tristan

balet Pastora

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Confetteria
Raffaello

więcej niż tysiąc słów...

TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

Dyrektor Naczelny / General Director **Waldemar Dąbrowski**
Dyrektor Artystyczny / Artistic Director **Mariusz Treliński**
Dyrektor Baletu / Ballet Director **Krzysztof Pastor**

Richard Wagner / Henk de Vlieger

tristan

Balet Krzysztofa Pastora w dwóch aktach
Ballet in two acts by Krzysztof Pastor

Premiera polska / Polish premiere: 29 marca / March 2009

Sponsor premiery

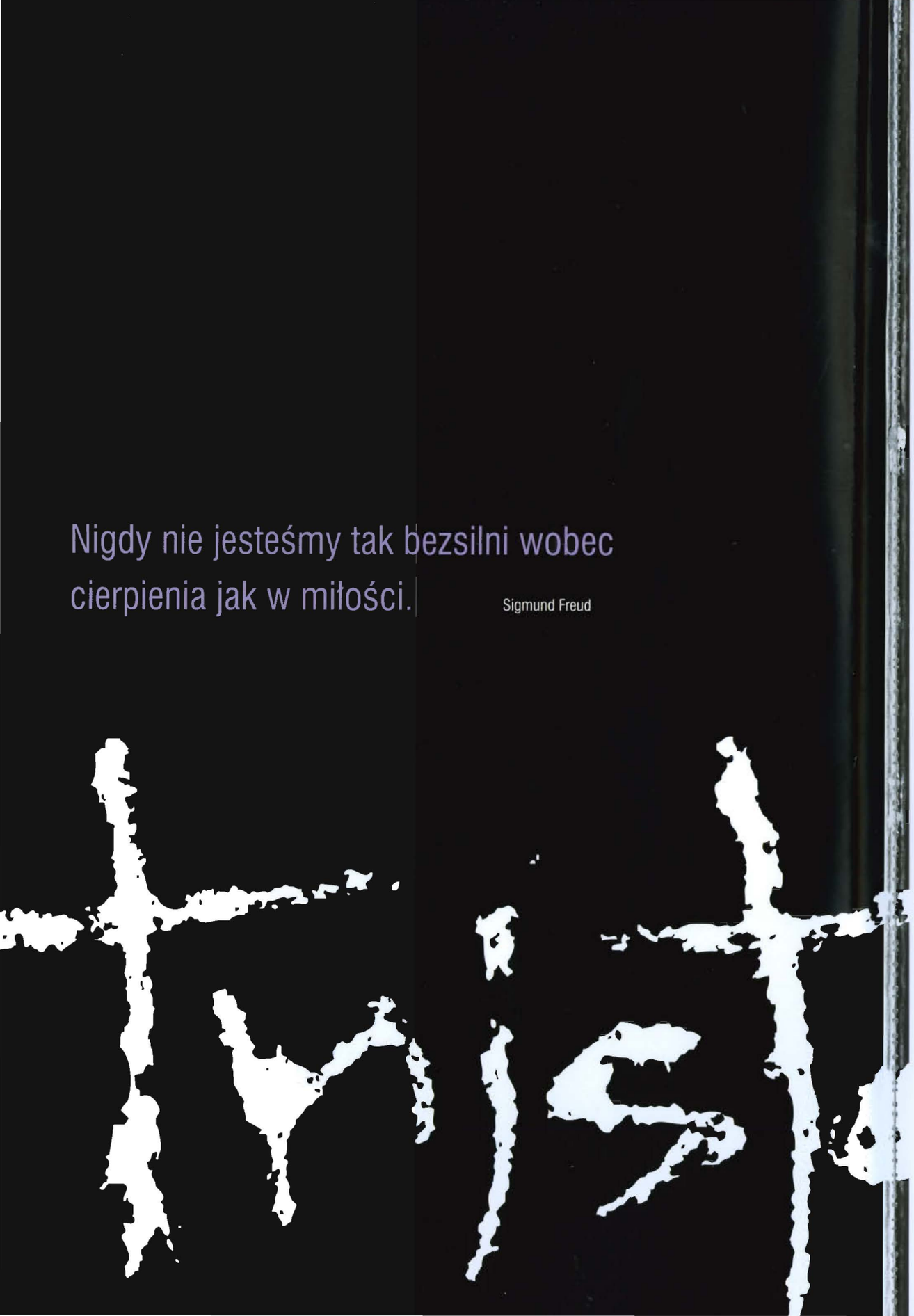
SIEMENS

Rycerz i panna na życia rozstaju
Zeszli się nagle, stało się to w maju.
Zakwitła miłość. Ale nędzna grzęda
Życia nie znosi egzotycznych kwiatów!
Miłość ich w sobie miała coś z zaświatów
I nie zdążyli ucałować siebie,
Gdy już się razem znaleźli na niebie...
Ludzie ich w wiosny rozłączyli dobie.
A śmierć – złączyła...

Bolesław Leśmian (z „Niedopitej czary")

Nigdy nie jesteśmy tak bezsilni wobec cierpienia jak w miłości.

Sigmund Freud



TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

Dyrektor Naczelny
Waldemar Dąbrowski

Mile Panie, „Panowie Miłościwi, czy wola Wasza usłyszeć piękną opowieść o miłości i śmierci? To rzecz o Tristanie i Izoldzie królowej. Słuchajcie, w jaki sposób w wielkiej radości, w wielkiej żałobie miłowali się, później zasię pomarli w tym samym dniu, on przez nią, ona przez niego..."

Tak - w mistrzowskim przekładzie Boya - rozpoczyna swą mityczną opowieść Joseph Bédier. Tę najpiękniejszą z europejskich historii miłosnych, wielokrotnie opiewaną w literaturze, muzyce i malarstwie, a uświęconą przez Richarda Wagnera w jego genialnym dramacie operowym, przedstawia u nas wybitny polski choreograf Krzysztof Pastor. Stworzył swój balet na scenie Opery Królewskiej w Sztokholmie i przekazał go teraz do naszego repertuaru w całkowicie nowej inscenizacji plastycznej. Jest to zarazem pierwsza realizacja Krzysztofa Pastora jako dyrektora Baletu Opery Narodowej, który zaczynamy przebudowywać wedle najlepszych standardów europejskich jako Polski Balet Narodowy.

Pozyskanie Krzysztofa Pastora dla Teatru Wielkiego i dla naszego baletu nie było łatwe. Jego trwała pozycja stałego choreografa renomowanego Het Nationale Ballet w Amsterdamie i wieloletnia kariera międzynarodowa zajmowały go dotąd bez reszty. Jednak nasze ambitne plany zbudowania w Warszawie ośrodka baletowego na miarę XXI wieku skusiły artystę do powrotu i włączenia się w realizację tej misji.

Nie będzie to łatwe, nie wszystko uda się osiągnąć od razu, ale z pełną determinacją podejmujemy ten wysiłek, w trosce o podniesienie rangi sztuki baletowej w naszym kraju i wyprowadzenie czołowego polskiego zespołu baletowego z artystycznego uśpienia. Osobiście wiążę z obecnością Krzysztofa Pastora w Teatrze Wielkim wielkie nadzieje, życząc nowemu liderowi Polskiego Baletu Narodowego sukcesów na miarę wielkich tradycji warszawskiego zespołu baletowego i współczesnych osiągnięć wiodących dziedzin polskiej sztuki.

Richard Wagner / Henk de Vlieger

tristan

Balet Krzysztofa Pastora w dwóch aktach
do muzyki *Tristana i Izoldy, pasji orkiestrowej* w aranżacji Henka de Vliegera
i *Wesendonk-Lieder / Pięciu pieśni do słów Matyldy Wesendonk* w orkiestracji Felixa Mottla

Ballet in two acts by Krzysztof Pastor
to music *Tristan and Isolde, an orchestral passion*, arranged by Henk de Vlieger,
and *Wesendonk-Lieder / Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk*, orchestrated by Felix Mottl

Libretto CAREL ALPHENAAR, KRZYSZTOF PASTOR
według *Dziejów Tristana i Izoldy* Josepha Bédiera
based on Joseph Bédier's *Le Roman de Tristan et Iseult*

Choreografia / Choreography KRZYSZTOF PASTOR
Dyrygent / Conductor TADEUSZ KOZŁOWSKI
Scenografia / Set Designer KATARZYNA NESTERUK
Kostiumy / Costume Designer MACIEJ ZIEŃ
Asystentka choreografa / Choreographer's Assistant ALISON SANDGREN
Światła / Lighting BOGUMIŁ PALEWICZ
Projekcje / Projections PLATIGE IMAGE

BALET I ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ
Ballet and Orchestra of the Polish National Opera

Uczniowie Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza
Students of the Roman Turczynowicz's Ballet School

Prapremiera / World premiere: 31 marca / March 2006
Królewski Balet Szwedzki i Orkiestra Królewskiej Opery Szwedzkiej, Sztokholm
Royal Swedish Ballet and Royal Swedish Opera Orchestra, Stockholm

PREMIERA POLSKA / POLISH PREMIERE: 29 MARCA / MARCH 2009

John William Waterhouse:
Tristan i Izolda dzielą się napojem miłosnym, 1916

„Tristan" Krzysztofa Pastora w Sztokholmie:
Jan-Erik Wikström (Tristan). Fot. Alex Kenney

tristan

TREŚĆ BALETU
SYNOPSIS

AKT PIERWSZY

Miłość Riwalena i Blancheflor zostaje nagrodzona narodzinami dziecka. Wkrótce Riwalen ginie w walce. Blancheflor mówi do synka: „Na imię ci Tristan, dziecię smutku". I umiera wypowiedziawszy te słowa. Zmarli rodzice są teraz duchami opiekuńczymi syna.

Tristana przygarnia Gorwenal i wychowuje go z grupą młodzieńców, których uczy sztuki wojennej. Pewnego dnia kupcy zwabiają jednak chłopca na swój statek. Ale morze czuje się znieważone ich postępkiem i wzbudza sztorm. Przerażeni kupcy odsyłają więc porwanego na brzeg. Duchy opiekuńcze zabierają Tristana do króla Marka, władcy Kornwalii. Ten przyjmuje młodzieńca jak syna. Jego sympatia do Tristana wzbudza jednak zazdrość trzech baronów. Próbują oni poróżnić Marka z Tristanem.

Nagle przybywa irlandzki wojownik Morholt, by zabrać kornwalijskich młodzieńców i panny do swego kraju jako niewolników. Czy ktoś go powstrzyma? Nikt nie ma odwagi, nawet trzej baronowie! Nikt oprócz Tristana. Morholt i Tristan znikają pośród tłumu, i oto patrzcie! Tristan powraca jako triumfator. Wszyscy świętują jego zwycięstwo. Lecz Tristan jest ranny i prosi o łódź, by umrzeć w samotności na morzu.

Duchy opiekuńcze prowadzą łódź Tristana przez morze do Izoldy. Posiada ona bowiem wiedzę o leczniczych ziołach. Podczas kuracji rodzi się między nimi miłość - lecz oni się jej nie poddają. Tristan powraca na dwór Marka. Król wita go czule, wzbudzając znów podejrzliwość baronów. Aby uniemożliwić bezdzietnemu Markowi wyznaczenie Tristana na swego następcę, sprowadzają piękne kobiety. Jednak król nie wykazuje nimi zainteresowania.

Tristan uważa, że jasnowłosa Izolda byłaby idealną królową dla Marka. Przepływa więc morze, by ją odnaleźć. Zabija smoka, który broni dostępu do księżniczki. Izolda sądzi, że Tristan powrócił poprosić ją o rękę. Gdy jednak on odmawia jej nawet niewinnego pocałunku, jest zasmucona i zawiedziona. Wsiadają na jego statek. Podczas podróży trzymają się od siebie z daleka Współczujące morze nie może znieść takiego zaprzeczania wzajemnej miłości tych dwojga i daje im do wyboru napoje: truciznę lub eliksir miłości. Mają umrzeć albo kochać. Oboje chcą umrzeć, lecz przez pomyłkę wypijają napój miłosny. Kiedy łódź zbliża się do krainy Marka, nie są już w stanie oprzeć się swej miłości.

Izolda zostaje oddana królowi Markowi. Jest nią zachwycony. Będzie żyła jak królowa, ale w smutku, bo Tristan zawsze pozostanie w jej myślach. On również bezustannie myśli o Izoldzie. Znajdują miejsce, gdzie poddają się namiętności i pożądaniu. Trzej baronowie odkrywają, że Tristan kocha królową. Powiadomiony król Marek dociera do sekretnego miejsca, gdzie znajduje Tristana i Izoldę w niewinnej sytuacji. Pomimo to nie może znieść myśli o konkurencie. Wypędza więc drogiego mu przyjaciela z królestwa. Tristan jest znowu sam. Ogarnięty smutkiem pada...

FIRST ACT

The love of Rivalen and Blanchefleur is rewarded with the birth of a child. Soon after, Rivalen dies in a battle. Blanchefleur tells her son: "Your name is Tristan, child of sadness" Immediately after having said this, she dies. The dead parents become the son's caring spirits.

Tristan is taken away by Gorvenal who raises him with a group of youths, teaching them the arts of war. One day, merchants lure Tristan onto their ship. But the sea cannot bear such indignity and casts a storm round the ship. The merchants understand that they should bring Tristan back ashore. The angels take Tristan to King Mark of Cornwall. Mark receives Tristan as a son. His sympathy for the boy stirs the jealousy of three barons. They try to drive a wedge between Mark and Tristan.

Suddenly Morholt, an Irish warrior, arrives to take Cornish youths and maidens with him as slaves to his country. unless somebody can be found to fight him. Nobody dares, not even the three barons! Nobody but Tristan. Morholt and Tristan disappear in the crowd and look! Tristan comes back as the winner. His victory is celebrated. But as Tristan is wounded, he asks for a boat to die alone on the sea.

The angels guide Tristan's boat across the sea to Isolde. She has knowledge of medicinal herbs. While she heals him, the germ of love awakens - but they don't give in. Tristan returns to Mark's court. The king receives him with tender love, raising new suspicion among the barons. To make sure the childless king does not appoint Tristan as his successor, they provide the king with beautiful women. But the king shows no interest.

Tristan thinks that Isolde with her fair hair could be the queen for Mark. He crosses the sea to find her. A dragon blocks his entry to Isolde. The monster is slain by Tristan. Isolde thinks he comes to hail her as his bride. When he refuses even a gentle kiss, she is upset and disappointed. They board his ship. During the voyage they stay away from each other. The compassionate sea cannot endure their denial of love and supplies the couple with drinks: poison or the potion of love. Die or make love. Both want to die but in their confusion they drink the potion of love. As the bark approaches Mark's land, they can no longer resist their desire and give themselves up utterly to love.

Isolde is handed over to King Mark. The king likes her. She will live as a queen, but in sadness: Tristan is always in her thoughts, just as Tristan is always thinking of Isolde. They find a place where they can indulge in passion and desire. The three barons discover Tristan's love for the queen The alerted King Mark arrives at the secret place to find Tristan and Isolde in a harmless position. Still the king cannot tolerate the possibility of a rival. He expels his dear friend from his kingdom Tristan is again alone. Overcome by sadness he falls..

„Tristan" Krzysztofa Pastora w Sztokholmie:
Anders Nordström (Tristan) i Marie Lindqvist (Izolda)
Fot. Alex Kenney

... pada w objęcia duchów opiekuńczych. Tristan nie może żyć bez Izoldy. Uprowadza królową z zamku Marka, by zamieszkać z nią w lesie. Są szczęśliwi. Jednocześnie mają poczucie winy. Izolda jest teraz żoną Marka. Tristan nie ma do niej prawa. Pewnej nocy król Marek wędrując po lesie znajduje ich w kryjówce. Śpią głęboko, ale oddzielnie - a między nimi leży nagi miecz Tristana. Marek dobywa swego miecza i kładzie go między nimi. Miecz Tristana zabiera ze sobą.

Tristan i Izolda są wzruszeni gestem króla i współczują Markowi. Izolda powinna wrócić do obowiązków królowej. Tristan w przebraniu mnicha przynosi Izoldę w ramionach z powrotem do króla Marka. Zostanie ona poddana próbie ognia, musi ująć miecz rozpalony do czerwoności. Jeśli powie prawdę, nie poparzy rąk. „Nigdy nie byłam w ramionach innych niż Marka i mnicha, który mnie tu przyniósł" - deklaruje. Rozpalony miecz nie parzy jej rąk. Powiedziała prawdę. Żegnając się z mnichem, daje mu pierścień, który ma ukoić jego ból.

Przemierzając niziny, Tristan spotyka Ozyldę. Próbuje ją pokochać, inną kobietę. Ale jak zapomnieć o Izoldzie? Czyż może nie odtrącić Ozyldy? Dziewczyna czuje się upokorzona i odnajduje baronów. Oni oczywiście chętnie doprowadzą ją do Izoldy. Wzajemna nienawiść między kobietami doprowadza Izoldę do rozpaczy. Nie może już ufać Tristanowi. Postępek Ozyldy napawa Tristana głębokim smutkiem. Przybywa do Izoldy i stara się przekonać ją o swojej miłości. Teraz Izolda go odtrąca! W rozpaczy Tristan mści się na baronach i rozpoczyna z nimi walkę, z której wychodzi zwycięsko, lecz niestety! Jest ciężko ranny.

Gorwenal i jego przyjaciele znajdują umierającego Tristana. Mogłaby mu pomóc jedynie Izolda. Tristan prosi Gorwenala, aby zawiózł jej pierścień. Gdy królowa jest już w drodze, Ozylda wmawia Tristanowi, że Izolda na pewno nie zdąży. Te słowa zabijają w Tristanie nadzieję. Umiera. Przybywa Izolda i dowiaduje się o śmierci kochanka. Jej serce przestaje bić, upada na martwe ciało Tristana. Zostają połączeni na zawsze przez śmierć z miłości, której pragnęli przez całe życie.

...falls into the arms of the angels. Tristan cannot live without Isolde. He abducts her from Mark's castle, to live with her in the woods. They are happy together. At the same time they feel guilty. Isolde is Mark's wife now. Tristan has no right to sleep with her. One night, King Mark, roaming through the woods, finds them in their shelter. Deep in sleep, lying apart - Tristan's naked blade between them. Mark draws his sword, then lowers it and lays it between the couple. He takes Tristan's sword away with him.

Tristan and Isolde feel tenderness and pity at Mark's gesture. Isolde should resume her duties as a queen. Tristan, disguised as a monk, brings Isolde in his arms back to Mark. She will be tried in an ordeal of fire and has to carry a glowing-red sword. If she speaks the truth, her hands will not burn. "I have never been in other arms than Mark's arms and those of the monk who brought me", she declares. The glowing-red sword doesn't burn her. She has spoken the truth. Taking leave of the monk, she gives him a ring, to use when he is in pain.

Tristan, on his way through the low countries, crosses the path of Osilde. He tries to love her, another woman. But how can he forget Isolde? What can he do but reject Osilde? Osilde, humiliated and looking for revenge, finds her way to the barons. The felons of course are eager to bring her to Isolde. An exchange of hate between the women leaves a desperate Isolde. She cannot trust Tristan any more. Tristan, having heard of Osilde's mission, is upset. He travels to Isolde and tries to convince her of his love. Now Isolde rejects him! In despair Tristan takes revenge on the barons and starts a fight in which he is the winner but alas! He is heavily wounded.

Gorvenal and his friends find a dying Tristan. Isolde is the only one who could help him. He asks Gorvenal to take the ring to her. While Isolde is on her way, Osilde tells Tristan that Isolde will never arrive in time. These words kill Tristan's hope. He dies. Isolde arrives and finds her lover dead. Her heart stops beating. Her body falls on his body. They are forever united in the death of love, for which they have been longing all their life.

Carel Alphenaar, Krzysztof Pastor

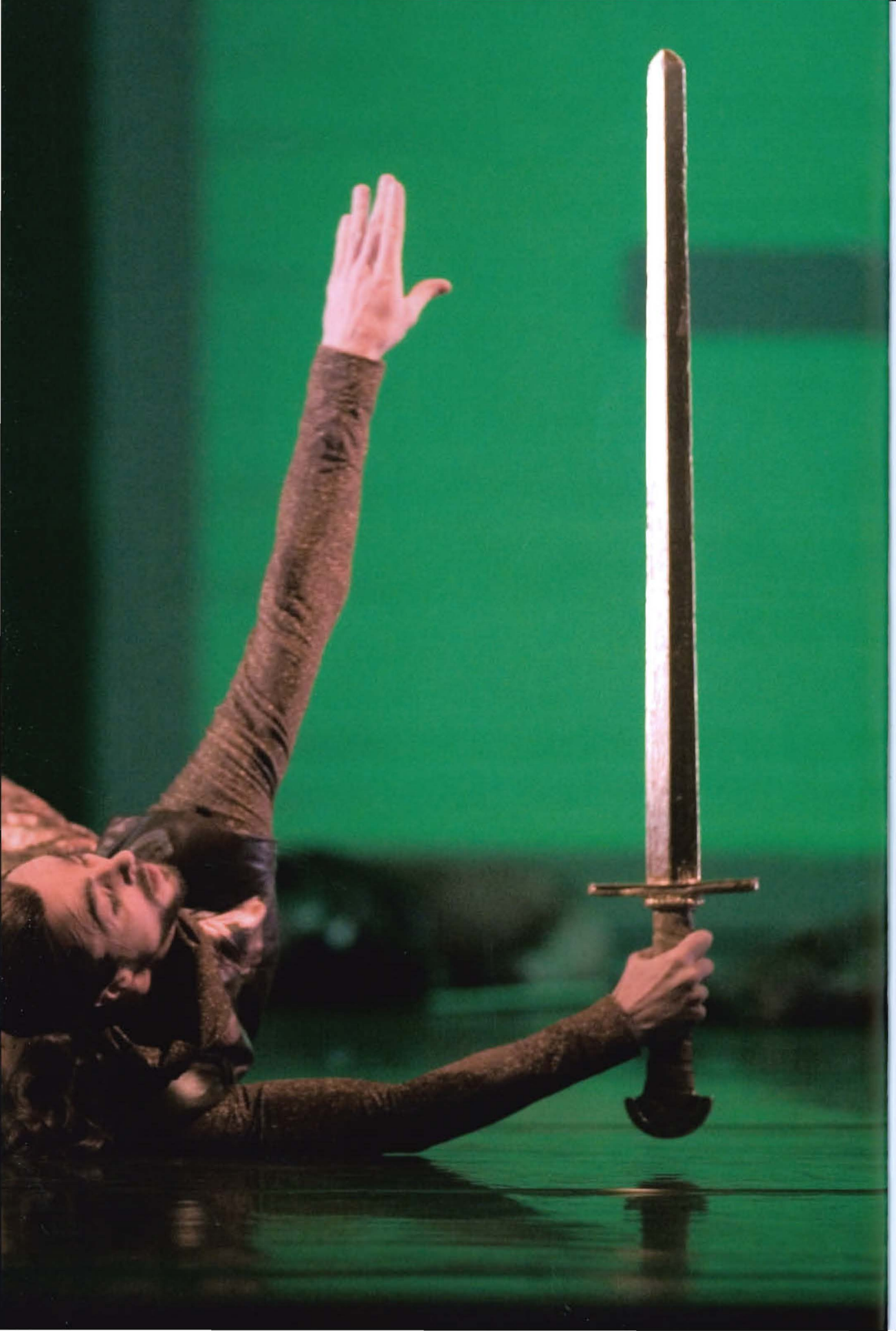
Przekład z języka angielskiego: Joanna Dutkiewicz

Co los rozdzielił, odżywa teraz, wyzwolone w śmierci; wrota do połączenia są otwarte; umierająca nad zwłokami Tristana, widzi Izolda najszczęśliwsze zaspokojenie gorącej tęsknoty w połączeniu się na zawsze w niezmierzonych przestrzeniach – bez przeszkód, bez więzów...!

