on bliższy, warto spotkać się z *Giselle* w formie prawdopodobnie bardziej zgodnej z oryginałem. Charakteryzuje ją wiele elementów na pierwszy rzut oka niezauważalnych, a odmiennych od klasyki rodem z *Jeziora łabędziego* czy *Bajadery*: niższe pozy i niższe podnoszenia nóg przez tancerzy i tancerki, bardziej zaokrąglone, jakby bardziej połamane ułożenia rąk, częstsze skręty korpusu. Romantyczną stylizację na ludowość można podziwiać w pierwszym akcie. Doskonale służy

temu, dawniej i dziś, pieczołowicie odtworzona scenografia Andrzeja Kreütz-Majewskiego. Wystawienie *Giselle* w tych dekoracjach było znakomitym pomysłem. Mając w dorobku takie skarby, warto do nich sięgać – szczęśliwie malowany horyzont z drugiego aktu wersji z 1976 roku zachował się w magazynach i służył już kilka lat temu jako tło w *Chopinianach* Fokina. Reszta dekoracji i kostiumów została zrealizowana na nowo przez Małgorzatę Szablowską według dokumentacji scenografa.

W pierwszym akcie oglądamy więc sielankę, naznaczoną tylko w dwóch momentach grozą, która zdominuje część drugą. *Giselle* zakochuje się w księciu Albercie (w przebraniu, by zyskać względy ślicznej wieśniaczki). Gdy dziewczyna

odkrywa, że została oszukana, a jej rzekomy narzeczony jest panem wielkiego rodu, w dodatku zaręczonym z wyniosłą Batyldą, umiera po wstrząsającej scenie szaleństwa. Nim do sławnej sekwencji dojdzie, widz rozkoszuje się subtelnymi i romantycznie naiwnymi scenkami: świętem winobrania, zabawami Giselle, Alberta i wiejskich dziewcząt oraz tak zwanym wiejskim pas de deux, będącym popisem dwojga – najczęściej młodych i obiecujących – tancerzy.

Akt drugi to kwintesencja romantycznego idiomu baletowego, który krystalizował się od baletowej sceny w *Robercie Diable* Meyerbeera, przez pierwszy balet romantyczny wystawiony w Paryżu – *Sylfidę* Jeana Schneitzhöffera, aż po *Giselle* z muzyką Adolphe'a Adama. Odtąd tak zwane białe akty z udziałem jednakowo ubranych w białe sukienki tancerek stały się niemal obowiązkowe w baletach klasycznych. Bez przesady można powiedzieć, że w tym właśnie tkwi hipnotyzująca magia *Giselle*. Na warszawskiej scenie zadziałała w całej pełni, sprawiając, że tańce zespołowe willid były gromko oklaskiwane również w trakcie, jak w najlepszych teatrach. Żeńskie corps de ballet dało prawdziwy popis techniki, stylu, wyszkolenia, dyscypliny, ale i natchnienia – i to pomimo pięknych, ale zacierających precyzję ruchów welonów na głowach w ich pierwszym tańcu. Nieco mniej było owego natchnienia i uroku w pierwszym akcie, zwłaszcza na premierze. Drugie przedstawienie, które także miałam przyjemność oglądać, wypadło dużo lepiej. Być może wcześniej zadziałała trochę trema. Nie pomógł też dyrygent Patrick Fournillier, który baletu klasycznego nie czuje, nie dostosowuje temp do wykonywanych przez solistów wariacji, nie potrafi podkreślić kulminacji poszczególnych wirtuozowskich pas – efektu, na który pracuje tancerz lub grupa tancerzy.

Niemniej z obu premierowych przedstawień można było wyjść więcej niż usatysfakcjonowanym. W pierwszej obsadzie główne partie kreowali Czinara Alizadie (*Giselle*) i Vladimir Yaroshenko (*Albert*). Alizadie wydaje się stworzona do tej roli – subtelna, ale w scenie szaleństwa wyzwala ją pokłady dramatyzmu. Choć od strony technicznej nie wszystko jeszcze wyszło idealnie, na jej *Giselle* warto wracać. Yaroshenko wiarygodnie wypadł w roli romantycznego księcia, uważnie partnerował i tańczył z niezmierną elegancją, choć nie oszołomił elementami popisowymi. W przypadku Alberta jest to szalenie trudne, bo ma on w *Giselle* zaledwie trzy momenty solowe – ten balet zdecydowanie należy do pań. Tak jest również z postaciami drugiego planu: Hilarionem, zakochanym w Giselle, i Mirtą, władczynią willid. W tego pierwszego (w okrojonej nieco partii) wcielił się Kristóf Szabó, który zwykle kradnie show dzięki niepospolitej charyzmie scenicznej i znakomitemu wykonaniu. I tym razem był świetny, ale przyćmiła go rewelacyjna Natalia Pasiut w wymagającej roli Mirty. Władcza postawa i dynamiczne gesty w połączeniu z brawurowo wykonanymi sekwencjami skoków dały obraz silnej, zimnej i okrutnej królowej zjaw. Nieprzemijającą klasę zaprezentowała w chodzonej rólce Batyldy Irina Wasilewska. Drugiego wieczoru pokaz lekkości, brawury, ale i aktorskiego zacięcia dali Jaeun Jung (*Giselle*) i Ryota Kitai (*Albert* – wariacja złożona z samych entrechats!). Dobrze przygotowanie techniczne i swoboda pozwoliły im bawić się rolami w pierwszym akcie. Uroczym wypadło wiejskie pas de deux Aoi Choji i Kaspra Górczaka, a wyrazistymi Mirtą i Hilarionem byli Daria Majewska i Paweł Koncewoj. Prawdziwie aktorską kreację matki Giselle stworzyła Marta Fiedler. —