What Fate divided in this life, now springs into transfigured life in death: the gates of union open. Over Tristan's body the dying Isolde sees the blessed fulfilment of ardent longing, eternal union in measureless space, without barriers, without fetters...!

Richard Wagner

„Tristan" Krzysztofa Pastora w Sztokholmie:
Marie Lindqvist (Izolda). Fot. Alex Kenney



„Tristan" Krzysztofa Pastora w Sztokholmie:
Brendan Collins (Król Marek). Fot. Alex Kenney

EPILOG

Kiedy król Marek dowiedział się o śmierci kochanków, przebył morze i przybywszy do Bretanii kazał uczynić dwie trumny: jedną z chalcedonu dla Izoldy, drugą z berylu dla Tristana. Uwiózł na statku do Tyntagielu umiłowane ciała. Wpodle kaplicy, po lewej i prawej stronie absydy, pochował ich w dwóch grobach. Ale w nocy z grobu Tristana wybujał zielony i liściasty głóg o silnych gałęziach, pachnących kwiatach, który wznosząc się ponad kaplicę, zanurzył się w grobie Izoldy. Ludzie miejscowi ucięli głóg: nazajutrz odrósł na nowo, równie zielony, równie kwitnący, równie żywy, i znowuż utopił się w łożu Izoldy Jasnowłosej. Po trzykroć chcieli go zniszczyć, na próżno. Wreszcie donieśli o cudzie królowi Markowi. Król zabronił odtąd ucinać głóg.

Panowie miłościwi, dobrzy rybałtowie dawnych czasów, Béroul, Thomas i przewielebny Eilhart, i mistrz Gotfryd opowiedzieli tę opowieść dla tych, którzy miłują, nie dla innych. Przekazują wam przeze mnie pozdrowienie. Pozdrawiają tych, którzy tkwią w zadumie, i tych, którzy są szczęśliwi, nienasyconych i pragnących, tych, co są radośni, i tych, co są stroskani, słowem - wszystkich miłośników. Oby mogli znaleźć tu pociechę przeciw odmienności, przeciw niesprawiedliwości, przeciw urazie, przeciw cierpieniu, przeciw wszystkim niedolom miłowania!

Joseph Bédier / Tadeusz Boy-Żeleński

EPILOGUE

When King Mark heard of the death of these lovers, he crossed the sea and came into Brittany; and he had two coffins hewn, for Tristan and Iseult, one of chalcedony for Iseult, and one of beryl for Tristan. And he took their beloved bodies away with him upon his ship to Tintagel, and by a chantry to the left and right of the apse he had their tombs built around. But in one night there sprang from the tomb of Tristan a green and leafy briar, strong in its branches and in the scent of its flowers. It climbed the chantry and fell to root again by Iseult's tomb. Thrice did the peasants cut it down, but thrice it grew again as flowered and as strong. They told the marvel to King Mark, and he forbade them to cut the briar any more.

The good singers of old time, Béroul and Thomas of Built, Gilbert and Gottfried told this tale for lovers and none other, and, by my pen, they beg you for your prayers. They greet those who are cast down, and those in heart, those troubled and those filled with desire. May all herein find strength against inconstancy and despite and loss and pain and all the bitterness of loving!

Joseph Bédier / Hilaire Belloc

OBSADA / CAST

TRISTAN
Młody rycerz / A young knight
JAN-ERIK WIKSTRÖM (gośninnie / as guest)
Pierwszy tancerz Królewskiego Baletu Szwedzkiego, Tancerz Dworu Królewskiego
Principal dancer of the Royal Swedish Ballet, Royal Court Dancer
ROBERT BONDARA, WŁADIMIR JAROSZENKO, PAWEŁ KONCEWOJ, MAKSIM WOJTIUL

IZOLDA / ISOLDE
Jasnowłosa księżniczka / A fair-haired princess
DAGMARA DRYL, ANNA LORENC, IZABELA MILEWSKA, NATALIA WOJCIECHOWSKA

BLANCHEFLOR / BLANCHEFLEUR
Opiekuńczy duch matki Tristana / The caring spirit of Tristan's mother
BARBARA BARTNIK, MAGDALENA CIECHOWICZ, DOMINIKA KRYSZTOFORSKA, ANNA LORENC

RIWALEN / RIVALEN
Opiekuńczy duch ojca Tristana / The caring spirit of Tristan's father
SIERGIEJ BASAŁAJEW, ROBERT BONDARA, PETR BORCZENKO, WOJCIECH ŚLĘZAK

GORWENAL / GORVENAL
Wierny opiekun Tristana / Tristan's faithful mentor
KAMIL JĘDRYCHA, SEBASTIAN SOLECKI, MICHAŁ TUŻNIK, JACEK TYSKI

KRÓL MAREK / KING MARK
Szlachetny władca Kornwalii / A noble lord of Cornwall
WŁADIMIR JAROSZENKO, WALERY MAZEPCZYK, WOJCIECH ŚLĘZAK, KAROL URBAŃSKI

ZAWISTNI BARONOWIE / ENVIOUS BARONS
1. **EDUARD BABLIDZE, PAWEŁ KONCEWOJ, ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI**
2. **SEBASTIAN SOLECKI, OSKAR ŚWITAŁA, MICHAŁ TUŻNIK**
3. **KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI, JACEK TYSKI, KURUSZ WOJEŃSKI, BARTOSZ ZYŚK**

MORHOŁT / MORHOLT
Okrutny wojownik irlandzki / A savage Irish warrior
PETR BORCZENKO, KAMIL JĘDRYCHA, MICHAŁ TUŻNIK, KAROL URBAŃSKI

OZYLDA / OSILDE
Konkurentka Izoldy / Isolde's rival
MARTA FIEDLER, ANITA KUSKOWSKA, AGNIESZKA PIETYRA, ANETA ZBRZEŹNIAK, MARIA ŻUK

SOLO WOKALNE / VOCAL SOLO
ANNA LUBAŃSKA, AGNIESZKA REHLIS

Próby „Tristana" w Teatrze Wielkim:
Izabela Milewska (Izolda) i Jan-Erik Wikström (Tristan)
Fot. Magda Łuniewska

SIŁY NATURY / ELEMENTS OF NATURE
BARBARA BARTNIK, LUBOW CHMIELEWSKA, MAGDALENA CIECHOWICZ, MARTA CZERNIAWSKA, MAŁGORZATA DĘBSKA, MARTYNA DOBOSZ, JOANNA DRABIK, SYLWIA DYTKOWSKA, ANGELIKA GEMBIAK, OLGA JAROSZENKO, KINGA JĘDRYCHA, KATARZYNA JÓŁKOWSKA, ANA KAPSHIDZE, KAROLINA KIERMUT, KATARZYNA LEWANDOWSKA, ANNA LIPCZYK, ANNA LORENC, MILENA ONUFROWICZ, ALEKSANDRA PAWLINA, SANDRA PETILLOT, IRINA WASILEWSKA, ANETA WIRA, AGATA ZIÓŁKOWSKA

RYCERZE / KNIGHTS
EDUARD BABLIDZE, WALDEMAR BARTCZAK, ROBERT BONDARA, SEBASTIAN BORKOWSKI, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA, HENRYK CZARNOWSKI, RADOSŁAW GRABOWSKI, WŁADIMIR JAROSZENKO, KAMIL JĘDRYCHA, KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI, TOMASZ PIASECKI, TOMASZ PRUSAK, MACIEJ PRUSZYŃSKI, OSKAR ŚWITAŁA, RAFAŁ TUSZYŃSKI, ŁUKASZ TUŻNIK, MICHAŁ TUŻNIK, KURUSZ WOJEŃSKI, JAROSŁAW ZANIEWICZ

MŁODZIEŃCY / YOUTHS
EDUARD BABLIDZE, ROBERT BONDARA, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA, HENRYK CZARNOWSKI, RADOSŁAW GRABOWSKI, WŁADIMIR JAROSZENKO, KAMIL JĘDRYCHA, KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI, OSKAR ŚWITAŁA, ŁUKASZ TUŻNIK, MICHAŁ TUŻNIK, KURUSZ WOJEŃSKI, JAROSŁAW ZANIEWICZ

KUPCY / MERCHANTS
PIOTR BEDNARCZYK, ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI, TOMASZ PRUSAK, RAPHAEL RAUTUREAU, REMIGIUSZ SMOLIŃSKI, RAFAŁ TUSZYŃSKI, ŁUKASZ TUŻNIK, ANATOLE ZANGS, BARTOSZ ZYŚK

DWORZANIE KRÓLA MARKA / COURTIERS OF KING MARK
KATARZYNA BIAŁKOWSKA, LUBOW CHMIELEWSKA, DAGMARA DRYL, SYLWIA DYTKOWSKA, KAROLINA KIERMUT, IWONA KUROWSKA, ANITA MIKOŁAJCZYK, MAGDALENA NALEWAJKA, EWA NOWAK, SWIETŁANA OWSIANKINA, AGNIESZKA PIETYRA, MAGDALENA RYMAR, URSZULA SOLECKA, EMILIA STACHURSKA, MAGDALENA ŚMIGIELSKA, ANETA ZBRZEŹNIAK, ALICJA ZŁOCH, MARIA ŻUK
WALDEMAR BARTCZAK, PIOTR BEDNARCZYK, SEBASTIAN BORKOWSKI, ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA, HENRYK CZARNOWSKI, ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI, RADOSŁAW GRABOWSKI, TOMASZ PIASECKI, TOMASZ PRUSAK, MACIEJ PRUSZYŃSKI, RAPHAEL RAUTUREAU, REMIGIUSZ SMOLIŃSKI, RAFAŁ TUSZYŃSKI, ŁUKASZ TUŻNIK, ANATOLE ZANGS, BARTOSZ ZYŚK

WOJOWNICY MORHOŁTA / MORHOLT'S WARRIORS
EDUARD BABLIDZE, ROBERT BONDARA, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA, HENRYK CZARNOWSKI, RADOSŁAW GRABOWSKI, WŁADIMIR JAROSZENKO, KAMIL JĘDRYCHA, KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI, OSKAR ŚWITAŁA, ŁUKASZ TUŻNIK, MICHAŁ TUŻNIK, KURUSZ WOJEŃSKI, JAROSŁAW ZANIEWICZ

ZAKŁADNICY MORHOŁTA / MORHOLT'S HOSTAGES
UCZNIOWIE SZKOŁY BALETOWEJ IM. ROMANA TURCZYNOWICZA
Students of the Roman Turczynowicz's Ballet School

PANNY / MAIDENS
1. BARBARA BARTNIK, MARTA CZERNIAWSKA, ALEKSANDRA PAWLINA
2. MAGDALENA CIECHOWICZ, KAROLINA KIERMUT, KATARZYNA LEWANDOWSKA
3. MAŁGORZATA DĘBSKA, ANNA LIPCZYK, ANNA LORENC
4. LUBOW CHMIELEWSKA, IRINA WASILEWSKA, AGATA ZIÓŁKOWSKA

OTOCZENIE OZYLDY / OSILDE'S ACQUAINTANCES
KATARZYNA BIAŁKOWSKA, LUBOW CHMIELEWSKA, DAGMARA DRYL, SYLWIA DYTKOWSKA, KAROLINA KIERMUT, IWONA KUROWSKA, ANITA MIKOŁAJCZYK, MAGDALENA NALEWAJKA, EWA NOWAK, SWIETŁANA OWSIANKINA, AGNIESZKA PIETYRA, MAGDALENA RYMAR, URSZULA SOLECKA, EMILIA STACHURSKA, MAGDALENA ŚMIGIELSKA, ANETA ZBRZEŹNIAK, ALICJA ZŁOCH, MARIA ŻUK
EDUARD BABLIDZE, ROBERT BONDARA, SEBASTIAN BORKOWSKI, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA, HENRYK CZARNOWSKI, WŁADIMIR JAROSZENKO, KAMIL JĘDRYCHA, KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI, TOMASZ PIASECKI, TOMASZ PRUSAK, MACIEJ PRUSZYŃSKI, ŁUKASZ TUŻNIK, MICHAŁ TUŻNIK, OSKAR ŚWITAŁA, KURUSZ WOJEŃSKI, JAROSŁAW ZANIEWICZ

Fotoreportaż z prób „Tristana" w Teatrze Wielkim
Fot. Magda Łuniewska

Wierzę mocno, że zarówno wielki malarz, jak i sławny choreograf mogą z równą łatwością stworzyć poemat malarski czy taneczny, jak sławny poeta poemat literacki; jeśli jednak brak im talentu – nie stworzą niczego. Nie można uczynić tego samymi nogami. Dopóki umysł twórców i tancerzy nie będzie kierować ich nogami, dopóty będą błądzić...

Jean Georges Noverre

tristan

KRZYSZTOF PASTOR

NOWY LIDER POLSKIEGO BALETU NARODOWEGO

Maggie Foyer

Polska, położona w środku Europy i szarpana ze wszystkich stron przez budowniczych imperiów, dużo wycierpiała w historii. Jednak nigdy nie utraciła silnego poczucia tożsamości kulturowej, zabezpieczanej przez literaturę, malarstwo, teatr, muzykę i taniec. Mazur, urodzony na roli i wyniesiony na salony, od wieków ożywia balet. Podobnie jak polonez, uroczysty polski taniec dworski. Pierwszy polski zespół baletu klasycznego, Tancerze Jego Królewskiej Mości, powstał w 1785 roku, jednak polscy tancerze często osiągali sławę poza własnym krajem: urodzona w Warszawie Marie Rambert stworzyła jeden z najbardziej niezwykłych i trwałych zespołów tańca na świecie, a nazwiska Wacława Niżyńskiego, Stanisława Idzikowskiego i Leona Wójcikowskiego, tancerzy zespołu Ballets Russes Diagilewa, są synonimami mistrzostwa technicznego. Ale to może się teraz zmienić, gdyż powraca do ojczyzny Krzysztof Pastor, by objąć dyrekcję Baletu Opery Narodowej w Warszawie.

Krzysztof Pastor zdobył sławę jako choreograf Holenderskiego Baletu Narodowego (Het Nationale Ballet), a obecnie jego dzieła pozostają w repertuarach znaczących zespołów na całym świecie. Stworzył dotychczas prawie pięćdziesiąt prac, w tym szereg baletów jednoaktowych, a wśród nich: *Light and Shadow*, *Si depues de morir* oraz *Crossing Path*s, ale jego pozycję utrwaliły przede wszystkim balety pełnospektaklowe. Dobry choreograf to rzadki ptak. Jeszcze rzadziej można znaleźć takiego, który ma odwagę i wizję, aby tworzyć dzieła zakrojone na wielką skalę, wykorzystujące cały zespół baletowy i zapełniające widzami teatry operowe. Spektakl *Kurt Weill*, wielkie dzieło Pastora powstałe w 2001 roku dla Holenderskiego Baletu Narodowego, zapewnił mu wysoką pozycję. Balet był nominowany w trzech kategoriach do prestiżowej międzynarodowej nagrody Benois de la Danse. W tym spektaklu wykazał on nie tylko umiejętność operowania elementami choreograficznymi, ale też inscenizacyjnymi. Krajobraz taneczny i muzyczny jest tu ogromny: od baru w Berlinie po Broadway. Było to gigantyczne przedsięwzięcie jak na tak młodego choreografa.

Podobnie epickim dziełem jest *Tristan*. Premiera odbyła się w 2006 roku w wykonaniu Królewskiego Baletu Szwedzkiego, a obecnie Pastor odtworzył ten spektakl na prośbę polskiego zespołu. Operowa muzyka *Tristana i Izoldy* Richarda Wagnera należy do jego najpiękniejszych utworów, ale Pastora w równym stopniu przyciągnęła do tego tematu sama historia. „Ta opowieść absolutnie mnie zafascynowała, jest tak dziwna, nawet trochę naiwna - no i ta niezwykła miłość. Przy okazji uświadomiłem sobie, że Wagner zakochał się w żonie swego patrona Matyldzie Wesendonk - w tym samym czasie, gdy pisał o zakazanej miłości Tristana i Izoldy. Wszystko to wiąże się ze sobą!"

Pastor dostrzegł w możliwości ponownego opracowania baletu w Warszawie ogromną szansę. „Podczas premiery dostrzega się rzeczy, które chciałoby się zmienić, ale nie ma już na to czasu". Pracując z holenderskim dramaturgiem Carelem Alphenaarem, skupili się na źródłach tej legendy i dostosowali ją do potrzeb libretta baletowego. Akcja przemieszcza się przez morza i lasy, napotyka na smoki i anioły. Na szczęście rozmiar warszawskiego Teatru Wielkiego, który szczyci się jedną z największych scen w Europie, oferuje niezwykłe możliwości inscenizacyjne. Myśląc o przyszłości, o swojej pracy jako dyrektora zespołu, Pastor twierdzi, że będzie szukał również bardziej kameralnego miejsca, dla sześciuset-siedmiuset widzów, gdzie mógłby

Krzysztof Pastor. Fot. Deen van Meer

wystawiać mniejsze dzieła, bardziej wyrafinowane. Planuje zaimportować ideę warsztatów choreograficznych, które tak dobrze sprawdziły się w Amsterdamie. Bardzo wysoko ocenia te warsztaty, podczas których tancerze Holenderskiego Baletu Narodowego mają okazję wypróbować swoje pomysły twórcze, bo dobrze wie, jaką rolę spełniły one w doskonaleniu jego własnego języka choreograficznego.

Pastor otrzymał bardzo tradycyjne wykształcenie baletowe w swoim rodzinnym Gdańsku, „stricte Waganowa, ale jednak dobra szkoła". Dość nietypowo, w programie nauczania były tam ćwiczenia akrobatyczne i po latach wspomina, jak bardzo mu się to przydało, gdy zaczął tworzyć choreografie. O ile jego estetyka jest klasyczna, o tyle w poszukiwaniu koncepcji i stylu sięga wyobraźnią o wiele dalej. Jego pierwszym angażem była praca pod dyrekcją Conrada Drzewieckiego w Polskim Teatrze Tańca. Drzewiecki tańczył na Zachodzie i na jego choreografię, choć jej podstawy były klasyczne, wpływ mieli Martha Graham i Jerome Robbins. Pastor wyczuł możliwości tkwiące w hybrydyzacji techniki tańca, w nowych formach zaszczepionych na klasycznych korzeniach. Mniej więcej w tym samym czasie oglądał balet *Monument for a Dead Boy* Rudiego van Dantziga, kiedy Holenderski Balet Narodowy przebywał na tournée w Polsce. „Było dla mnie wielkim odkryciem, że o tak trudnym temacie obyczajowym można mówić językiem atrakcyjnym i wcale nie wulgarnym" [balet dotykał problemu przemocy w rodzinie i odmienności seksualnej – przyp. red.].

Jednak dopiero gdy wyemigrował, by tańczyć jako solista Le Ballet de l'Opera w Lyonie, jego oczy otworzyły się na wielki potencjał tkwiący w tańcu. „Przeżyłem prawdziwy szok kulturowy! Zobaczyłem tak wiele form tańca: abstrakcyjnych, politycznych, albo zupełnie zwariowanych. To było dla mnie wielkie objawienie". Następnie, w 1985 roku dołączył do Holenderskiego Baletu Narodowego. „Holandia była miejscem, gdzie należało się znaleźć: Kylián i Nederlands Dans Theatre oraz Holenderski Balet Narodowy z trzema choreografami, Rudim van Dantzigiem, Hansem van Manenem, Toerem van Schaykiem; to było jak sen".

Tańcząc w tym zespole, w 1987 roku Pastor zrealizował swoją pierwszą pracę *Games* do muzyki Pink Floyd w ramach warsztatów choreograficznych. Pierwsze zamówienie, jakie otrzymał i zrealizował dla Narodowego Baletu Holenderskiego w 1992 roku - *Shostakovich-Chamber Symphony* - zostało pozytywnie odebrane i zaowocowało dalszymi propozycjami. Jednak Pastor dalej próbował swych sił podczas dorocznych warsztatów będących „nieodłącznym elementem działalności zespołu. Bardzo ważne jest, moim zdaniem, by zespół nie tylko realizował balety, ale również kreował choreografów. Istotne było, że musieliśmy sami te warsztaty organizować: wykazać się determinacją i przekonać kolegów, aby nam poświęcili swój czas wolny od zajęć. Trzeba było nauczyć się pracować z grupą". Można też było skorzystać z cennych wskazówek. Wspomina, jak van Dantzig zaproponował mu, aby spróbował czegoś na puentach. „Obawiałem się tego, choć w przypadku dobrych tancerzy praca na puentach owocuje czymś bardzo szczególnym. Jest to również nasza estetyka, nasz język. Uważam, że to jest ważne dla Het Nationale Ballet i będzie ważne dla Polskiego Baletu Narodowego".

W 1995 roku jego *Detail IV* zdobył prestiżową nagrodę choreograficzną, Philip Morris Award, na międzynarodowym konkursie baletowym w Helsinkach. Wówczas Pastor wycofał się z kariery tanecznej, by skupić się na pracy niezależnego choreografa. Dwa lata spędził jako stały choreograf Washington Ballet. Było to dobre doświadczenie, ale jednocześnie uświadomiło mu, jak różne mogą być gusty po dwóch stronach Atlantyku, gdy jego balet *Stop It!*, który odniósł duży sukces w Amsterdamie, nie znalazł uznania w Waszyngtonie. Rok 2000 był wyjątkowo owocny. *Do Not Go Gentle* na podstawie wiersza Dylana Thomasa do muzyki Strawińskiego okazał się wielkim sukcesem. Następny balet, *In Light and Shadow*, odniósł równie wielki sukces i został włączony do repertuaru kilku zespołów, m.in. Scottish Ballet i Szwedzkiego Baletu Królewskiego, a główne pas de deux jest często wykonywane na międzynarodowych koncertach galowych.

„Najpierw jest pomysł choreograficzny, czasem muzyka, a potem materiał. Kroki opracowuję z tancerzami w sali baletowej. Moje stosunki z artystami są bardzo, bardzo ważne. Gdy byłem młodszy, chciałem być kochany, ale teraz mam świadomość, że czasem konflikt artystyczny nie jest taki zły. Może być bardzo owocny. Próby to zawsze walka różnych ego, ponieważ tancerze to ludzie o różnych charakterach. W Holenderskim Balecie Narodowym trzeba naprawdę tancerzy przekonać, zmotywować. Być może dlatego jest to tak twórczy zespół. Lubię też pracować z ludźmi kreatywnymi, którzy wnoszą dużo wiedzy, ale też element konfrontacji. Uważam to za bardzo, bardzo istotne. Bywają momenty trudne, nawet denerwujące, ale wiem, że to dobre".

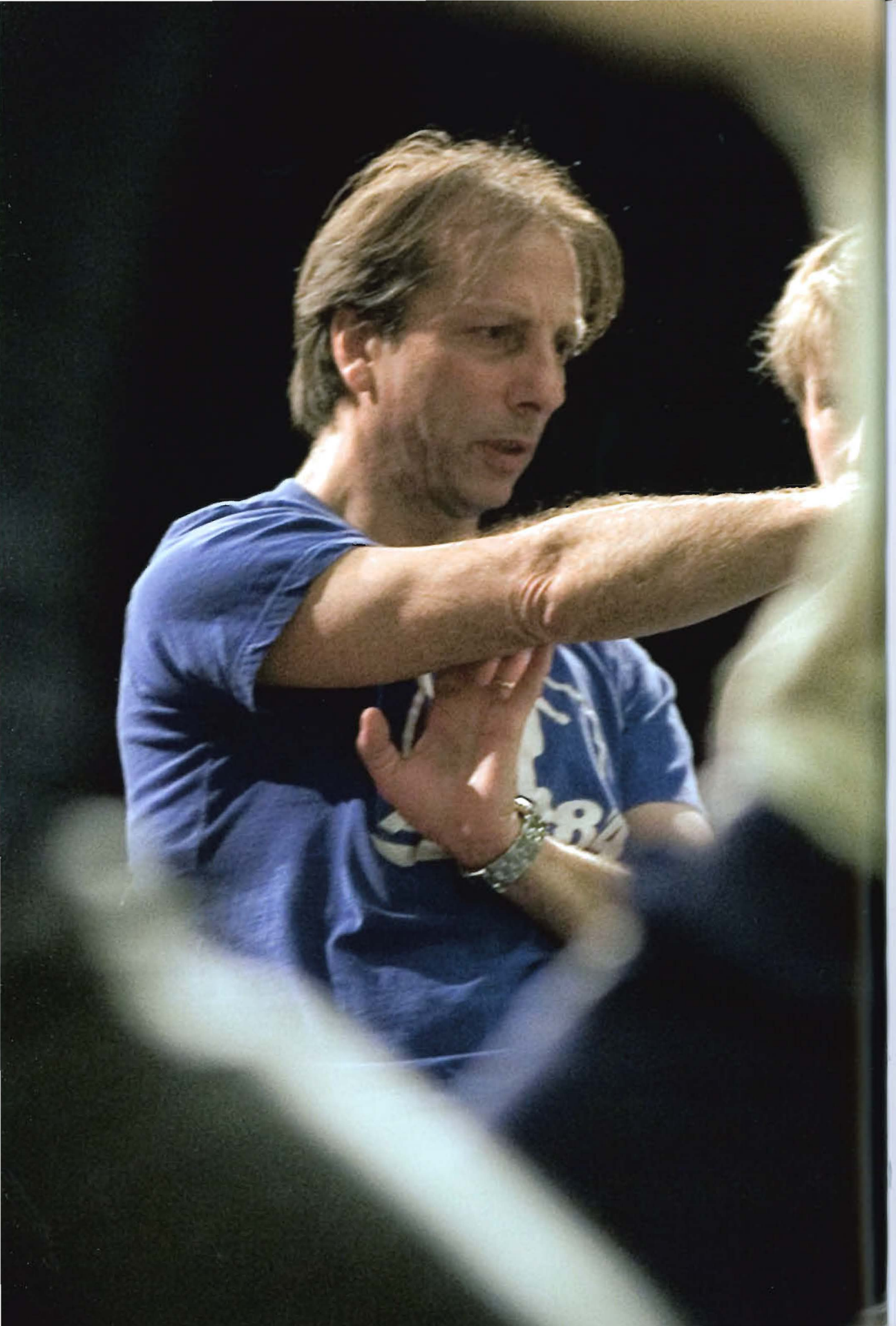
Styl Krzysztofa Pastora jest owocem różnorodnego doświadczenia. Jego choreografia opiera się na zasobie baletowym w sposób współczesny, a jednocześnie innowacyjny, z pełnym wykorzystaniem potencjału tancerzy. Skala jego twórczości obejmuje nawet niemal zapomniane kroki, jak gargouillade, czyli pas de chat z dodatkowymi ozdobnikami. Wykorzystał to ze wspaniałym efektem w *Don Giovannim*, wyrażając porywy zachwytu Zerliny nad zalotami Don Giovanniego. Pastor lubi utwory narracyjne, ale zawsze szuka nowego podejścia. „Ważne jest oddziaływanie emocjonalne. Gdy zaczynałem opracowywać swoje pierwsze choreografie w Holandii, odbierane to było jakbym przybył z innej planety, bo robiłem rzeczy dość emocjonalne w czasach, kiedy taniec był bardzo abstrakcyjny. Znane jest twierdzenie Hansa van Manena, że ‚taniec to tylko taniec'. Myślę jednak, że teraz to się zmieniło". Nawet w jego baletach bez fabuły czuje się podtekst emocjonalny. *Si después de morir...* do muzyki Mauricia Sotelo ma w sobie sugestię andaluzyjskiej namiętności, a inspirowany Bachem, klasycznie zbudowany utwór *In Light and Shadow* wyczarowuje świat baroku. Ostry monochromatyczny charakter baletu *Crossing Paths* pełen jest napięcia wydestylowanej namiętności, a *Moving Rooms* to dzieło agresywnie nerwowe. Każdy utwór ma odrębny charakter, tworząc atmosferę wyjątkowości.

Jego uznana realizacja *Romea i Julii* dla Scottish Ballet uaktualniała i wyostrzała fabułę, choć była przede wszystkim narracją, *Kurt Weill* bliższy był stylowi dokumentalnemu, a w *Don Giovannim* widać chęć uchwycenia powabu centralnej postaci. Tworzenie dzieła pełnospektaklowego zawsze jest ryzykiem, ale Pastor właśnie ten ostatni balet uznaje za największe wyzwanie. „Opowieść była skomplikowana, partytura się spóźniała, przez większość czasu byłem przerażony. Pomimo rosnącego doświadczenia wcale nie jest łatwiej. Od pierwszej swojej pracy czułem niepokój, że w następnej zacznę się powtarzać. Dlatego zawsze staram się wymyślić coś nowego. W dniu, gdy zaczynasz nowe dzieło, czujesz się, jakbyś chodził z zamkniętymi oczami. Nie wiesz dokąd zmierzasz. Pamiętam co mówił w wywiadzie wybitny tancerz Richard Cragun. Pracując z Johnem Cranko nad nowym baletem, dotknął ramienia choreografa i zauważył, że ten cały drży! A Cranko był już wtedy słynnym choreografem!"

Jako dziecko Krzysztof Pastor został posłany do szkoły baletowej ze względu na nadmiar energii, a przy każdym zwrocie kariery wybierał drogę trudniejszą i bardziej interesującą zamiast bezpiecznej opcji. Jego kariera tancerza zetknęła go z imponującym zestawem znanych choreografów, a pomysły, jakie wybierał do własnych choreografii są równie zróżnicowane. Sięgając po muzykę skłania się ku tej, która do niego przemawia, bez względu na to, czy jest ona skomplikowana jak muzyka Lutosławskiego, czy wygodna jak Mozart. Podobnie jest ze współpracownikami: akceptuje tarcia, które w końcu owocują czymś interesującym. Jego gotowość na nowe wyzwania przyda się teraz w pracy nad nowym projektem, rewitalizacją warszawskiego zespołu.

Maggie Foyer

[Maggie Foyer jest niezależną dziennikarką. Pisze o tańcu i publikuje regularnie w londyńskim magazynie *Dance Europe*. Przekład z języka angielskiego: Joanna Dutkiewicz.]



NEW LEADER OF THE POLISH NATIONAL BALLET

Maggie Foyer

Poland situated in the middle of Europe and buffeted by Empire builders on all sides, has had its share of history. But it has never lost its strong sense of cultural identity bonded by literature, painting, theatre, music and dance. The Mazurka, bred in the soil and elevated to the salon, has invigorated the ballet for centuries. Similarly to the Polonaise, solemn Polish court dance. Poland's first classical ballet troupe, His Majesty's Dancers was formed in 1785, but Polish dancers have more often than not achieved fame outside of their country. Warsaw-born, Marie Rambert, created one of the world's most remarkable and enduring dance companies while the names of Vaslav Nijinsky, Stanislas Idzikowsky and Leon Woizikovsky, dancers with Diaghilev's Ballet Russes, are synonymous with technical brilliance. But this may be about to chance as Krzysztof Pastor, returns to his native land to take over the directorship of the Ballet of the National Opera in Warsaw.

Krzysztof Pastor came to prominence as a choreographer with the Dutch National Ballet and his works are now in the repertoire of major companies throughout the world. He has written almost fifty works to date including a number of one-act ballets notably *In Light and Shadow*, *Si depues de morir* and *Crossing Paths*, but it is in his full length works that he has earned his stripes. Good choreographers are a rare breed. It is even rarer to find one with the courage and vision to create large-scale works that use an entire ballet company and fill the opera house. Pastor's major work, *Kurt Weill*, written for Dutch National in 2001, brought him to prominence. The ballet was nominated in three categories for the prestigious International Benois de la Danse prize. In this ballet he demonstrated his skill in handling and juxtaposing choreographic and scenic elements. The dance and the musical landscape were vast, from Berlin bar to Broadway. It was a mammoth undertaking for a young choreographer.

Tristan is similarly a major epic. Premiered in 2005 for the Royal Swedish Ballet, Pastor now reproduces it at the request of the Polish company. Richard Wagner's music for the opera is some of his most beautiful but Pastor felt it was as much the story that drew him to the subject. "I was absolutely fascinated by the story, it is so strange, even a little naïve – and this incredible love. I also discovered that Wagner had fallen in love with Mathilde Wesendonk, the wife of his patron at the time he was writing about the forbidden love of Tristan and Isolde. It was all so connected!"

Pastor sees the chance to rework the ballet in Warsaw as a great opportunity. "At the premiere you see things you want to change but there is no time". Working with Dutch dramaturg, Carel Alphenaar, they had researched the origins of the legend and adapted it to suit the ballet. The action crosses seas and forests and encounters dragons and angels. Fortunately, the size of the Wielki Theatre in Warsaw, boasting one of the largest stages in Europe, offers exceptional possibilities for the staging. Looking ahead to his directorship of the Company, Pastor said that he would also be looking for a more intimate space, holding six or seven hundred people, where he could stage smaller works of a more challenging nature. This is in keeping with his plans to import the idea of choreographic

Krzysztof Pastor podczas próby „Tristana"
w Królewskiej Operze Szwedzkiej. Fot. Alex Kenney

workshops that have worked so well in Amsterdam. These workshops, where dancers from the Dutch National Company have the chance to try out their choreographic ideas, he rates very highly, acknowledging the part they played in honing his talents.

Pastor had a very traditional ballet training in Gdańsk, his home town, "strictly Vaganova, but a good school". More unusually, acrobatic training was on the curriculum and he remarked how useful this had been to him later on when he started to choreograph. While his aesthetic is classical, in his search for concepts and style his imagination ranges much wider. His first job was with the Polish Dance Theatre under the directorship of Conrad Drzewiecki. Drzewiecki had worked in the West and his choreography although classically based was influenced by Martha Graham and Jerome Robbins. Pastor sensed the possibilities in the hybridization of dance technique, new forms grafted onto a classical root. It was also around this time that Pastor saw Rudi van Dantzig's *Monument for a Dead Boy* when the Dutch National was on tour in Poland. "For me it was such a discovery, that he was able to talk about a difficult subject in a language, so appealing and not at all vulgar".

However it was when he emigrated to join Le Ballet de l'Opera of Lyon as a soloist that his eyes were opened to the full potential of dance. "It was a culture shock! I just saw so many forms of dance; abstract, political, or completely crazy. It was a huge opening for me". Then in 1985 Pastor joined the Dutch National. "Holland was the place to be; Kylian and the Nederlands Dans Theatre and Dutch National with three choreographers, Rudi van Dantzig, Hans van Manen, Toer van Schayk; it was a dream".

While dancing in the company, Pastor produced his first piece for the choreographic workshops, *Games* to music by Pink Floyd in 1987. His first commission for the company *Shostakovich-Chamber Symphony* in 1992 was well received and led to further commissions. However he continued to try his hand in the annual workshops which were "part of the life of the company. I think it is very important that a company not only produces ballets but also produces choreographers. It was also important for me that we had to organise this ourselves. We had to have determination and we had to ask our colleagues to work in their free time and to learn how to work with a group." It was also an opportunity to get advice. He remembered van Dantzig suggesting that he try something on pointe. "I remember thinking it was not natural but on good dancers, pointe work gives something very, very special. Also it is our aesthetic, our language. I think it is important for the Dutch National and it will be important for the Polish National Ballet."

In 1995, his *Detail IV* won the prestigious Philip Morris Award at the Helsinki International Ballet competition. At that time Pastor stopped dancing to concentrate on his freelance choreographic career. He spent two years as resident choreographer with Washington Ballet. He found this a good experience but also discovered how different tastes could be on each side of the Atlantic when his ballet, *Stop It!* which had been so successful in Amsterdam was not appreciated in Washington. 2000 was an exceptionally productive year. *Do Not Go Gentle* after the poem by Dylan Thomas to Stravinsky's music proved a great success. His next work *In Light and Shadow* was equally successful and has been taken into the repertoire of several companies including Scottish Ballet and the Royal Swedish while the central pas de deux is a favourite at international galas.

"The choreographic idea comes first, or sometimes the music then the material. The steps I work in the studio; me and the dancers. My relationship with the dancers is very, very important. When I was younger, I wanted to be loved but now I realise that sometimes artistic conflict is not all bad. It can be very productive. Rehearsals are always a battle of the egos because dancers are human beings with a lot of characters. At the Dutch National you have to really convince the dancers, to motivate them. This might be the reason why this is such a creative company. I also like working with people who are bright and bring a lot of knowledge as well as the confrontational element which I think is very, very important. There are difficult moments, even irritating, but I know it's good."

Krzysztof Pastor's style is the product of his varied background. His choreography builds on the ballet vocabulary in a way that is both contemporary and innovative, exploiting to the full the dancers' potential. His range even extends to the use of almost forgotten steps like the gargouillade, a pas de chat with added frills. These are put to wonderful effect in *Don Giovanni* to express Zerlina's frison of delight in the Don's advances. He enjoys narrative works but always looks for a different angle, "it is the emotional impact that is important. When I started to choreograph my first works in Holland, it was like I had come from another planet because I was doing things that were quite emotional and this was at a time when dance was very abstract. Hans van Manen famously said, 'dance is only dance'. But I think things have changed now". Even in Pastor's plotless ballets there runs an undercurrent of emotion. *Si después de morir...*, to music by Mauricio Sotelo carries a suggestion of Andalusian passion while the classically structured, *In Light and Shadow*, inspired by Bach conjures a Baroque world. The harsh monochrome of *Crossing Paths* is tense with distilled passion while *Moving Room* is aggressively edgy. Each has a distinct personality creating a sense of occasion.

His acclaimed *Romeo and Juliet* for Scottish Ballet while updating and sharpening the plot was essentially narrative, *Kurt Weill* was nearer to a documentary style while in *Don Giovanni* he was interested in capturing the allure of the central character. Writing a full-length work is always challenging, but Pastor rates this ballet as his greatest challenge. "The story was so complicated, the score was late, I was terrified most of the time – and it doesn't get easier. From my first piece I was already worried that in the next piece I would repeat myself so I always try to challenge myself to invent something new. The day you start a new piece it is like walking with your eyes closed. You don't know where you are going. I remember reading an interview with famous dancer Richard Cragun. He was working with John Cranko on a new ballet and he noticed when he touched the choreographer's arm that he was trembling! And Cranko was already a famous choreographer!"

As a child Krzysztof Pastor was sent to ballet school because he had too much energy and at each turn in his career he has chosen the path that is more challenging and interesting rather than the safe option. His dancing career has brought him into contact with an impressive cross-section of major choreographers and the ideas he has chosen for his own choreography are equally diverse. In his choice of music he gravitates to that which speaks to him whether it is as complex as Lutosławski or as comfortable as Mozart. Similarly with his colleagues he accepts the friction that brings something interesting in the end. His willingness to face challenges will stand him in good stead as he starts his new project; to revitalise the company in Warsaw.

Maggie Foyer

[Maggie Foyer is a freelance journalist. She writes about dance and publishes regularly in the magazine "Dance Europe".]

Krzysztof Pastor i Kalina Schubert
podczas próby „Tristana" w Teatrze Weilkim
Fot. Magda Łuniewska

KRZYSZTOF PASTOR

Prace choreograficzne / Choreographic Works

1986
Ne me quitte pas / Nie opuszczaj mnie (Jacques Brel), Solo: Krzysztof Pastor (Het Nationale Ballet), Międzynarodowa Gala Baletowa, Teatr Wielki, Łódź

1987
Games / Gry (Pink Floyd), Het Nationale Ballet (workshop), Amsterdam

1988
Tweesprong / Rozdroże (Keith Jarrett), Le Petit Ballet Theatre, Amsterdam

1989
Giardino Religioso / Ogród religijny (Bruno Maderna), The Music Theatre, Amsterdam
Venetian Journal / Dziennik wenecki (Bruno Maderna), The Music Theatre, Amsterdam
Satyricon (Bruno Maderna), The Music Theatre, Amsterdam
Cantus (Arvo Pärt), Het Nationale Ballet (workshop), Amsterdam

1990
Games / Gry (Pink Floyd), Ontario Ballet Theatre, Toronto

1991
Detail I / Detal I (Béla Bartók), Het Nationale Ballet (workshop), Amsterdam
L'Histoire du Soldat / Historia żołnierza (Igor Strawiński), Incontri in Terra di Siena
Detail II / Detal II (George Crumb), Duet: Anna Seidl – Alexis Manuel (Het Nationale Ballet), Amsterdam

1992
Shostakovich-Chamber Symphony / Szostakowicz-Symfonia kameralna (Dmitrij Szostakowicz), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Detail III / Detal III (Andrzej Panufnik), Duet: Anna Seidl – Clint Farha (Het Nationale Ballet), Międzynarodowa Gala Baletowa, Teatr Wielki, Warszawa
Toccata (George Crumb), Solo: Alexis Manuel (Het Nationale Ballet), Międzynarodowy Konkurs Baletowy, Warna

1993
Les Biches / Łanie (Francis Poulenc), Balet Izraelski, Tel Awiw
Homage for Jorge Donn / W hołdzie dla Jorge Donna (George Crumb), Solo: Alexis Manuel (Het Nationale Ballet), Seans
Stop It! / Przestań! (Andrzej Panufnik), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Les Égarés / Zagubieni (Piotr Czajkowski), Duet: Jolinda Menendez – Robert Machherndl (Bayerisches Staatsballett), Monachium

1994
Third Symphony / Trzecia symfonia (Henryk M. Górecki), Balet Opery Narodowej, Warszawa
Ouverture / Uwertura (Édouard Lalo), Narodowa Akademia Baletowa w Amsterdamie, na zamówienie Stichting Dansersfonds
Stop It! / Przestań! (Andrzej Panufnik), Het Nationale Ballet (produkcja telewizyjna)

1995
Detail IV / Detal IV (Zoltán Kodály), Helsinki International Ballet Competition, Złota Nagroda Choreograficzna (Philip Morris Choreography Award)
Don't Look Back... / Nie patrz wstecz... (István Márta), Donau Ballett, Koprodukcja Holland Dance Festival i Chorwackiego Teatru Narodowego w Zagrzebiu

1996
Third Symphony / Trzecia symfonia (nowa wersja; Henryk M. Górecki), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Firebird / Ognisty ptak (Igor Strawiński), The Royal New Zealand Ballet, Wellington

1997
Piano Concerto / Koncert fortepianowy (George Gershwin), Balet Izraelski, Tel Awiw
Altri canti d'Amor / Inne pieśni o miłości (Claudio Monteverdi), Corpo di Ballo del Teatro Massimo, Palermo
Carmen (Georges Bizet / Rodion Szczedrin), Litewski Balet Narodowy, Wilno
Piano Concerto / Koncert fortepianowy (George Gershwin), The Washington Ballet, Waszyngton

1998
Stop It! / Przestań! (Andrzej Panufnik), The Washington Ballet, Waszyngton
La Notte / Noc (Antonio Vivaldi), Królewskie Konserwatorium z Hagi
i Narodowa Akademia Baletowa z Amsterdamu, Holland Dance Festival, Haga
Passing By / Przechodząc obok (Johann S. Bach, George Crumb, Zoltán Kodály),
The Washington Ballet, Waszyngton
A Midsummer Night's Dream / Sen nocy letniej (Felix Mendelssohn), Litewski Balet Narodowy, Wilno

1999
Firebird / Ognisty ptak (nowa wersja; Igor Strawiński), The West Australian Ballet, Perth
Bitter-Sweet / Słodko-gorzkie (Béla Bartók, *Sonata na dwa fortepiany i perkusję*),
Het Nationale Ballet, Amsterdam
Sonata (Johannes Brahms, *III Sonata skrzypcowa d-moll*), The Washington Ballet, Waszyngton
Hin- und hergerissen / Rozdarcie (Anton Bruckner, *VII Symfonia*, cz. 2), Dresden Semperoper Ballett, Drezno

2000
Do Not Go Gentle... / Nie wchodź łagodnie... (wg Dylana Thomasa; Igor Strawiński),
Het Nationale Ballet, Amsterdam
The Silver Veil* / Srebrny szal (Juris Karlsons), Łotewski Balet Narodowy, Ryga
In Light and Shadow / W światłocieniu (Johann S. Bach), Het Nationale Ballet, Amsterdam

2001
The Rite of Spring / Święto wiosny (Igor Strawiński), Łotewski Balet Narodowy, Ryga
Carmen (Georges Bizet / Rodion Szczedrin), Łotewski Balet Narodowy, Ryga
Kurt Weill* (Kurt Weill - collage), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Bach Divisions / Bach-Podziały (Johann S. Bach), Balet Izraelski, Tel Awiw

2002
Tao (Louis Andriessen), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Carmen (Georges Bizet / Rodion Szczedrin), Narodowa Akademia Baletowa, Budapeszt
Acid City* (Mindaugas Urbaitis), Litewski Balet Narodowy, Wilno
Encounters / Spotkania (Zoltán Kodály), Królewski Balet Flamandzki, Antwerpia

2003
Si después de morir... / Jeśli po śmierci... (Mauricio Sotelo), Het Nationale Ballet, Amsterdam
In Light and Shadow / W światłocieniu (Johann S. Bach), Królewski Balet Szwedzki, Sztokholm

2004
Opium (Claude Chalhoub), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Voice / Głos (collage / Robert Zimmerman), Het Nationale Ballet, Amsterdam

2005
Don Giovanni* / Don Juan (Wolfgang A. Mozart / Rob Zuidam), Het Nationale Ballet, Amsterdam

2006
Tristan* (Richard Wagner / Henk de Vlieger), Królewski Balet Szwedzki, Sztokholm
The Dangerous Liaisons* / Niebezpieczne związki (wg Choderlosa de Laclos; Arturs Maskats),
Łotewski Balet Narodowy, Ryga
In Light and Shadow / W światłocieniu (Johann S. Bach), The Scottish Ballet (Edinburgh Festival), Edynburg
Crossing Paths / Skrzyżowane ścieżki (Johann S. Bach i muzyka arabska), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Suite for Two / Suita dla dwojga (Johann S.Bach), Het Nationale Ballet, Amsterdam

2007
Visions at Dusk / Wizje o zmierzchu (Witold Lutosławski), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Tango (Arturs Maskats), Łotewski Balet Narodowy, Ryga
Krzysztof Pastor's Choreographies / Choreografie Krzysztofa Pastora (Wieczór Galowy z okazji 50-lecia choreografa), Łotewska Opera Narodowa, Ryga. W programie wieczoru: *The Silver Veil / Srebrny szal* (duet), *The Rite of Spring / Święto wiosny* (duet), *Carmen* (suita), *The Dangerous Liaisons / Niebezpieczne związki* (fragment), *Tango* (Arturs Maskats), *Suite for Two / Suita dla dwojga*, *Kurt Weill* (*Silber See*, *Wie Lange Noch?*), *In Light and Shadow / W światłocieniu* (aria), *Tristan* (duet), *Voice / Głos* (duet, Georg F. Händel), *Don Giovanni / Don Juan* (duet); Łotewski Balet Narodowy, soliści Het Nationale Ballet i Królewskiego Baletu Szwedzkiego, śpiewacy i Orkiestra Łotewskiej Opery Narodowej; organizatorzy: Łotewska Opera Narodowa i AS Hansabanka; współpraca: Ministerstwo Spraw Zagranicznych Królestwa Niderlandów, Państwowa Fundacja Kultury Łotwy, Ambasada Królestwa Niderlandów w Rydze
Symphonie fantastique / Symfonia fantastyczna (Hector Berlioz), The Australian Ballet, Melbourne

2008
Tristan - Duet (Richard Wagner), Duet: Svetlana Zakharova – Andrei Merkuriev (Balet Bolszoj), Moskwa
Voice / Głos - Solo (Giuseppe Verdi), Solo: Svetlana Zakharova (Balet Bolszoj), Moskwa
Romeo and Juliet* / Romeo i Julia (Siergiej Prokofiew) The Scottish Ballet, Edynburg
Moving Rooms / Przestrzenie w ruchu (Alfred Sznitke, Henryk M. Górecki),
Het Nationale Ballet (Holland Festival), Amsterdam
Tristan - Duet (Richard Wagner), Duet: Marie Lindqvist – Jan-Erik Wikström (Królewski Balet Szwedzki),
Gala Otwarcia Sezonu 2008/09, Opera Narodowa, Warszawa

2009
Tristan* (Richard Wagner / Henk de Vlieger), Balet Opery Narodowej, Warszawa

W przygotowaniu:

2009
Raindrops / Krople deszczu (Fryderyk Chopin), Balet Izraelski, Tel Awiw
Sheherezade / Szeherezada (Nikołaj Rimski-Korsakow, Maurice Ravel), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Dumbarton Oaks (Igor Strawiński), Het Nationale Ballet, Amsterdam
Kurt Weill* (Kurt Weill - collage), Balet Opery Narodowej, Warszawa

2010
Nijinsky* / Niżyński (collage / Robert Zimmerman), Het Nationale Ballet, Amsterdam
In Light and Shadow / W światłocieniu (Johann S. Bach), Balet Opery Narodowej, Warszawa

2011
New Work* / Nowa praca, Balet Opery Narodowej, Warszawa
Two New Works / Dwie nowe prace, Het Nationale Ballet, Amsterdam

2012
New Work* / Nowa praca (we współpracy z Shirin Neshat), Het Nationale Ballet, Amsterdam

* balet pełnospektaklowy / full-length ballet

Opracowanie: pch

Tristan

Poeta *Tristana i Izoldy* znajduje przedmiot swej opowieści w przedstawieniu męki miłosnej dwojga miłujących się istot, świadomych swego wzajemnego stosunku aż do samej śmierci.

Richard Wagner

LEGENDA

NIEŚMIERTELNY MIT

Tadeusz Boy-Żeleński

Prastary mit o Tristanie i Izoldzie zrodził się prawdopodobnie wśród plemion celtyckich zamieszkujących wybrzeża kanału La Manche. Jak wiadomo, jednostka etnograficzna i cywilizacyjna, nosząca miano Francji, jest tworem wynikłym ze zlania się trzech odrębnych ras, z których każda przyniosła jej w dani swe cenne własności.

Galię, której podboju dokonał Cezar na czele rzymskich legionów, zamieszkiwały od niepamiętnych czasów plemiona celtyckie. Pokonani przez Rzymian, Celtowie przyjęli od zwycięzców prawa, obyczaje, kulturę i język. Ale kultura łacińska, w epoce gdy zalała Galię, była już skażona, schyłkowa; nie miała siły do wytworzenia nowej i bujnej formacji narodowego życia. Rozpadła się w proch przy zetknięciu z inwazją barbarzyńskich, ale pełnych żywotnego soku Germanów, którzy jako Frankowie wniknęli do rzymskiej Galii. Nowi najeźdźcy roztopili się w masie galo-łacińskiej, ale mocą twórczego swego zaczynu dokonali procesu, z którego wyszła rasa i język francuski. Podłożem nowo tworzącego się języka była przede wszystkim łacina. Język celtycki, wyparty przez podbój rzymski, wegetuje jedynie wśród ludności wiejskiej; wreszcie ginie zupełnie około VI wieku. Łacina, która zajmuje jego miejsce, nie jest oczywiście klasyczną łaciną Horacego i Cycerona. Jest to pospolita gwara żołnierzy, kupców i niewolników, zanieczyszczona już pierwotnie pomieszaniem ras i narodów tworzących imperium rzymskie, a przekształcająca się coraz bardziej w ustach mówiących nią Celtów. Wreszcie, pod wpływem zetknięcia się z germańskimi Frankami (którzy zresztą, sami z siebie, wnoszą do owego języka galo-latyńskiego ledwie kilkaset wyrazów) łacina ta, zdezorganizowana doszczętnie, zaczyna się skupiać w nowe formacje: rodzi się język romański stanowiący przejście do późniejszego francuskiego.

W tym to romańskim języku spisane są po raz pierwszy legendy i powieści rycerskie „Okrągłego Stołu", wśród których powieść o Tristanie i Izoldzie posiada najgłębsze ludzkie wartości nieśmiertelnego mitu. Jak wspomniałem, powieści te zrodziły się najprawdopodobniej wśród Celtów, skąd później zawędrowały do Niemiec, Anglii, Norwegii, wszędzie, zależnie od gruntu, na który padło ziarno legendy, przybierając odmienne nieco zabarwienie; nie brak jednakże i teorii skłaniających się ku germańskiemu pochodzeniu epopei francuskiej. Jak bądź się rzeczy mają, czy Frankowie przynieśli z sobą do Galii swoje mity, czy raczej obudzili poetycki dech duszy celtyckiej zduszony pod płaskim racjonalizmem dekadencji łacińskiej, faktem jest, iż ze zlania się tych dwóch rasowych elementów powstały owe przedziwne powieści.

Aż do XII wieku powieść o Tristanie i Izoldzie, napoju miłosnym i jego tragicznych następstwach przechodziła z wieku na wiek jedynie drogą ustną, przekształcając się i bogacąc w ustach każdego pokolenia. W połowie wieku XII krystalizuje się ona aż w kilka spisanych poematów. Dwa z nich (pióra Chrétiena de Troyes i La Chevre) zaginęły w zupełności; z dwóch innych zachowały się fragmenty, każdy około 3000 wierszy. Autorem jednego z tych poematów jest truwer Thomas (ok. 1170), zamieszkały w Anglii normandzkiej; autorem drugiego, współczesny mu niemal Béroul. Z pierwszej wersji wyszedł, jako pochodny twór, obszerny poemat spisany w XIII wieku po niemiecku przez Gotfryda ze Strasburga; z drugiej - niemiecki poemat Eilharta z Obergu i francuska powieść prozą. Prócz tego zachował się luźny anonimowy fragment (około 1500 wierszy) i drobne ułomki rozproszone już w naśladownictwach po obcych literaturach. Przedostawszy się do Niemiec, legendy „Okrągłego Stołu" - przetworzone na nowo przez duszę germańską - stały się poniekąd własnością jej i wyrazem, aż wreszcie, dzięki geniuszowi Wagnera, w formie muzycznych poematów obiegły cały cywilizowany świat. Oto główne linie, które przytaczam tu dla uproszczenia przeglądu, nie zapuszczając się w drobniejsze odnogi i rozgałęzienia.

Znakomity uczony, romanista Joseph Bédier, strawiwszy lata całe na pracach naukowych, dotyczących publikacji dawnych tekstów, oraz na analizie i ustaleniu ich pochodzenia, powziął myśl zarówno szczęśliwie poczętą, jak wykonaną. Zapragnął mianowicie, podejmując na nowo przerwane i uszkodzone przez czas dzieło dawnych truwerów, odtworzyć i odbudować z pozostałych szczątków i ułomków całość legendy o Tristanie i Izoldzie. „W dziele tym - pisze o jego pracy Gaston Paris - Bédier miał przed sobą otwarte dwie drogi: albo wziąć za punkt wyjścia wersję Thomasa, albo Béroula. Pierwsza, dzięki istnieniu przekładów i naśladowań w obcych językach, dawała możność restytucji całkowitego i jednolitego opowiadania; ujemną jej stroną było to, iż w ten sposób uzyskiwało się najmniej dawny poemat o Tristanie, ten, w którym prastary, barbarzyński element najbardziej był już dostosowany do ducha i pojęć rycerskiego społeczeństwa anglo-francuskiego. Bédier obrał drugą możliwość, o wiele trudniejszą, ale tym większą wartość dającą jego dziełu, mianowicie - odtworzenie legendy Tristana w jej najdawniejszej dostępnej postaci.

Zaczął od tego, iż przełożył najwierniej fragment Béroula, który się zachował i który zajmuje mniej więcej środek powieści. Przepoiwszy się w ten sposób doskonale duchem starego bajarza, przyswoiwszy sobie jego naiwny sposób odczuwania, prosty sposób wyrażania, dotworzył do tego tułowia głowę i członki nie drogą mechanicznego przyprawiania, ale sposobem organicznej regeneracji - takiej, jakiej obraz dają zwierzęta, które okaleczałe, uzupełniają się własną tajemną mocą wedle planu swej idealnej formy. W rekonstrukcji tej Bédier posługiwał się zarówno fragmentem poematu Thomasa, jak również wszystkimi innymi urywkami

Ilustracja z Codexu Manesse, XIV wiek

i przekładami, czerpiąc z nich doskonałą sztuką i miarą to, co zdawało się najwłaściwsze dla odtwórczego dzieła. Gaston Paris podejrzewa go niemal, iż najpierw spisał cały poemat w wierszach romańskich, upodobnionych o ile możności do wierszy Béroula i dopiero potem przełożył go na język francuski.

W ten sposób powstała ta jedyna w swoim rodzaju przepiękna książka, która po raz pierwszy pozwala nam podziwiać legendę o Tristanie i Izoldzie w całym bogactwie i uroku. Pod piórem Bédiera zachował się ten sam dwoisty charakter poematu, który nadaje mu tyle odrębnego wdzięku; romans rycerski, pełen awantur i przygód, opowiadany ku zbudowaniu i uciesze rycerstwa oraz dwornego społeczeństwa francuskiego XII wieku, ale równocześnie raz po raz otwierają się perspektywy na inne, mocniejsze jeszcze życie, życie legendarnych półbogów pozostających w najściślejszym związku z dziką jeszcze i dziewiczą przyrodą lasów celtyckich.

Legenda Tristana i Izoldy jest najpiękniejszym, najgłębszym poematem miłości, jaki ludzkość kiedykolwiek wydała. I gdyby wolno było z lekkomyślną swobodą przemawiać w kwestiach, o których całe pokolenia uczonych spłodziły całe biblioteki kontrowersji i komentarzy, ośmieliłbym się powiedzieć, iż sam charakter, samo ujęcie tej prastarej legendy powinno świadczyć o jej galo-celtyckim, nie germańskim, pochodzeniu; chyba że przyjmiemy, iż mit germański, dotknąwszy ziemi galijskiej, z jej cudownych soków nabrał nowego życia i w nowej odrodził się postaci.

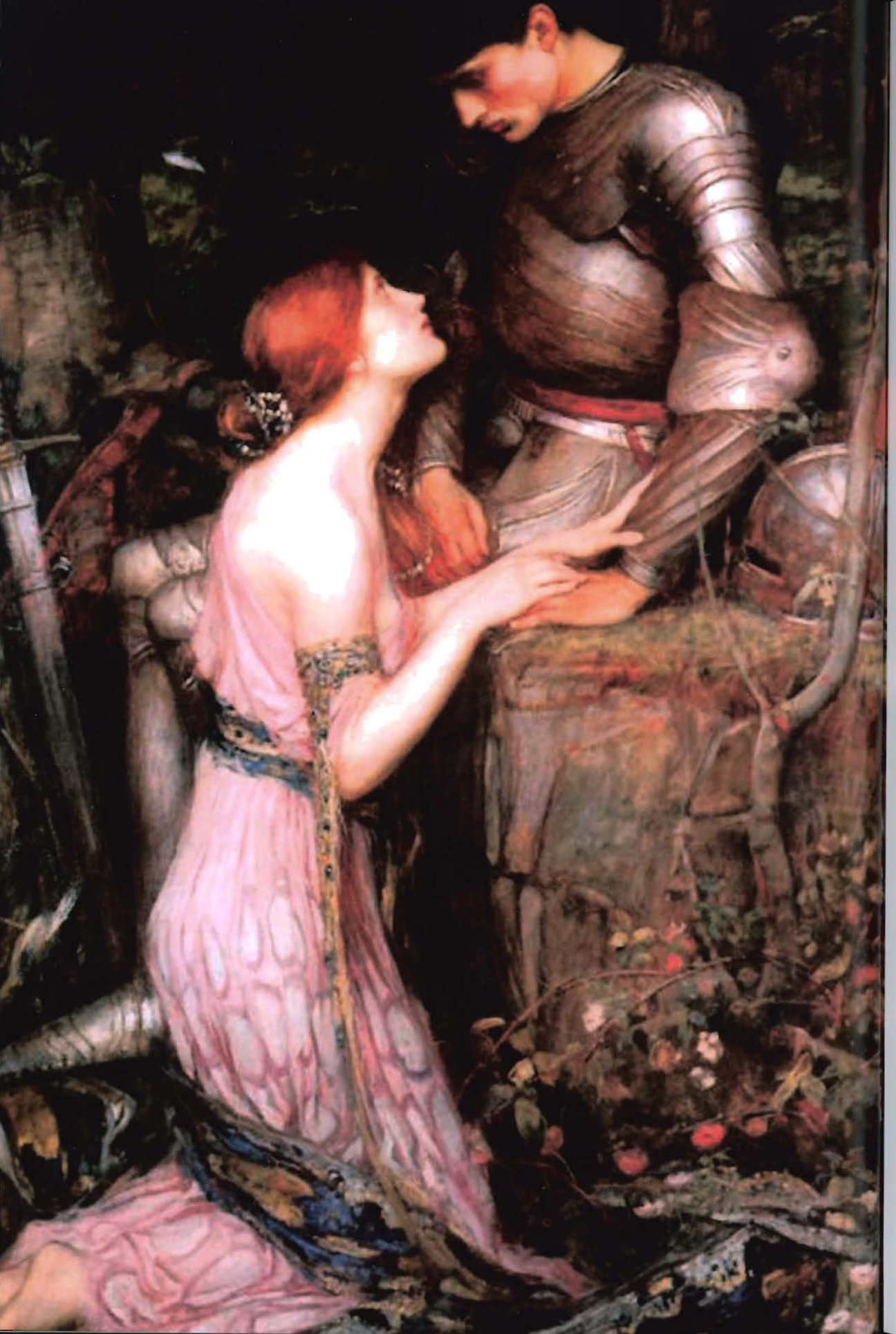
Albowiem *Tristan i Izolda* zawiera w najpełniejszym, najszlachetniejszym wyrazie to, co stanowi dominującą linię późniejszej literatury francuskiej, co odróżnia ją od wszystkich innych i stanowi tajemnicę jej uroczego na wszystkie inne oddziaływania. Wiecznie na nowo przeżywany problem miłości, wiekuista, tryumfalna apoteoza jej samej, wraz z całym bezmiarem jej nędzy, kłamstw, jej wzniosłości i upodlenia, czci i bezhonoru, z całym pijaństwem szczęścia i tragizmem niedoli, to linia, która od Tristana i Izoldy, poprzez strofy Villona i Molierowskiego Alcesta, i wielkie postacie Racine'a, i miniaturowe figurynki Marivaux, poprzez niezapomniane sylwety Manon Lescaut i kawalera des Grieux, Adolfa i Eleonory, poprzez Stendhala i Balzaca, Musseta i Verlaine'a, aż do całego teatru i powieści przedostatniej doby, aż do piosenki ulicznej Paryża, snuje się nieprzerwanie przez najświetniejsze karty literatury francuskiej i stanowi jej swoisty, nieprzeparty urok. Można powiedzieć, iż dusza nowo tworzącej się rasy w samym zaraniu młodości napiła się czarodziejskiego trunku z pucharu Tristana i Izoldy i że ów napój miłosny, mocny jak życie i mocniejszy nad śmierć, na wieki już krąży w jej żyłach.

Uczuciem, które narzuca się przy czytaniu Tristanowej legendy w opracowaniu Bédiera, jest podziw dla doskonałej miary artystycznej w traktowaniu przedmiotu. Sądzę, iż zasługa tego rozkłada się na dwa czynniki: jednym z nich jest pierwotna prostota, z jaką dawni rybałtowie, nie skażeni jeszcze „literaturą", opowiadali naiwnie i rzeczowo bieg wydarzeń, drugim - diametralnie przeciwnej natury - doskonałe wyrobienie artystyczne odtwórcy, który, snadź wychowany na najlepszych literackich wzorach po-Flaubertowskiej epoki, umiał uniknąć wszystkiego, co by mogło tę pierwotną prostotę zamącić i skazić. Rezultat tego współdziałania jest niezrównany. Powieść rozwija się przed naszymi oczyma z przedziwną oszczędnością efektów, jak gdyby z umyślną surdyną, ze zwięzłością słów, a zarazem głębią i precyzją psychologiczną, o ileż subtelniejszą i bogatszą niż gadatliwa pretensjonalność przedwczorajszej „psychologicznej" szkoły! Tak, w romansie tym, wyśpiewanym przed ośmiu wiekami a obecnie odtworzonym, znalazła powieść nowoczesna groźne współzawodnictwo!

Tadeusz Boy-Żeleński

[Tadeusz Boy-Żeleński (1874-1941), ceniony krytyk teatralny i literacki, publicysta, znakomity tłumacz, znawca i wykładowca literatury francuskiej; w swoich mistrzowskich przekładach przyswoił kulturze polskiej ponad sto tomów klasyki francuskiej. Wydał także w 1925 roku polską wersję *Tristana i Izoldy* Josepha Bédiera, a jego niezrównany przekład, opatrzony drukowanym powyżej, autorskim wstępem, wznawiany jest po dzień dzisiejszy.]

Arthur Hughes: Piękna pani bez litości, 1863



Tristan i Izolda

Według różnych wersji także: Tristran, Tristram, Tristrem (od łacińskiego *tristis* – smutny) i Iseult, Isolt, Ysolt, Isoud, Ysolde, Ysoude. Bohaterowie najpiękniejszej i najbardziej wzruszającej historii miłosnej, powstałej w cyklu legend celtyckich i będącej natchnieniem niezliczonych poetów i muzyków. Dzieje Tristana i Izoldy są znacznie starsze od opowieści o Lancelocie i Guinevere, i we wcześniejszych wersjach nie były związane z cyklem arturiańskim. Najstarszy, częściowo dochowany poemat, obejmujący wcześniejsze legendy na ten temat, to *Tristan* (ok. 1170 roku) anglonormańskiego poety Thomasa. Z nieco późniejszego (koniec XII wieku) poematu Béroula, prawdopodobnie Normana, znaczna część zaginęła. Wybitną literacko wersją średnio-górno-niemiecką (ok. 1210 roku) jest niedokończony poemat Gotfryda ze Strasburga. We Francji poematy o Tristanie pisali m.in. Chrétien de Troyes (utwór nie zachował się) i Marie de France (lai pt. *Wiciokrzew*). Angielskie wersje to m.in. *Sir Tristrem*, jeden z najwcześniejszych romansów w języku średnio-angielskim, prawdopodobnie sprzed 1300 roku, i *Le Morte Darthur* Malory'ego. Sceną działania tych rozmaitych wersji są ziemie celtyckie: Kornwalia, Irlandia, Bretania. Podstawowym motywem jest celtyckie podanie o ucieczce siostrzeńca królewskiego z żoną króla; istotną treścią - wszechpotęga namiętności rozpalonych przez ślepą miłość mężczyzny i kobiety, miłość, wobec której wszelkie prawa i zwyczaje są bezsilne i którą tylko śmierć przeciąć może.

Najbardziej znanym utworem o Tristanie i Izoldzie jest dramat muzyczny Richarda Wagnera *Tristan und Isolde* z librettem kompozytora (prapremiera: Monachium 1865; premiera polska: Warszawa 1921). Jest to najbardziej „wagnerowskie", najtrwalsze i jedno z najtrudniejszych dla wykonawców dzieło tego kompozytora. Zasłynęła również adaptacja prozą *Dzieje Tristana i Izoldy* (*Le Roman de Tristan et Iseut*) wybitnego pisarza i mediewisty francuskiego Charlesa Marie Josepha Bédiera, oparta na poematach Thomasa, Eilharta d'Oberg, Gotfryda ze Strasburga, a przede wszystkim Béroula (1900; przekład polski Tadeusza Boya-Żeleńskiego, 1925).

Mit

Tristan, syn króla Rivalena (Roulanda, Riwalina) i Blanchefleur (Blanscheflur), siostry króla Kornwalii, Marka, nieprześcigniony w robieniu bronią, grze na harfie i zdobywaniu serc, urodził się jednak pod złą gwiazdą: jego ojciec traci koronę, a matka umiera z żalu. Mając lat 15, Tristan przybywa na dwór swego wuja, króla Marka, pokonuje olbrzyma Morholta (Marhausa, Morolta), szwagra króla Irlandii, ale zostaje przy tym ranny ostrzem zatrutej włóczni. Uratować go może tylko siostra Morholta, królowa. Tristan płynie więc do Irlandii, przebrany za wędrownego śpiewaka. Królowa czarami przywraca mu zdrowie i czyni z niego nauczyciela muzyki swojej córki, pięknej Izoldy Złotowłosej.

Po powrocie do Kornwalii Tristan opowiada królowi o urodzie Izoldy z takim zachwytem, że Marek wysyła go do Irlandii, aby mu przywiózł Izoldę jako narzeczoną. Tristan rusza w podróż. W Irlandii zabija strasznego smoka, po czym prosi króla o rękę Izoldy dla króla Marka. Tristan i Izolda wsiadają na statek, a wraz z nimi służebnica Izoldy Brangien (Brangaine, Bragwaine, Brangäne), której królowa dała flaszeczkę z napojem miłosnym dla króla Marka i Izoldy. Jednak w czasie podróży fatalna pomyłka sprawia, że Tristan i Izolda wypijają ów napój, który łączy ich szaloną, niepowstrzymaną, dozgonną miłością. Wkrótce odbywa się wesele króla Marka i Izoldy. W czasie nocy poślubnej wierna Brangien zastępuje Izoldę w łożu królewskim. Kochankowie widują się nadal nocami w ogrodzie, pod drzewem, przy źródle. Zdradzeni przez zawistnych dworaków, skazani na stos, uciekają do lasu, gdzie prowadzą żywot pustelniczy. Poszukujący ich król Marek, zajrzawszy do jaskini, widzi ich oboje, niewinnie śpiących, przedzielonych nagim mieczem Tristana. Wzruszony Marek uszanował ich sen, ale zamienił miecz Tristana na swój, Izoldzie włożył na palec swój pierścień i zawiesił swą rękawicę, aby uchronić jej twarz od wpadających do jaskini promieni słońca. Wspaniałomyślność ta porusza sumienia kochanków. Ona wraca do męża, a Tristan idzie na wygnanie, do Bretanii, gdzie poślubia piękną księżniczkę Izoldę o Białych Dłoniach, ale pozostawia ją nietkniętą.

Tristan myśli tylko o zobaczeniu Izoldy Złotowłosej. W przebraniu żebraka, błazna lub trędowatego udaje się w drogę i zostaje ranny. Wraca i wzywa Izoldę Złotowłosą, bo tylko ona może mu przywrócić zdrowie. Statek, który miał ją przywieźć, rozpiął biały żagiel jako umówiony znak, że przywozi Izoldę Złotowłosą. Jednak zazdrosna Izolda o Białych Dłoniach oświadcza Tristanowi, że wpływający do portu statek ma żagiel czarny. Tristan odwrócił się do ściany i wyzionął ducha. Gdy Złotowłosa wbiegła do sypialni, padła martwa na ciało zmarłego. Król Marek, który dowiedział się o zgonie kochanków i poznał tajemnicę napoju miłosnego, kazał ich pogrzebać w Kornwalii w jednym grobie. Wkrótce wyrosły na nim dwa drzewa, które połączyły się gałęziami w nierozerwalnym uścisku.

Król Marek

King Mark, w legendzie arturiańskiej król Kornwalii, mąż Izoldy, postać tragiczna i szlachetna, zwłaszcza u Gotfryda ze Strasburga, mimo niegodnej sytuacji zdradzonego męża; w *Le Morte Darthur* Malory'ego natomiast jest to zdradziecki tchórz, dybiący na życie Tristana.

John William Waterhouse: Lamia, 1905

Frank Bernard Dicksee: Rycerskość, 1885

Rycerstwo

W średniowiecznym społeczeństwie feudalnym warstwa wojowników złożona z feudałów zobowiązanych z racji posiadania ziemi do służby wojskowej i uczestniczenia w wyprawach wojennych na wezwanie swego władcy, stanowiąca elitę społeczną, która wytworzyła swoisty styl, etykę i ceremoniał. Atrybuty i obyczaje tej warstwy ustaliły się w XI wieku. W kręgu kultury dworskiej XII wieku, zwłaszcza francuskiej, ukształtował się wzorzec idealnego rycerza opiewany przez epopeje rycerskie, jak francuska *Pieśń o Rolandzie*, hiszpańskie opowieści o Cydzie, cykl legend o rycerzach króla Artura, niemiecka *Pieśń o Nibelungach*. W XIII wieku dokonał się proces stanowego zamknięcia się rycerstwa. W XIV wieku nastąpiło jego utożsamienie się z żołnierskim stanem szlacheckim.

Baronowie

W średniowieczu feudalny tytuł szlachecki bezpośrednich wasali królewskich; honorowy tytuł szlachecki niższy od tytułu hrabiego.

Napój miłosny

Wywar, napar, eliksir, nalewka z lubczyku mająca wywołać w jakiejś osobie namiętną miłość. W starożytności najsłynniejsze były tesalskie napoje miłosne, ale Grecy i Rzymianie używali w tym celu często eliksirów niebezpiecznych, wywołujących obłęd. Powiadano o Lukrecjuszu, że oszalał, a o Kaliguli, że zmarł na skutek wypicia napoju miłosnego. Pojawia się on także w opowieści o Tristanie i Izoldzie.

Miecz

Broń biała o prostej rękojeści z prostym albo kulowi wygiętym jelcem i głowni prostej, długiej, zwężającej się ku końcowi, opatrzonej z obu stron strudziną. Służył do rąbania nieprzyjaciela. Używany od epoki brązu do XVI wieku. Wyparty w Polsce przez szablę, pozostawał jeszcze długo potem oznaką stany rycerskiego. W średniowieczu broń jazdy rycerskiej, w XVI wieku długa, dwuręczna broń piechoty.

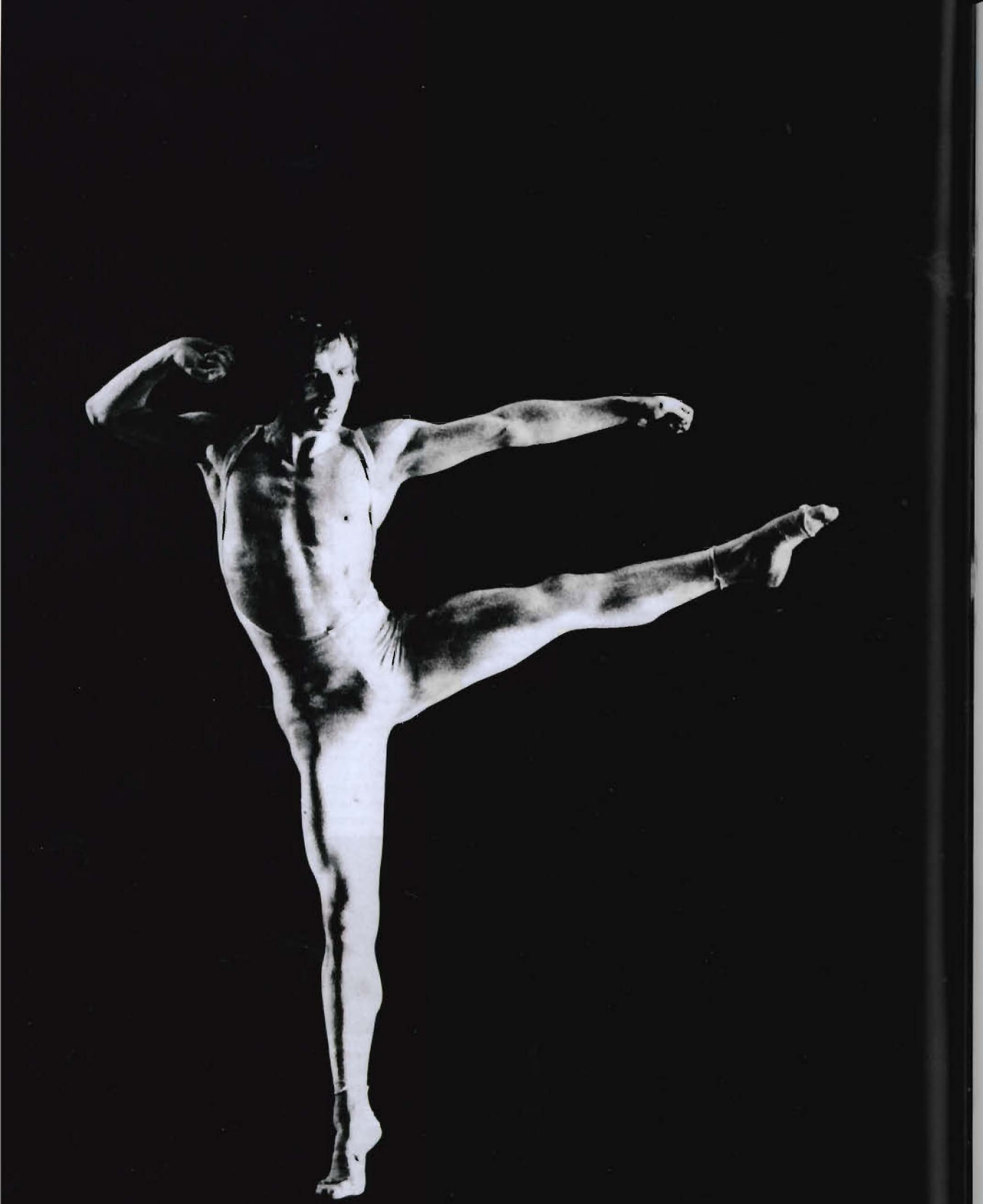
Smok

Potwór z chrześcijańskich legend średniowiecznych, wyobrażany zazwyczaj jako rodzaj gada z pazurami lwa, skrzydłami orła i ogonem węża. Z paszczy jego i nozdrzy dobywały się płomienie. Był symbolem grzechu, a w szczególności pogaństwa. Metaforę tę zaczerpnięto z Apokalipsy. Jego popularność w średniowieczu, utrwalona przez poetów i najgłośniejszych malarzy, wynikała stąd, że kumulował w sobie wszelkie zło, a jego głównym zadaniem życiowym było zostać zabitym przez św. Jerzego albo przez jakiegoś innego świętego, czy bohatera. W mitologii i folklorze starożytnych ludów Bliskiego Wschodu i Grecji smok był zapewne czymś w rodzaju olbrzymiego węża morskiego, zrodzonego prawdopodobnie w fantazji człowieka obserwującego wijące się ruchy fal.

Próba ognia

Sąd boży, ordalia, rodzaj odwołania się do instancji wyższej niż ziemska, do bogów, Boga albo sił nadprzyrodzonych, sądowy środek dowodowy znany już w starożytności, rozpowszechniony we wczesnym średniowieczu, oparty na mniemaniu, że bóstwo ochroni niewinnego i przyczyni się do wykrycia sprawcy. Zabronione przez IV sobór laterański w 1215 roku, sądy boże w Polsce znikły na początku XIV wieku. Do najczęściej stosowanych środków należała m.in. próba ognia albo gorącego metalu. Oskarżony musiał przejść pewną ilość kroków przez ogień albo przez pewien czas trzymać w ręku rozgrzane do czerwoności żelazo.

[Według *Słownika mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego.]



1944 **Léonide Massine (Miasin) MAD TRISTAN**
muzyka: Richard Wagner / Ivan Boutnikov;
Ballet International

1952 **Frederick Ashton PICNIC AT TINTAGEL**
muzyka: Arnold Bax;
New York City Ballet

1958 **Herbert Ross TRISTAN**
muzyka: Richard Wagner;
American Ballet Theatre

1963 **Janine Charrat TU AURAS NOM... TRISTAN**
muzyka: Jef Maes;
Ballet du Grand Théâtre de Genève

1963 **Aleksiej Andriejew i Nina Stukołkina TRISTAN I IZOLDA**
muzyka: Richard Wagner;
Białoruski Teatr Wielki Opery i Baletu

1965 **Tatjana Gsovsky TRISTAN**
muzyka: Boris Blacher;
Deutsche Oper Berlin

1969 **Maurice Béjart LES VAINQUEURS**
muzyka: Richard Wagner i muzyka tybetańska;
Ballet du XXe Siècle

1971 **Norman Morrice THAT IS THE SHOW** (cz. 3)
muzyka: Luciano Berio;
Ballet Rambert

1973 **John Cranko TRISTAN** (balet zaplanowany)
muzyka: Hans Werner Henze;
Stuttgarter Ballett (przygotowania przerwała śmierć choreografa)

1973 **Norman Morrice ISOLDE**
muzyka: John Lewis;
Ballet Rambert

1974 **Glen Tetley TRISTAN**
muzyka: Hans Werner Henze;
Ballet de l'Opéra de Paris

1979 **Peter Darrell TRISTAN AND ISEULT**
muzyka: Ferenc Liszt;
New London Ballet

1979 **Loyce Houlton TRISTAN**
muzyka: Hans Werner Henze;
Deutsche Oper Berlin

1981 **Robert Cohan DANCES OF LOVE AND DEATH** (cz. 2)
muzyka: Carl Davis, Conlon Nancarrow;
London Contemporary Dance Theatre

1982 **John Neumeier TRISTAN**
muzyka: Hans Werner Henze;
Hamburger Ballett

1992 **Susanne Linke ?TRISTAN UND ISOLDE?**
muzyka: Ludger Brümmer;
Nederlands Dans Theatre

1996 **Myriam Naisy TRISTAN ISEULT**
muzyka: Charles Papasoff;
Les Ballets Jazz de Montréal

1998 **Conrad Drzewiecki ŚMIERĆ IZOLDY**
muzyka: Richard Wagner;
Polski Teatr Tańca – Balet Poznański

2000 **Iván Markó TRISZTÁN ÉS IZOLDÁHOZ**
muzyka: Richard Wagner;
Magyar Fesztivál Balett

2002 **Nicolas Musin TRISTAN, ISOLDE**
muzyka: Richard Wagner,
teksty Ibn Arabiego i na żywo Dylan Kent Trio;
ABCDanceCompany

2003 **John Alleyne TRISTAN AND ISOLDE**
muzyka: Michael Bushnell, Owen Underhill;
National Ballet of Canada

2006 **Krzysztof Pastor TRISTAN**
muzyka: Richard Wagner / Henk de Vlieger;
Kungliga Svenska Baletten

2007 **Anatolij Emelianow TRISTAN I IZOLDA**
muzyka: Piotr Czajkowski, Dmitrij Szostakowicz, Gustav Mahler, Samuel Barber;
Zespół „Korona Rosyjskiego Baletu"

2008 **Ondrej Šoth TRISTAN A IZOLDA**
muzyka: Richard Wagner, Tataku, Kodo;
Balet Štátneho Divadla Košice

Opracowanie: pch

Rudolf Nurejew jako Tristan
w balecie Glena Tetley'a, Paryż 1974. Fot. Strunz

Wagnerowski ocean dźwięków
wdarł się na stały ląd, zatapiając wszystko.
Czasy, gdy muzyka zaledwie towarzyszyła
akcji scenicznej, bezpowrotnie przeminęły.
Teraz dźwięki dobywające się
z kosmicznej otchłani określały kierunek akcji.
„W innych dziełach motywy muzyczne
służą akcji" – tłumaczył Wagner
- „tutaj, można by rzec,
akcja wynika z muzyki".

Joachim Köhler

Mistan

MUZYKA

Richard Wagner

WAGNERA FILOZOFIA MIŁOŚCI

Bohdan Pociej

Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną,
Powiem ci: śmierć i miłość – obydwie zarówno.
Jednej oczu się czarnych, drugiej – modrych boję.
Te dwie są me miłości i dwie śmierci moje.

Przez niebo rozgwieżdżone, wpośród nocy czarnej,
To one pędzą wicher międzyplanetarny,
Ten wicher, co dął w ziemię, aż ludzkość wydała,
Na wieczny smutek duszy, wieczną rozkosz ciała.

Na zarnach dni się miele, dno życia się wierci,
By prawdy się najgłębszej dokopać istnienia –
I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia:
Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.

Jan Lechoń

Co to jest miłość? – pytał kiedyś Plotyn. – Czy to Bóg? Duch niebiański? A może stan umysłu? Miłość: jak wiele jest jej postaci, jak różne są wszystkie te strony, wszystkie te momenty życia, do jakich odnosimy to słowo. Głupotą byłaby próba sprowadzenia ich do wspólnego mianownika. Wśród tej ogromnej różnorodności znaczeń kryje się tu także to, o którym chcę pisać: wieczna miłość. Ta miłość – to ślad wieczności. To obecność wieczności w czasie. To odkrycie takiego „teraz": tu, pod jabłonią, gdy „położę ciebie jak pieczęć na moim sercu, jak pieczęć na moim ramieniu" – to odkrycie takiego „teraz", które znaczy „zawsze". To zawieszenie czasu; jeśli „teraz" znaczy tyle co „zawsze", różnica między „teraz" a „wczoraj", „teraz" a „jutro" – a więc czas – traci znaczenie. Tu, pod jabłonią, przeszłość i przyszłość znikają, a więc i śmierć traci swe żądło: „miłość jest mocna jak śmierć".

Krzysztof Michalski *Płomień wieczności*
- Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego

I.

Żaden inny ze znanych nam wielkich kompozytorów muzyki Zachodu nie wzbudził tak ogromnego zainteresowania swoim życiem, swoją osobą, swoim postępowaniem. Nikomu też innemu z twórców muzyki tak gruntownie i bezlitośnie tego życia nie przebadano, nie przenicowano, nie opisano: rok po roku, tydzień po tygodniu, dzień po dniu, niemal godzina po godzinie. Osobę (a częścią i muzykę) Richarda Wagnera stawiano przed sądem, oskarżając go o ciężkie wykroczenia przeciw moralności, etyce, estetyce, religii. Wypominano mu liczne wady i wykroczenia, złe intencje, uczynki i zaniedbania: nielojalność (wobec przyjaciół), serwilizm (wobec możnych i panujących), pychę, arogancję i egoizm, antysemityzm, nacjonalizm, szowinizm... Widziana od tej negatywnej strony postać Wagnera, na tle innych wielkich kompozytorów XIX wieku, nie budzi sympatii.

Pomińmy wszakże tę całą wrzawę, wszczętą jeszcze za życia Wagnera (także – jako reakcję na kult jego osoby), którą zresztą on sam mógł nieraz prowokować swoim zachowaniem i postępowaniem; wrzawę trwającą do dziś, podsycaną przez moralnie zgorszonych biografów. Zawieśmy też całą olbrzymią, idącą w dziesiątki tysięcy pozycji literaturę, jaka wokół tej postaci narosła, piśmiennictwo różnej maści i wagi: od uczonych studiów i filozoficznych rozwa-

żań, po brukowe sensacje i grafomańskie płody pióra. Pomińmy też różne „klucze", jakie do penetracji osobowości Wagnera stosowano, z psychoanalitycznym i socjologicznym na czele. Pomińmy, aby skupić się na czymś bardziej istotnym – czymś, co z duchowego rdzenia osobowości twórcy wynika, a urzeczywistnia się i utrwala w dziele.

1.

To coś nazywam muzyczną filozofią miłości. Wagner jawi mi się w dziejach muzyki jako wielki, oryginalny filozof wśród kompozytorów. Nie tylko piewca miłości i wyraziciel miłosnych uczuć, bo tych w historii muzyki Zachodu, od wieku XVII, było wielu. Właściwie aż po kres muzycznego romantyzmu, w XX wieku, ekspresja miłości jest tu jedną z głównych nici przewodnich. Zaś w muzyce wielkich kompozytorów XIX wieku wyraz uczuć miłosnych osiągnie apogeum: intensywności, subtelności, zróżnicowania odcieni. Muzyka Beethovena, Schuberta, Berlioza, Chopina, Schumanna, Liszta, Verdiego, Brahmsa, Czajkowskiego, Mahlera mówi o miłości – czy mówi miłość – najrozmaitszymi sposobami, wyrażając i przedstawiając jej jasne i ciemne strony. Również i Wagner w tej muzycznej mowie miłości aktywnie partycypuje i ją współtworzy, w swoich „romantycznych operach": *Holendrze-tułaczu, Tannhäuserze, Lohengrinie*. Wszelako już tu, w pierwszej fazie dojrzałej twórczości, rysuje się to, co później będzie konsekwentnie urzeczywistniane, rozwijane i pogłębiane: jego własna, Wagnerowska filozofia miłości; prześwituje jej sedno i rdzeń – metafizyka. Dla romantycznych oper Wagnera znamienne są tedy myśli przewodnie, kluczowe idee: zbawienia i odkupienia (mężczyzny) przez miłość ofiarną (kobiety); rozziewu i dramatycznego napięcia między miłością zmysłową a duchową, między pogańskim erosem a chrześcijańskim *caritas* (ta idea powróci, wzbogacona i pogłębiona, w ostatnim dziele Wagnera). Idee o podłożu chrześcijańskim, wyrażone środkami muzycznymi jasno, wyraźnie, sugestywnie.

W „operach romantycznych" – jak i w pierwszym akcie *Walkirii* (najcudowniejszym poemacie miłosnym w dziejach muzyki orkiestrowej!) – mamy wszakże dopiero zapowiedzi, przygotowanie do właściwej metafizyki miłości. Ta bowiem realizowana będzie w pełni w dramatach *Tristan i Izolda* oraz *Zygfryd*.

Podejmując tutaj próbę uchwycenia, określenia i rozważenia filozofii-metafizyki miłości w muzyce Wagnera odcinam się od różnych psychoanalitycznych czy socjologizujących interpretacji, których zamiarem, jawnym bądź skrytym, było (i jest) poniżanie osobowości wielkiego twórcy, ściąganie „przypadku Wagnera" w dół, swoiste „egzorcyzmowanie" (świeckie!) jego osoby. Ja obieram kierunek akurat odwrotny.

Patronuje mi w moich rozważaniach Tomasz Mann - wobec Wagnera bynajmniej nie bezkrytyczny! – co swój odczyt-esej *Cierpienie i wielkość Ryszarda Wagnera* (1933) tak zaczynał:

„Cierpiąca i wielka jak wiek, którego jest najdoskonalszym wyrazem, wiek dziewiętnasty, stoi przed oczami postać Richarda Wagnera. Twarz cała w zmarszczkach, obarczona wszystkimi namiętnościami, taką ją widzę i ledwo potrafię odróżnić miłość, jaką darzę jego dzieło, jedno z najwspanialszych, najbardziej wątpliwych, wieloznacznych i fascynujących zjawisk w świecie twórczości, od miłości, jaką darzę stulecie, którego większą część wypełniło jego życie, to życie w niespokojnym ruchu, umęczone, opętane i zapoznane, opromienione u schyłku sławą światową" (przekład: Jan Garewicz).

Patronuje mi również Marian Zdziechowski, wielki nasz myśliciel i badacz literatur, natchniony duchem romantyzmu. Znamienny passus z jego książki *Pesymizm, romantyzm i podstawy chrześcijaństwa* (1914) pozwolę sobie przypomnieć:

„Wagner jest ostatnim a największym z romantyków. Romantyczne upojenie nieskończonością, skupione w żądzy wyrwania się poza granice, które rzeczywistość stawia nieskończonemu duchowi, pochłonęło go z tą mocą, co przebija powłokę, jaką dla myśli jest słowo. I uznawszy wówczas mowę ludzką za niedostateczną do wyrażenia tego, co mu w duszy wrzało i co ją rozsadzało, począł szukać sprzymierzeńca w muzyce i stworzył w sztuce nową formę, w której muzykę z poezją zespolił. Przez sztukę zaś, przez swój dramat muzyczny zapragnął działać na świat. On wielbił w sztuce moc przeobrażania duszy i przez nią utorować chciał drogę wymarzonemu przeobrażeniu ludzkości."

W tym, co nazwałem filozofią – metafizyką – miłości odsłania mi się wielkość Wagnera. Stworzenie takiej metafizyki, wyartykułowanie jej w języku muzyki, jest dziełem tak wspaniałym, że odkupuje, znosi jego grzechy, oczyszcza z win!

2.

Na temat miłości Wagner mówił i pisał dużo, miał swoją koncepcję czy teorię miłości, coś się w tej koncepcji z upływem czasu zmieniało, ale jej sedno pozostawało niezmienne. Wiemy, że w jego burzliwie niespokojnym życiu, w dramatycznych perypetiach i zawikłaniach jego losu miłość grała rolę główną, była dla tego życia nicią przewodnią. Jak ją odczuwał i pojmował? Totalnie: zmysłowo i duchowo, ziemsko, ludzko i kosmicznie, jako (pogański) Eros i jako (chrześcijańskie) *caritas*, oparte na współczuciu miłosierdzie (to właśnie w kwestii współczucia tkwiła, w późniejszych latach, jedna z kości niezgody między Wagnerem a Nietzschem, który odrzucał współczucie jako niezgodne z jego filozofią „woli mocy" i koncepcją „nadczłowieka"). W centrum zaś jego pojmowania miłości była ta „erotyczna", między mężczyzną a kobietą:

„W pełni rzeczywista miłość – powiada Wagner – możliwa jest tylko w sferze płci: tylko jako mężczyzna i kobieta mogą się ludzie kochać naprawdę, zaś wszelka inna miłość jest z tej tylko wywiedziona, pochodna od niej, odniesiona do niej lub sztucznie ją naśladująca. Błędne jest traktowanie tej miłości (tj. miłości seksualnej) tylko jako pewnego objawienia miłości w ogóle, przy czym należałoby przyjąć obok niej jeszcze inne, może nawet wyższe objawienia" (wg: Tomasz. Mann *Cierpienie i wielkość Ryszarda Wagnera*, przekład: Jan Garewicz).

Tak pojęta miłość obiecuje najwyższe spełnienie. Wagner – jak pisał Zdziechowski – „wielbił w sztuce moc przeobrażenia duszy", ale – dodajmy – zarazem wielbił kobietę, „wieczną kobiecość", *Ewige Weibliche*, ucieleśnienie i zarazem uduchowienie miłości. Wielbił miłość ucieleśnioną w kobiecie. W swoich dramatach wykreował postacie kobiece z rzędu najpiękniejszych, najbardziej wyrazistych w całych dziejach opery: Senta (z *Holendra-tułacza*), Wenus i Elżbieta (z *Tannhäusera*), Elza (z *Lohengrina*), Sieglinda i Brunhilda (z tetralogii *Pierścień Nibelunga*), Kundry (z *Parsifala*). Wyposażył je w charakterystykę muzyczną tak bogatą i złożoną, tak psychologicznie pogłębioną, o tak szerokim wachlarzu emocjonalnych niuansów, że pod tym względem nikt go w dziejach muzyki nie zdołał przewyższyć! A gdy teraz czytam niedawno – w dodatku kulturalnym popularnej polskiej gazety – o nowej tyczącej Wagnera demaskatorskiej książce, której autor (praprawnuk Richarda, nielubiany w Bayreuth) wypomina mu... mizoginię, bierze mnie śmiech pusty i politowanie: czegoż to jeszcze temu człowiekowi nie wypomną tropiciele złych cech jego charakteru!

Wagner kochał kobiety i wielbił kobiecość, ale podobnie jak inni romantycy kochał i wielbił przede wszystkim samą miłość. I to właśnie uwielbienie kazało mu zgłębiać, rozważać i przedstawiać tę sferę uczuć w swoich dziełach. Wyrażać i przedstawiać samą muzyką. Swoją muzyką mówił Wagner najgłębszą prawdę tego stadium ludzkiej egzystencji, które określić można jako ekstatyczne bycie w miłości. W substancji i akcydensach muzyki Wagnera – zwłaszcza muzyki *Tristana*, *Walkirii*, *Zygfryda* – zawiera się cała filozofia, metafizyka i logika dziedziny uczuć ludzkich z ich miłosnym centrum. Na temat tak koncentrycznie pojmowanych uczuć Wagner – rzec można – filozofuje muzyką; filozofia bowiem w ogóle, wyrastając z sedna ludzkiej egzystencji, ma taką przedziwną naturę, że pozwala również filozofować językami poszczególnych sztuk: poezji i prozy, malarstwa, muzyki. Wagner filozofuje w sposób właściwy tylko sobie, w jaki nie filozofował jeszcze żaden kompozytor. To filozofowanie zaś – muzyczne, kompozytorskie – nie znaczy bynajmniej iżby muzyka *Tristana*, czy tetralogii była jakoś przeintelektualizowana, spekulatywna. Wprost przeciwnie! Wagner filozofuje muzyką (w jej orkiestrowo-symfonicznym medium) intensywnie emocjonalną, wibrującą uczuciami. Swoją metafizykę miłości rozgrywa – jeśli można tak powiedzieć – jakościami ekspresji uczuciowej. Filozofuje elementami i formą muzyki, jej narracją, czasem, przestrzenią i barwą brzmienia. Filozofuje melodyczną „mową dźwięków" – instrumentalną, orkiestrową i wokalną, sprzęgniętą ze słowem. Wszelako substancjalne sedno tego filozofowania tkwi w harmonice – w grze napięć międzyakordowych, w gęstej sieci powiązań i odniesień funkcyjnych systemu tonalnego w stadium „krytycznym", eksplorowanego zda się do granic możliwości.

3.

W projektowaniu, gruntowaniu i rozwijaniu Wagnerowskiej metafizyki miłości decydująca była inspiracja filozoficzna Artura Schopenhauera. Jego główne dzieło *Die Welt als Wille und Vorstellung* / *Świat jako wola i przedstawienie* (pierwsze wydanie, 1818; wydanie polskie w tłumaczeniu Jana Garewicza, 1994) przeczytał Wagner – jeśli mu wierzyć – aż czterokrotnie (czy tylko tom pierwszy, czy też i drugi, tej samej grubości?) i bodaj żadna inna lektura tekstu filozoficznego nie wywarła na nim takiego wrażenia, nie wpłynęła tak silnie i głęboko na jego twórczość, przenikając do samego jej muzycznego sedna. W filozofii Schopenhauera, którego stał się tak żarliwym czytelnikiem, w jego teorii woli życia, nirwany, współczucia, w jego metafizyce sztuki, w jego pesymizmie znajdował Wagner potwierdzenie własnego światopoglądu. Pisał do Liszta w 1854 roku:

„Przy powolnych postępach mojej muzyki, zajmowałem się teraz wyłącznie i z literackiego punktu widzenia, człowiekiem, który wdarł się w moją samotność – jak dar zesłany z nieba. Tym człowiekiem jest Artur Schopenhauer, największy filozof od czasów Kanta, którego idee on pierwszy przemyślał do końca, jak sam mówi... Jego idea przewodnia, negacja woli życia jest straszna w swej powadze, lecz jedyna, którą można nazwać zbawieniem. Dla mnie nie była ona oczywiście niczym nowym, nikt zaś nie może jej pojąć, kto nie nosił jej żywej w sobie. On jest filozofem, który mi pierwszy pozwolił tę sprawę jasno zobaczyć" (wg: Guy de Pourtales *Wagner – Historia artysty*)

A w *Dzienniku dla Matyldy* z roku 1858 notował:

„W ostatnich czasach wciągnąłem się znowu powoli do czytania głównego dzieła mego przyjaciela Schopenhauera i tym razem – zadziwiającym sposobem – podsunął mi myśl rozbudowania jego systemu i stwierdzenia słuszności jego zasad. Chodzi przede wszystkim o to, by udowodnić, że można doprowadzić do uspokojenia woli przez miłość – nie abstrakcyjną miłość, lecz przez samą miłość zmysłową, zrodzoną z pociągu mężczyzny do kobiety. Dotychczas żaden filozof, nawet Schopenhauer, nie dopatrzył się w tym drogi do wyzwolenia. Ten temat interesuje mnie coraz bardziej, gdyż chodzi tu o dane, których ja jeden mogę dostarczyć. Nie istniał bowiem dotąd człowiek, który byłby jednocześnie poetą i muzykiem, w tym znaczeniu, w jakim ja jestem jednym i drugim, a więc człowiek, któremu jest dane takie przenikanie życia wewnętrznego, jakiego nie można znaleźć u nikogo innego."

Wytyka się dziś Wagnerowi, że odczytał Schopenhauera opacznie, że zinterpretował jego myśli po swojemu, subiektywnie, że w kwestii miłości – dla siebie wszak najważniejszej – jakby zignorował ironicznie-zgryźliwy o niej rozdział w I tomie dzieła filozofa (*Metafizyka miłości płciowej*), sprowadzający całą miłość erotyczną do pięknej gry pozorów, maskującej biologiczny popęd seksualny. Wytykając wszakże Wagnerowi niezrozumienie myśli filozofa, zapomina się o tym, że do natury wielkich dzieł filozoficznych – zwłaszcza tak bogatych i złożonych jak to, o którym mowa – na-

leży również wieloznaczność, dopuszczająca różne, nawet sprzeczne interpretacje; na tym także polega rozwój filozofii Zachodu, jej nieustanna ewolucja!

4.

Najważniejsze w inspiracji filozofią Schopenhauera było to, że jego główne odkrycie, myśl naczelna i nić przewodnia całego dzieła – o woli jako prazasadzie świata i pramotorze bytu – wniknęła do sedna osobowości twórczej Wagnera, wstrząsnęła jego światoodczuciem i światoobrazem, tym samym wpłynęła na charakter jego muzyki, zbulwersowała substancjalnie jego sposób formowania dźwiękowej materii. Powiedzieć można w dosadnym skrócie, że wola – transformowana w brzmienia i struktury dźwiękowe – „wcieliła się" wprost w harmonikę, pojmowaną jako *spiritus movens*, pierwszy motor substancjalnie formowanej muzyki!

Tu wszakże (to już odkrycie Wagnera!) Schopenhauerowska „ślepa" wola zderza się z bynajmniej nie ślepą a widzącą siłą miłości! I nie tyle może zderza się, co zespala. Rzec można: Wagner przywraca wzrok, jasność i ostrość widzenia ślepej woli – w miłosnym zachwyceniu! Nadaje jej kierunek, cel i sens. Wszechwładna siła miłości, moc kreatywna (choć i niszcząca zarazem!), dialektycznie dwa przeciwstawne cele mająca: pozytywny – byt i negatywny – nicość, życie i śmierć – jawi się Wagnerowi w wymiarze „ludzkim, arcyludzkim", jak również w wymiarze kosmicznym, wszechbytu. Siła miłości w sensie podwójnym: jako siła przyciągania i jako siła dążenia.

5.

Miłość jest z natury ekstatyczna. Wagner z niezwykłą sugestywnością przedstawił tę cechę miłości. Tu już wszakże wybiegamy poza filozofię Schopenhauera i wchodzimy w wiek XX, do Heideggera i jego koncepcji egzystencji.

„Tradycja filozoficzna – mówi Heidegger – traktowała człowieka jako byt w pełni obecny, tu i teraz uchwytny, byt taki jak inne byty, jako rzecz materialną albo rzecz duchową, jako Kogoś albo jako Coś. Tymczasem człowiek nieustannie samego siebie przekracza, wykraczając zarazem poza byty, które napotyka we wnętrzu świata. Żyjemy w stałym napięciu pomiędzy Kimś a nikim, jesteśmy tym napięciem, to ono nas konstytuuje. Człowiek – jeśli go porównać z rzeczami – ma chwiejną tożsamość, jest bytem permanentnie wytrąconym z równowagi, zawsze trochę nierzeczywistym. I dlatego właśnie może zapytać o sens czasownika być.

Ten ruch przekraczania opisuje słynne słowo *egzystencja*, które w wykładni Heideggera znaczy tyle, co stać-poza-sobą. Egzystencja to sposób bycia człowieka. Człowiek egzystuje, czyli znajduje się zawsze na zewnątrz siebie, jest w sposób ekstatyczny. Greckie słowo *ex-stasis*, etymologicznie rzecz biorąc, znaczy wy-stawanie [...]. Ekstatyczna istota człowieka – czytamy w *Liście o humanizmie* – polega na ek-zystencji, która jest czymś innym niż *existentia* pomyślana metafizycznie. Innym terminem, za pomocą którego Heidegger opisuje ten fundamentalny ruch przekraczania, jest słowo *transcendencja*" (Wawrzyniec Rymkiewicz *Ktoś i nikt – Wprowadzenie do lektury Heideggera*, Wrocław 2002).

Co to znaczy, że miłość jest ekstatyczna? Znaczy to, że dąży ona – z żywiołową siłą wichru, ognia, wody – do zniesienia własnego Ja. Dwojakim sposobem: poprzez roztopienie, rozpłynięcie Ja w Ty, wymienność osobowości dwojga kochanków – w sprzyjającej miłosnym uniesieniom Nocy (co też genialnie obrazuje muzyka II aktu dramatu *Tristan i Izolda*, a cały ów niesłychany ekstatyczny duet, w swej apoteozie Nocy, zdaje się być również inspirowany *Hymnami do Nocy* Novalisa) i poprzez osiągania panteistycznego stanu nirwany.

II.

Powiedzieć można, że to moc kreatywna, formotwórcza siła miłości kazała Wagnerowi przerwać pracę nad *Zygfrydem*, trzecim ogniwem tetralogii i podjąć temat Tristana i Izoldy. Zostawił tamten świat mitologii germańskiej (na sposób romantyczny odczytanej) – świat władzy i złota, bogów, półbogów, ludzi, karłów i baśniowych stworów – aby znów do niego po kilku latach powrócić, wzbogaconym nowymi i doniosłymi doświadczeniami dramatu z innej zgoła sfery Wagner musiał skomponować *Tristana* akurat w tych właśnie latach, w połowie swego życia, w pełni sił twórczych, w najwyższym ich – miłosnym! – spotęgowaniu. W grudniu 1854 roku pisał do Liszta:

„Ponieważ w moim życiu nie zaznałem prawdziwego szczęścia miłości, chciałbym temu najpiękniejszemu z marzeń wznieść pomnik, w którym od początku do końca miłość znajdowałaby swoje spełnienie. Ułożyłem sobie w głowie szkic *Tristana i Izoldy*, koncepcja muzyczna bardzo prosta, lecz o intensywnej melodii. A ja, aby umrzeć, otulę się w fałdy „czarnego żagla", który przepływa w zakończeniu" (wg: Guy de Pourtales *Wagner - Historia artysty*, Warszawa 1962).

Od sierpnia do listopada 1857 roku pisał Wagner tekst dramatu. W październiku w Zurychu zaczął pisać muzykę. I akt skomponował z początkiem 1858 roku; akt II ukończony został wiosną roku 1859 w Wenecji, zaś partytura całości była gotowa w sierpniu 1859 roku w Lucernie. Rozpoczęły się, sześć lat trwające, poszukiwania sceny dla wystawienia nowego dzieła (Karlsruhe, Paryż, Wiedeń). Dopiero dzięki przyjacielskiej protekcji króla Ludwika II Bawarskiego mogło wreszcie dojść do premiery *Tristana* w Operze Monachijskiej – 10 czerwca 1865 roku. Dyrygował Hans Bülow, partie tytułowe śpiewali artyści z Drezna: Ludwig Schnorr von Carosfeld i jego żona Malwina.

W *Epilogischer Bericht* (1871) Wagner wskazuje na bliskość mitycznego kręgu Nibelungów i kręgu Tristanowskiego. Zygfryd (z tetralogii) i Tristan – których losy u Wagnera tak osobliwie się przecinają – to wśród licznych postaci jego teatru dwie najbardziej przez niego umiłowane, bohaterowie tragiczni, których młodość i miłość poświęcone zostają śmierci.

Partyturę *Tristana i Izoldy* napisał kompozytor romantyczny przekraczający już wszelako połowę romantycznego stulecia i zostawiający za sobą lata czystych porywów serca, wczesnoromantycznych uniesień i aurę rozkwitu romantyzmu literackiego; wchodzący natomiast w romantyzmu fazę późną, pesymistyczną, w romantyzm przetrawiony refleksją samoświadomości. Jądro światoodczucia pozostaje wszakże niezmienne: miłość. Muzyka *Tristana* jest emanacją Wagnerowskiej filozofii miłości. Paradoks i tragizm ziemskiej miłości – zdaje się mówić swą muzyką Wagner – polega na tym, że my, istoty ludzkie, jesteśmy na nią skazani, nie możemy żyć bez niej, zdając sobie równocześnie sprawę, że jest ona ze swej istoty egzystencjalnie niespełnialna, że pragnienie miłosne najgłębsze, o charakterze metafizycznym: całkowitego utożsamienia własnej osoby z osobą ukochaną - jest nie-do-urzeczywistnienia. Dzieje się tak dlatego, że miłość erotyczna związana jest nierozerwalnie z przemożną wolą życia, jest tej woli niesamowitym spotęgowaniem w istnieniu jednostkowym. Pragnienie miłosne jest maksymalne, niepokój miłosny – skrajny, dążenie miłosne – dążeniem ostatecznym. Miłość stawia człowieka w sytuacji granicznej; najwyższe spełnienie możliwe jest tylko w całkowitym wyciszeniu woli życia: w nirwanie, nicości, unicestwieniu, śmierci. Stąd ścisły związek i dopełnienie wzajemne miłości – jako pełni istnienia i śmierci – jako pełni nicości. Spoiwem zaś czarodziejskim i metafizycznym pośrednikiem tego związku jest piękno. Tutaj przejmujący wiersz Augusta von Plattena (1796--1835), zatytułowany *Tristan*, mógłby służyć jako motto Wagnerowskiemu dramatowi:

Kto na własne oczy ujrzał piękno,
ten już został śmierci zaprzedany.

Albowiem miłość ziemska, zwłaszcza między kobietą a mężczyzną, jest najwyższym spotęgowaniem umiłowania piękna, namiętnością skrajną ku pięknu – ucieleśnionym w człowieku. „O Izoldo, jakże jesteś piękna" – śpiewa Tristan w przedśmiertnym monologu. Miłość – otwarta, nieskończona – jest wiecznym pragnieniem, nieustannym dążeniem, ciągłym niepokojem. Impuls i ruch wewnętrzny przeżywanej miłości w jej metafizycznym rdzeniu porusza muzykę *Tristana i Izoldy*, jest jej pierwszym i zasadniczym motorem. W tym sensie cała ta wielka partytura, z mnogością swoich motywów przewodnich (którymi Wagner gospodaruje z genialną kompozytorską ekonomią!) rozwija się i owija wokół jednego motywu-ziarna: danego zaraz na początku (jako osnowa całego *Wstępu*) motywu miłosnej tęsknoty i miłosnego pragnienia. Geniusz kompozytorski Wagnera transponuje ów impuls metafizyczno-miłosny w „fermentującą", schromatyzowaną materię harmoniki pozbawionej jakby punktu odniesienia – ośrodka ciężkości – harmoniki stale poszukującej toniki. Tutaj, w owym przenikającym istotę człowieka doznaniu i przeżyciu miłości „transcendentalnym" (dla którego Wagner szuka przeżycia konkretnego, jednostkowego, indywidualnego) tkwi główne źródło inspiracji tego arcydzieła.

W urzeczywistnionej partyturze orkiestra przyjmuje funkcję eksponowania akcji dramatu – wewnętrznej, psychologicznej i zewnętrznej, scenicznej. Tutaj już działa w pełni geniusz kompozytorski Wagnera, jego niewyczerpana inwencja kompozycyjno-przetworzeniowa, którą przejął był od Beethovena, podobnie jak wszyscy romantycy, i którą – sprzęgając organicznie ze sztuką instrumentacji – rozwija maksymalnie w obszarze symfonicznego żywiołu (nie bez impulsów poematów symfonicznych Liszta). Substancja dźwiękowa melodyczno-harmoniczna da się tutaj jeszcze sprowadzić do postaci wyciągu fortepianowego, ale jej stopień integracji z orkiestrowym kolorytem jest o wiele wyższy, ściślejszy niż u romantycznych poprzedników Wagnera. Studiując partyturę *Tristana*, słuchając muzyki z nastawieniem na jej orkiestrowość i symfoniczność, stwierdzamy, że orkiestra traktowana jest przez kreacyjną wyobraźnię kompozytora jak jeden wielki, zróżnicowany, giętki i czuły instrument. W zależności od charakteru akcji dramatycznej – jej temp, zagęszczeń, rozrzedzeń, spięć i spiętrzeń – materia orkiestrowa wzbiera, faluje, zgęszcza się, spiętrza, wybucha, wrze, kipi lub też – bardziej uspokojona – płynie, zwalnia swój nurt, opada, zastyga (II akt dramatu). Wielkie uniwersum orkiestrowe wyłania też z siebie często barwy szczególnie ekscytujące i niepokojące, gry i dialogi kameralne, solowe, gdzie w pełni rozkwita Wagnerowski romantyczny kunszt orkiestrowej polifonii, swoistego kolorystycznego kontrapunktu.

Usytuowana w centrum twórczego życia Wagnera partytura *Tristana i Izoldy*, zawierająca w sobie tak wielki ładunek muzycznej energii i temperatury, zrodzona zda się z czystego naporu inwencji – siły życia muzyki – przekazuje nam przesłanie głęboko pesymistyczne, energii życia zgoła przeczące. A równocześnie ta partytura, zawierająca muzykę cudownie natchnioną, jest owocem genialnej myśli, frapuje mistrzostwem techniki kompozytorskiej.

Doskonała jest budowa całego dramatu, z jego wyrazistą symboliką. Jest on „wpisany" w morze (symbol nieskończoności, bezkresu, błądzenia, bezosłonności). W pierwszym akcie – dynamicznej, burzliwie-namiętnej (monologi Izoldy!) ekspozycji dramatu, zdominowanej przez tempa żywe i narrację niespokojną – jest to ruchliwie płynny żywioł morski z perspektywy płynącego okrętu. W akcie III – tragicznym finale z ekstatyczną kodą – żywioł jest uspokojony, owiany tchnieniem śmierci, bliski nirwany; bezkres morza z perspektywy brzegu, w aurze oczekiwania i złudnej nadziei. Aktem I rządzi światło dnia, aktem III – dzień na skraju zmierzchu. Akt II natomiast – w którego trzech scenach mistrzowsko zróżnicowanych pod względem narracji, tempa, dynamiki, zagęszczenia ekspresji, stopni temperatury, cała właściwie tragedia miłości się rozgrywa, a wielki, ekstatyczny duet miłosny stanowi centrum całego dramatu – spowity jest w noc, odwieczny azyl kochanków – na lądzie stałym (ogród, las), w miejscu od żywiołu morza oddalonym, pozornie bezpiecznym...

Pieśni dla Matyldy

Przypomnijmy tu jeszcze jedną z piękniejszych historii miłosnych, jakie zdarzyły się w życiu wielkich twórców czasów nowożytnych, zwłaszcza epoki romantyzmu. Opisywano ją wielokrotnie – z mniejszym lub większym talentem, mniej lub bardziej dyskretnie – tak, że wzbogaciła ona zasób współczesnych mitów tyczących artystów, mimo że zdarzyła się naprawdę. Historia tutaj przywołana dotyczy szczególnego spotkania dwojga romantycznych istot w żywiole poezji i muzyki. Ukochana Wagnera, Matylda, była również poetką – w odczuciu świata, przeżywaniu rzeczywistości. Nie uprawiała wszakże poezji profesjonalnie, nie publikowała swoich wierszy; pisała je, podobnie jak wiele wrażliwych i poetycko nastrojonych istot, niegdyś i dzisiaj, z potrzeby serca i umysłu. Oto poetycki fragment jej autorstwa, co mógłby służyć za motto do dramatu Wagnera (z listu do Wagnera, 3 lipca 1863, przekład: Krystyna Jackowska-Pociej):

Kiedy cierpienie czarnym smutku skrzydłem
ciężko opadnie wprost na duszę twą,
to od zmienności wiecznie nieustannej
ku luźnym więzom ty myśl zwracaj swą.
Gdy z ócz spadają zasłony ułudy,
jak bańka z mydła rozpryska raj ten,
z grobu wychodzą blade, nikłe cienie,
a teraźniejszość roztapia się w sen.
Tylko w Nie-Bycie szukaj Bytu swego,
wszystko Istnienie pusty pozór wszak,
prawdziwie tylko jest serce bijące
i jego wieczny ból – tej prawdy znak.

Dlaczego Wagner napisał dramat o miłości Tristana i Izoldy? Ponieważ przeżył największy dramat miłosny swego życia. Takiego dramatu pragnął zaś całym swym jestestwem: objawienia miłości w jej istocie, przeżycia miłości w jej szczęściu i tragizmie. Pragnął – nie dla samego wszakże tylko przeżycia, lecz aby to przeżycie transformować w muzykę i przetworzyć, przesublimować w dzieło sztuki całościowej – *Gesamtkunstwerk* – z muzyki wyrastające, wokół niej skupione...

Richard Wagner i Matylda Wesendonk to główne postacie tego dramatu miłosnego, który tak ważną rolę odegrał w biografii kompozytora. Jego czas i miejsca to: Zurych, Wenecja, w latach 1852-59. Osoby drugiego planu akcji dramatu, acz mocno w nią wciągnięte to: mąż Matyldy, Otto; Minna, żona Wagnera; Franz Liszt; Hans von Bülow, pianista i dyrygent i jego młoda żona Cosima, córka Liszta a późniejsza żona Wagnera.

Po opuszczeniu Niemiec, skąd musiał uchodzić ścigany listem gończym za udział w rewolucji 1849 roku, Wagner osiada na dłużej w Zurychu; tutaj dyryguje też koncertami. Na jednym z nich, „w roku 1851, jak się zdaje – pisze Etienne Gilson w swojej *Szkole muz* (sławny historyk filozofii, mediewista, wydał, na marginesie swojej wielkiej twórczości, tą właśnie uroczą książeczkę!) – Wagner poznał Otto Wesendonka, bogatego kupca, przyjaciela sztuki i artystów, oraz jego żonę Matyldę, miłą dwudziestolatkę, która sama parała się muzyką [...]. Było to małżeństwo idealne, posiadające w oczach Wagnera podwójny atut: wdzięk żony i pieniądze męża. Naturalnie chodziło tylko o sztukę [...]. Wagner rozporządza jakimś zwierzęcym instynktem kierującym nim i angażującym w sytuacje, o których on sam ze zdziwieniem myśli, jak to się dzieje, że charakteryzują się one tak sprzyjającym dla jego sztuki klimatem. A jednak, mimo że trudno mówić tu o zimnej, szczegółowej kalkulacji, Wagner ma jasną świadomość faktu, że na takie sytuacje czeka, że ich pragnie, a nawet, że aranżuje je w jakiejś mierze, niedogodność ich na tym polega, że w większości wypadków Izolda znajduje się we władzy jakiegoś króla Marka."

Przyjaźń między Richardem a Matyldą stopniowo i nieuchronnie przeradza się w miłość, najpiękniejszą i najgłębszą z tych, jakie sobie można wyobrazić, bo też opartą nie tylko na uczuciowej skłonności, ale na duchowej wspólnocie, pokrewieństwie dusz: wspólne lektury, fascynacje literackie i filozoficzne, a przede wszystkim muzyczne... Richard pisze dla Matyldy dramat o Tristanie i Izoldzie, informuje ją codziennie o postępie prac, przegrywa kolejne partie skomponowanej muzyki. Ich miłość wszakże – zakazana, tajemna, „cudzołożna" – skazana jest z góry na klęskę, uwikłana bowiem w życiowe układy i obyczajowe konwencje, oscylująca między zdradą a wiernością, między siłą namiętności w współczuciem dla tych, których ta miłość krzywdzi. Wszakże to przyjaciel Schopenhauer pisał: „wszelka prawdziwa i czysta miłość jest współczuciem, a każda miłość, która nie jest współczuciem, jest egoizmem. Egoizm to eros, współczucie to agape."

W roku 1858 Richard i Matylda decydują się na rozstanie, zachowując wszelako łączność duchową. Wagner opuszcza Azyl, dom na Zielonym Wzgórzu, który mu podarował był Otto Wesendonk, jedzie do Genewy, potem do Wenecji, miasta artystów, emanującego szczególnym czarem (to będzie również, za lat trzydzieści, miasto jego śmierci). Tam kończy partyturę *Tristana*, pisze listy do Matyldy, prowadzi dla niej *Dziennik*.

Nim jednak ukończony zostanie *Tristan* i zanim rozpoczną się długie starania o właściwe miejsce dla wystawienia dramatu, powstaną świadectwa miłości skromniejsze może, bardziej intymne i kameralne, ale nie mniej piękne: *Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk für eine Frauenstimme* (*Pięć pieśni do wierszy Matyldy Wesendonk na głos kobiecy*) – pierwotnie zatytułowane: *Fünf Dilletanten gedichte für Frauenstimme in Musik gesetzt von Richard Wagner*.

Miłości między Wagnerem a panią Wesendonk zawdzięczamy więc jeszcze i to małe arcydzieło, powstałe na marginesie wielkiego dramatu. W trakcie pracy nad pierwszym aktem skomponował Wagner trzy pierwsze pieśni w roku 1857, a dwie pozostałe w 1858 roku. Przeznaczył je zrazu na głos z fortepianem, z myślą wszakże o ich wersji orkiestrowej. Sam zinstrumentował tylko jedną, piątą – *Sny*. Instrumentacji pozostałych – idealnie utrafiając w idiom orkiestrowy kompozytora – dokonał Felix Mottl, dyrygent i późniejszy asystent Wagnera w Bayreuth (po jego

śmierci prowadzący przedstawienia Wagnerowskich dramatów w Teatrze Festiwalowym).

Poza tym jednym cyklem Wagner gatunku pieśni lirycznej, tak znamiennej dla epoki romantyzmu, nie uprawiał, jeśli nie liczyć pieśni do tekstów francuskich, jakie pisał w paryskich latach „biedy i głodu". Pieśni do słów Matyldy i jej poświęcone świadczą natomiast, że genialny kompozytor i dramaturg był także znakomitym lirykiem; co też pozwala go zaliczyć do grona największych mistrzów tego romantycznego gatunku – obok Schuberta, Schumanna, Brahmsa, i – Berlioza (cykl *Letnie noce* z lat 30.). Przy całej różnicy indywidualnych stylów pieśni, Wagnera i Berlioza zbliża do siebie prekursorska cecha: przeszczepianie idiomu liryki wokalnej w wielobarwne medium symfonicznej orkiestry – swoista symfonizacja pieśni. Pod tym względem te dwa właśnie cykle: francuskie *Letnie noce* i niemieckie *Wesendonk-Lieder* mogły stać się również jednym ze źródeł inspiracji dla genialnego twórcy pieśni orkiestrowej Gustava Mahlera.

Wiersze Matyldy Wesendonk nie należą na pewno do szczytów niemieckiej poezji romantycznej XIX wieku, jakkolwiek znać w nich szczery poetycki ton i dobry poziom poetyckiego rzemiosła. Ale przecież wielcy kompozytorzy i lirycy romantyzmu nie często do szczytów poezji sięgają wiedząc, iż tam poezja pełna, doskonała ma w sobie tyle potencjalnej muzyki, że tej rzeczywistej już nie potrzebuje. Wiedzeni nieomylnym instynktem muzycznym czerpią teksty raczej z poezji średniej, w niej właśnie znajdując najpodatniejszy materiał dla umuzyczniania słowa. Przez co też tę średnią poezję swoją muzyką nobilitują, podnoszą do rangi muzycznych arcydzieł.

Wagner nazywał te pieśni „szkicami" czy „studiami" do *Tristana*. I tak w pieśni trzeciej – *Im Treibhaus* (*W cieplarni*) pobrzmiewa i nawraca przejmujący motyw smutku, z którego rozwinie później kompozytor *Wstęp* do trzeciego aktu dramatu; a partia instrumentalna pieśni piątej – *Träume* (*Sny*) zwiastuje wielki duet miłosny z aktu drugiego. W istocie pieśni te, będąc „szkicami" do arcydzieła, są zarazem czymś znacznie większym: jako klejnoty liryki wokalnej późnego romantyzmu inicjują ten jej nurt, przetrawiony chromatyką, emanujący ekspresją niepokoju, co zaowocuje niebawem pieśniami Wolfa, Mahlera, Straussa, Szymanowskiego. Rzec można, iż Wagner w połowie twórczego życia spotyka się z Richardem Straussem u kresu drogi, w jego *Czterech ostatnich pieśniach* powstałych 90 lat później...

Pisał Jarosław Iwaszkiewicz o pieśni *Sny* (w tomie *Ogrody*): „*Sny* Wagnera – *Die Träume* – są cudowną, mglistą pieśnią nocną, opartą na czystych, nie przetworzonych jeszcze tematach z *Tristana*, a ofiarowaną Matyldzie Wesendonk w najwyższym porywie Wagnerowskiej miłości. Pełna jest obłoków i drzew, zapachów z nad szwajcarskiego jeziora i tych nieokreślonych, przejmujących kształtów, które nadać może jedynie muzyka. Byt ujęty tu jest w tak doskonałą formę, jaka się Wagnerowi nigdy poza tym nie zdarzała, choć cała jego twórczość była jednym dążeniem do uchwycenia, utrwalenia bytu, bytu muzyki, bytu snu, *Die Träume*".

Karl Ferdinand Sohn: Mathilde Wesendonk

W pieśniach Wagnera wiersze Matyldy Wesendonk stają się kanwą dla rozwijania wachlarza najsubtelniejszych niuansów romantycznej mowy dźwięków i zakomponowania tej mowy w doskonałe kształty muzycznej formy. Zaś do Wagnera „filozofii miłości" pieśni te stanowią czuły intymny kontrapunkt...

Bohdan Pociej

[Bohdan Pociej, wybitny pisarz muzyczny - muzykolog, krytyk i eseista. Wieloletni współpracownik „Ruchu Muzycznego" i Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, wykładowca krakowskiej i warszawskiej Akademii Muzycznej, uczestnik wielu sesji i konferencji muzykologicznych. Wydał m.in. książki: *Bohdan Wodiczko*, *Klawesyniści francuscy*, *Bach – muzyka i wielkość*, *Idea-dźwięk-forma*, *Lutosławski a wartość muzyki*, *Szkice z późnego romantyzmu*, *J. S. Bach i jego muzyka* oraz monografie Gustava Mahlera i Richarda Wagnera.]

Mathilde Wesendonk

Richard Wagner

WESENDONK-LIEDER
Poezje: Mathilde Wesendonk

1. Anioł (Der Engel)

Kiedy byłam jeszcze mała
o aniołach wciąż słyszałam,
co rozkosze nieba wielkie
zamieniają na te ziemskie.
Tam, gdzie serce jest strapione,
ponad miarę udręczone,
gdzie wykrwawia się w milczeniu
i rozpływa w łez strumieniu,
gdzie żarliwe modły śle
prosząc o zbawienie swe,
anioł się opuszcza tam,
niesie je do niebios bram.
Tak też do mnie zleciał anioł biały
i na skrzydłach, co błyszczały,
uniósł, wyzwalając z trosk,
ducha mego w niebo wprost.

2. Zatrzymaj się! (Stehe still!)

Szumiące, huczące koło czasu,
ty mierniku wieczności;
świetliste sfery wszechświata
okalające ziemski glob;
prawieczne stwarzanie zatrzymaj się,
dość powstawania, zostaw mnie w spokoju!
Nie działaj już twórcza mocy!
Pramyśli, wiecznie stwórcza!
Wstrzymajcie oddech, uśmierzcie napór,
choć na sekundę uciszcie się!
Pulsie, zaprzestań tak szybko bić:
skończ się już Woli wieczny dniu!
Ażebym z błogiej, słodkiej niepamięci
rozkosze wszystkie mogła zgłębić!
Gdy oczy w oczach toną rozkosznie,
dusza się wszystka w duszy zatapia;
istność w istności się odnajduje,
nadzieja wszelka kres swój obwieszcza.
Usta oniemia przedziwne milczenie,
nie mąci duszy żadne pragnienie:
poznaje człowiek wieczności ślad,
i rozwiązuje zagadkę twą,
Naturo święta!

3. W cieplarni (Im Treibhaus)

Z koron liści dach wzniesiony,
ze szmaragdu baldachim,
wy z dalekiej, dzieci strony,
skąd ta żałość? Zdradźcie mi!
Każda gałąź śród milczenia
Gnąc się, kreśli jakiś znak,
a niemy świadek cierpienia –
słodka woń – ulata wszak!
Rozwieracie w utęsknieniu
swe ramiona wszerz i wzdłuż,
obejmując w czczym złudzeniu
coś – a czego nie ma już.
O, rośliny moje biedne,
los wasz dzielę też i ja –
choć przywdziana w blaski świetne,
ojczyzna nasza nie ta!
Jak słońce żegna w radości
pozbawiony światła dzień –
tak, kto milcząc trwa w ciemności
to prawdziwie cierpi ten.
Cisza, trwożne szeleszczenie
wnika w przestrzeń, gdzie mrok legł,
ciężkich kropel widzę drżenie
gdzie zielonych liści brzeg.

4. Cierpienia (Schmerzen)

Słońce, płaczesz w każdy wieczór,
czerwień gasi blask twych ócz,
gdy się nurzasz w morza przestwór,
śmierć się zbliża, by cię zmóc.
Lecz w przepychu wstajesz znów,
chwało, co rozjaśniasz świat,
rozbudzony z nocnych snów
triumfator dumny, chwat!
Ach, jak skarżyć mam się, jakże,
serce me, gdy cierpisz tak,
musi słońce wątpić także,
i umierać ciągle ma?
Czy śmierć tylko rodzi życie,
a cierpienie rozkosz śle?
Za zsyłany ból obficie
o Naturo, dzięki me!

5. Sny (Traüme)

Mów, snów jakich cudowności
myślą moją owładnęły –
tak, że dotąd gdzieś w Nicości
jak czcza mara nie zniknęły?
Sny, co z każdą chwilą jasną
kwitną piękniej, z każdym dniem,
i tą astronomią własną
przenikają błogo mnie!
Sny, jak wspaniałe promienie,
mają w duszę moc wnikania
na obrazu uwiecznienie:
Niepamięci, Pamiętania!
Sny, jak słońce już wiosenne
spijające z kwiatów śnieg,
by woniami co wciąż senne
witał je wstający dzień,
żeby rosły, rozkwitały
i pachniały w czas swych śnień –
na twej piersi przekwitały,
zstępowały w grobu cień.

Przekład: Krystyna Jackowska-Pociej

Twórcą partytury muzycznej baletu *Tristan* Krzysztofa Pastora jest holenderski perkusista, kompozytor i aranżer Henk de Vlieger. W 1994 roku opracował on kompilację symfoniczną słynnego dramatu muzycznego Richarda Wagnera. Utwór, zatytułowany *Tristan and Isolde, an orchestral passion* (*Tristan i Izolda, pasja orkiestrowa*), składa się z siedmiu części: *Einleitung, Isoldes Liebensverlangen, Nachtgesang, Vorspiel und Reigen, Tristans Vision, Das Wiedersehen* i *Isoldes Liebestod*. Opracowanie de Vliegera doczekało się dwóch nagrań płytowych pod dyrekcją Anthony Hermusa i Edo de Waarta oraz kilkunastu wykonań estradowych. Dyrygowali nim kolejno: Kent Nagano, Francisco Rettig, Eri Klas, Anthony Hermus, Valery Gergiev i Pietari Inkinen. W 2005 roku Henk de Vlieger został poproszony o dołożenie do swojego opracowania *Wesendonk-Lieder* Wagnera dla potrzeb prapremiery baletu Krzysztofa Pastora w Królewskim Balecie Szwedzkim, która odbyła się w Sztokholmie następnej wiosny z udziałem Orkiestry Królewskiej Opery Szwedzkiej. Przedstawieniem dyrygowali kolejno: Gregor Bühl i Martin Yates.

Autor opracowania muzycznego baletu, Henk de Vlieger urodził się w Schiedam (1953). Studiował w konserwatorium w Rotterdamie, perkusję u Willema Heesena, a kompozycję u Thea Loevendiego i Klaasa de Vriesa. W 1976 roku został perkusistą i kotlistą orkiestr Holenderskiej Rozgłośni Radiowo-Telewizyjnej (NOS), zaś w latach 1987-2002 był pierwszym perkusistą Orkiestry Filharmonicznej Radia Holenderskiego. Pracował z takimi dyrygentami, jak: Ernest Bour, Jean Fournet, Riccardo Muti, Kirill Kondrashin, Kurt Sanderling, Mariss Jansons, Giennadij Rożdiestwienski, Herbert Blomstedt, Valery Gergiev, Kent Nagano, Peter Eötvös, Mark Elder, Esa-Pekka Salonen, David Robertson, oraz z dyrygentami holenderskimi, jak: Willem van Otterloo, Bernard Haitink, Hans Vonk, Edo de Waart i Jaap van Zweden. Wykonywał m.in. partie solowe w utworach: *Concerto pour batterie et petit orchestre* Dariusa Milhauda, *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ* i *Saint François d'Assise* Oliviera Messiaena, *Manhattan Concerto* Siegfrieda Matthusa oraz *From Me Flows What You Call Time* Toru Takemitsu. Jest również autorem podręcznika dla orkiestrowej sekcji perkusji.

Henk de Vlieger ma także w dorobku pewną ilość własnych kompozycji, ale przede wszystkim jest autorem dziesiątek różnego rodzaju aranżacji. Przygotowywał opracowania muzyczne do filmów i przedstawień teatralnych, aranżacje na zespół perkusyjny (np. instrumentację *Obrazków z wystawy* Musorgskiego na orkiestrę perkusyjną), a także orkiestracje wybranych dzieł Brahmsa, Dvořáka, Gounoda, Monteverdiego oraz Schumanna. Na zamówienie Filharmonii Radia Holenderskiego i jej naczelnego dyrygenta Edo de Waarta opracował również cztery kompilacje symfoniczne oper Richarda Wagnera: *The Ring, an orchestral adventure* (1991), *Parsifal, an orchestral quest* (1993), *Tristan and Isolde, an orchestral passion* (1994) oraz *Meistersinger, an orchestral tribute* (2005).

Swoją pasję orkiestrową *Tristan i Izolda* Henk de Vlieger zadedykował Robowi Overmanowi, kierownikowi Niderlandzkiej Radiowej Orkiestry Filharmonicznej. Skład orkiestry to: 3 flety (trzeci dubluje piccolo), 2 oboje, rożek angielski, 2 klarnety, klarnet basowy, 3 fagoty, 4 rogi, 3 trąbki, 3 puzony, tuba basowa, kotły, harfa, smyczki; za kulisami: 6 kolejnych rogów. Opracowanie trwa 64 minuty. Partyturę i partie orkiestrowe zapewniło wydawnictwo Schott Musik International.

Utwór został nagrany: przez Philharmonisches Orchester Hagen pod dyrekcją Anthony Hermusa (Acousense ACO-CD 20707) i przez Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, którą dyrygował Edo de Waart (RCA 74321 447852). Doczekał się też następujących wykonań na żywo:

2002: Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, dyrygent: Kent Nagano; Berlin, Philharmonie; Düsseldorf, Tonhalle; Monachium, Philharmonie am Gasteig.

2005: Orquesta Sinfónica Nacional de Buenos Aires, dyrygent: Francisco Rettig; Buenos Aires, Belgrano Auditorium; Orkiestra Filharmoniczna w Tampere, dyrygent: Eri Klas; Tampere, Tampere Hall.

2006: Orkiestra Królewskiej Opery Szwedzkiej, w prapremierze i dalszych przedstawieniach baletu Krzysztofa Pastora *Tristan* (nowa aranżacja z dołączeniem *Wesendonk-Lieder* Wagnera), dyrygenci: Gregor Bühl (9 przedstawień) i Martin Yates (2 przedstawienia); Sztokholm, Kungliga Operan.

2007: Orkiestra Królewskiej Opery Szwedzkiej, w dalszych przedstawieniach baletu Krzysztofa Pastora *Tristan* (aranżacja z dołączeniem *Wesendonk-Lieder* Wagnera), dyrygenci: Gregor Bühl (1 przedstawienie) i Martin Yates (5 przedstawień); Sztokholm, Kungliga Operan; Philharmonie Hagen, dyrygent: Anthony Hermus; Hagen, Stadthalle; Rotterdam Philharmonic Orchestra, dyrygent: Valery Gergiev; Bukareszt, Międzynarodowy Festiwal George'a Enescu, Sala Mare a Palatului; Estońska Narodowa Orkiestra Symfoniczna, dyrygent: Eri Klas; Tallinn, Sala Koncertowa Estonia.

2008: Orkiestra Nowej Opery, dyrygent: Eri Klas; Moskwa, Nowaja Opera; Orquesta Filarmónica de Bogotá, dyrygent: Francisco Rettig; Bogotá, Auditorio Fabio Lozano

2009: New Zealand Symphony Orchestra, dyrygent: Pietari Inkinen; Wellington, Michael Fowler Centre; Auckland, Town Hall; Christchurch, Town Hall; Dunedin, Town Hall; Orkiestra Opery Narodowej, w premierze polskiej baletu Krzysztofa Pastora *Tristan* (aranżacja z dołączeniem *Wesendonk-Lieder* Wagnera), dyrygent: Tadeusz Kozłowski, Teatr Wielki. (pch)

Moja „pasja orkiestrowa" *Tristan i Izolda* postała na zamówienie Niderlandzkiej Radiowej Orkiestry Filharmonicznej. Według sprawdzonej metody swoich wcześniejszych opracowań Wagnera (*The Ring, an orchestral adventure* oraz *Parsifal, an orchestral quest*), tutaj także wybrałem najważniejsze fragmenty orkiestrowe z opery *Tristan und Isolde* i umieściłem je w nowym symfonicznym kontekście. Przyświecał mi cel, aby w duchu kompozytora stworzyć ciągłe muzyczne wyznanie. Dokomponowałem więc krótkie łączniki wybranych fragmentów w stylu muzyki Wagnera.

Skoncentrowałem się przede wszystkim na najważniejszym problemie *Tristana i Izoldy*, czyli na tym, co przeżywają zakochani. Siedem wyselekcjonowanych fragmentów kształtuje więc jeden łuk napięcia, który odzwierciedla ich wewnętrzny dramat. Przebieg muzyczny opracowania odzwierciedla nieustanne przypływy i odpływy. Technika stopniowych przejść, z której Wagner był tak dumny, automatycznie wyznacza strukturę. Starannie budowane kulminacje przeplatają się tu z okresami stopniowego rozluźnienia, a chwilami głębokiego spojrzenia do wnętrza. Eksponowane są tematy główne i poboczne, słychać rozwinięcia i powtórzenia, lecz elementy te nie tworzą razem określonej nowej formy. Słynny akord Tristana, który słychać już w drugim takcie, i który do ostatniej chwili przybiera coraz to nowe formy, funkcjonuje tutaj jako element łączący całość.

W 2005 roku Krzysztof Pastor poprosił mnie o ponowne opracowanie „pasji orkiestrowej". Choreograf chciał użyć tej muzyki do swojego baletu *Tristan* i włączyć do niego także *Wesendonk-Lieder* w orkiestracji Felixa Mottla. Jego propozycja była jasna, plan logiczny, a przede wszystkim inspirujący. Wydawało mi się, iż nie jest to zbyt skomplikowane, aby te dwa komponenty: symfoniczne podsumowanie opery i cykl pieśni stopić w nową organiczną całość, więc chętnie zrealizowałem jego prośbę.

Podczas pierwszego wykonania baletu w Sztokholmie (2006), ku mojemu zaskoczeniu odkryłem, że scenariusz Carela Alphenaara i Krzysztofa Pastora jest znacznie bardziej rozszerzony w porównaniu z dość skondensowanym librettem Richarda Wagnera. Są w balecie sytuacje sceniczne zadziwiająco zbieżne z muzyką, która dla nich właśnie została skomponowana. Ale większość sekwencji choreograficznych przebiega przy muzyce, która w operze została przeznaczona do innych sytuacji. Może się więc zdarzyć, że pasaż skomponowany przez Wagnera dla wyrażenia płomiennej namiętności, w balecie zostaje użyty do sceny wyrażającej lęk i obawę. Okazuje się jednak, że one cudownie do siebie pasują...

Henk de Vlieger

Przekład z języka niderlandzkiego: Agnieszka Bienias

Henk de Vlieger

MUZYKA BALETU „TRISTAN" / MUSIC TO THE BALLET "TRISTAN"

Kompilacja Henka de Vliegera według libretta Carela Alphenaara i Krzysztofa Pastora (2005)
Henk de Vlieger's compilation for the libretto by Carel Alphenaar and Krzysztof Pastor (2005)

MATERIAŁ MUZYCZNY / MUSIC MATERIAL

Richard Wagner:
Tristan i Izolda, pasja orkiestrowa | Tristan and Isolde, an orchestral passion
Kompilacja symfoniczna z dramatu muzycznego / Symphonic compilation from the music drama *Tristan und Isolde*
Aranżacja / Arranged by: Henk de Vlieger
Wesendonk-Lieder / Pięć pieśni do słów Matyldy Wesendonk / Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk
Orkiestracja / Orchestrated by: Felix Mottl

AKT I / ACT I

Einleitung / Wstęp / Introduction
(*Tristan & Isolde, an orchestral passion*)

Der Engel / Anioł / The Angel
(*Wesendonk-Lieder* nr 1)

Einleitung / Wstęp / Introduction
(ponownie / repeated)

Stehe still! / Zatrzymaj się! / Be Still!
(*Wesendonk-Lieder* nr 2)

Isoldes Liebesverlangen / Miłosna tęsknota Izoldy / Isolde's Desire for Love
(*Tristan & Isolde, an orchestral passion*)

Nachtgesang / Śpiew nocny / Night Song
(*Tristan & Isolde, an orchestral passion*)

AKT II / ACT II

Schmerzen / Cierpienia / Torment
(*Wesendonk-Lieder* nr 4)

Vorspiel und Reigen / Preludium i korowód / Prelude and Procession
(*Tristan & Isolde, an orchestral passion*)

Im Treibhaus / W cieplarni / In the Hothouse
(*Wesendonk-Lieder* nr 3)

Tristans Vision / Wizja Tristana / Tristan's Vision
(*Tristan & Isolde, an orchestral passion*)

Das Wiedersehen / Ponowne spotkanie / The Reunion
(*Tristan & Isolde, an orchestral passion*)

Träume / Sny / Dreams
(*Wesendonk-Lieder* nr 5)

Isoldes Liebestod / Miłosna śmierć Izoldy / Isolde's Love-Death
(*Tristan & Isolde, an orchestral passion*)

REALIZATORZY

KRZYSZTOF PASTOR
Choreograf

Dyrektor Polskiego Baletu Narodowego w Teatrze Wielkim. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w rodzinnym Gdańsku i zaangażował się do Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu (1975). Pracował tam z Conradem Drzewieckim, zdobywając pozycję jednej z czołowych młodych indywidualności artystycznych zespołu. Po czterech latach przeniósł się do łódzkiego Teatru Wielkiego. W 1983 roku został solistą Le Ballet de l'Opéra de Lyon we Francji, z którym tańczył m.in. w baletach Gray'a Veredona, Hansa van Manena, Nacha Duato, Kurta Joossa i innych twórców. W latach 1985-95 występował z kolei w Het Nationale Ballet (Holenderskim Balecie Narodowym), współpracując tam z wieloma znanymi choreografami, jak: Carolyn Carlson, Nils Christie, Rudi van Dantzig, Jan Linkens, Eduard Lock, Hans van Manen, Maguy Marin, Toer van Schayk, Nina Wiener i Peter Wright. Wykonywał główne partie w baletach klasycznych, neoklasycznych i współczesnych.

Swoją pierwszą choreografię stworzył w 1986 roku na Międzynarodową Galę Baletową w Łodzi. Po zrealizowaniu kilku dalszych prac do programów warsztatowych Het Nationale Ballet, w 1992 roku wystawił tam z sukcesem balet *Szostakowicz-Symfonia kameralna*, który wszedł do głównego repertuaru zespołu. W 1995 roku jego duet *Detail IV* zdobył Złotą Nagrodę Choreograficzną (Philip Morris Choreography Award) na Międzynarodowym Konkursie Baletowym w Helsinkach. Odtąd artysta zajmował się już pracą choreograficzną jako wolny strzelec. W sezonie 1997/98 związał się jako choreograf z zespołem Washington Ballet, a w sezonie 1998/99 z Holenderskim Baletem Narodowym. Od tamtej pory zasłynął jako choreograf na arenie międzynarodowej, tworząc prawie 50 baletów.

W 2000 roku otrzymał Nagrodę Choreograficzną holenderskiej Fundacji Dansersfonds'79. Jego prace: *Do Not Go Gentle...* i *In Light and Shadow* (2000) oraz *Kurt Weill* (2001) zostały uznane w Holandii za wydarzenia artystyczne tamtych sezonów i jako takie prezentowano je w ramach Holenderskich Dni Tańca, a jego ambitny i prowokujący spektakl *Kurt Weill*, zrealizowany dla Het Nationale Ballet, był nominowany w moskiewskim Teatrze Bolszoj do prestiżowej międzynarodowej Nagrody „Benois de la Danse" aż w trzech kategoriach.

W styczniu 2003 roku Krzysztof Pastor został mianowany choreografem-rezydentem Het Nationale Ballet, dzieląc odtąd tę pozycję z legendarnym Hansem van Manenem. Stworzył tam potem m.in. balety: *Si después de morir* i *Voice*, którego premiera miała miejsce na Holland Festival 2004, *Don Giovanniego* oraz *Crossing Paths*, *Suite for Two* i *Visions at Dusk*. Z innych osiągnięć choreografa warto wymienić jego pełnospektaklowe balety: *Acid City* (Litewski Balet Narodowy, 2002), *Tristan* (Królewski Balet Szwedzki, 2006) i *Niebezpieczne związki* (Łotewski Balet Narodowy, 2006), a także *Symfonię fantastyczną* (Australian Ballet, 2007). W grudniu 2007 roku moskiewski Balet Bolszoj zaprosił go do współpracy ze swą czołową gwiazdą Svetlaną Zakharovą, dla której zrealizował duet ze swojego *Tristana* i solo z baletu *Voice*. Z kolei, w maju 2008 roku zaprezentował w Edynburgu nową, oryginalną wersję *Romea i Julii* Prokofiewa z zespołem Scottish Ballet, a jego choreografia *Moving Rooms*, przygotowana specjalnie na Holland Festival, miała swoją premierę w czerwcu 2008 roku w wykonaniu Het Nationale Ballet w Amsterdamie.

Oprócz pracy dla Holenderskiego Baletu Narodowego, wystawiał balety dla wielu zespołów w innych krajach, m.in. dla Królewskiego Baletu Szwedzkiego, Baletu Bolszoj w Moskwie, Baletu Szkockiego, Washington Ballet, Baletu Opery Drezdeńskiej, Baletu Izraelskiego, Królewskiego Baletu Flamandzkiego, Baletu Opery Narodowej w Warszawie (*Trzecia symfonia* Góreckiego, 1994), Narodowego Baletu Litwy, Narodowego Baletu Łotwy, Donau Ballet, Państwowego Baletu w Ankarze, Australian Ballet, West Australian Ballet i Royal New Zealand Ballet. Tworzył też kameralne formy choreograficzne specjalnie dla wybranych solistów baletu.

Jego prace pojawiały się w programach znanych festiwali: Holland Festival, Holland Dance Festival i Edinburgh Festiwal, a także na międzynarodowych konkursach baletowych, zyskując wysokie oceny krytyki i uznanie publiczności. Były też pokazywane przez Het Nationale Ballet podczas tournée po Holandii, Francji, Kanadzie i Wielkiej Brytanii, zaś Australian Ballet przywiózł w 2008 roku jego *Symfonię fantastyczną* na swoje prestiżowe występy gościnne do Paryża. Artysta był również zapraszany jako juror Międzynarodowego Konkursu Choreograficznego w Groningen, Konkursu Eurowizji dla Młodych Tancerzy w Warszawie i Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Nowym Jorku.

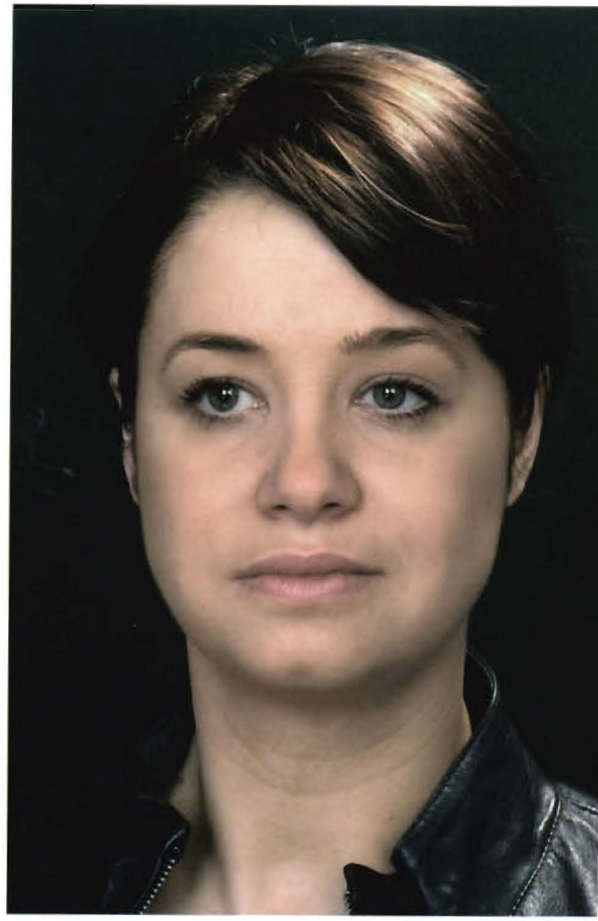
Po latach nieobecności twórczej w kraju Krzysztof Pastor został zaproszony do Teatru Wielkiego, by zrealizować na naszej scenie swojego *Tristana* z muzyką Richarda Wagnera. W następstwie pierwszych wizyt choreografa w Warszawie, dyrektor Waldemar Dąbrowski złożył mu propozycję objęcia dyrekcji baletu Opery Narodowej, z założeniem nadania zespołowi samodzielności artystycznej i podniesienia jego statusu w Teatrze Wielkim do rangi Polskiego Baletu Narodowego. Artysta objął tę funkcję 18 marca 2009 roku, zachowując nadal swoją pozycję choreografa-rezydenta Het Nationale Ballet w Amsterdamie. (fot. Angela Sterling)

TADEUSZ KOZŁOWSKI
Dyrygent

Dyrektor muzyczny Teatru Wielkiego w Łodzi. Absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (PWSM) w Warszawie, w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej Bogusława Madeya. Już w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej. Był tam kolejno asystentem dyrygenta, dyrygentem, kierownikiem wokalnym i szefem orkiestry, a w latach 1981-87 pełnił funkcję dyrektora artystycznego. W 1985 roku z zespołem łódzkiej sceny operowej i takimi gwiazdami, jak: Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco inaugurował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie. W latach 1987-92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach tej republiki oraz prowadził gościnne spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu. Po powrocie do kraju, w latach 1996-98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi, a we wrześniu 1998 roku ponownie został dyrektorem artystycznym łódzkiego Teatru Wielkiego. Przygotował dla tej sceny blisko 40 premier operowych i baletowych, w tym premiery polskie: *Echnatona* Glassa, *Dialogów karmelitanek* Poulenca, *Adriany Lecouvreur* Cilei, *Kandyda* Bernsteina, *Gajane* Chaczaturiana i musicalu *Zorba* Kandera, a także realizacje: *Mefistofelesa* Boita, *Walkirii* Wagnera, *Normy* Belliniego, *Fidelia* Beethovena, *Eugeniusza Oniegina* i *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego, *Halki* Moniuszki, *Borysa Godunowa* Musorgskiego, *Traviaty*, *Makbeta* i *Trubadura* Verdiego, *Napoju miłosnego* Donizettiego, *Purytanów* Belliniego i innych. W latach 2001-02 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie. W 2005 roku powrócił do Łodzi i jest obecnie dyrektorem muzycznym Teatru Wielkiego. Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 3000 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy oraz w teatrach operowych całej Polski. W Operze Narodowej dyrygował gościnnie spektaklami: *Madame Butterfly* Pucciniego, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha oraz przygotował premierowe wykonanie baletu Krzysztofa Pastora *Tristan* do muzyki Richarda Wagnera. (fot. ze zbiorów artysty)

KATARZYNA NESTERUK
Scenograf

Już na początku swojej drogi zawodowej zmierzyła się z dużymi widowiskami muzyczno-tanecznymi, uczestnicząc w realizacji przedstawień: *12 Ławek* i *Chodnik 05* w reżyserii Jarosława Stańka. Projektuje również kostiumy, co łączy zwykle z pracą nad scenografią spektakli. Inspiruje się szeroko rozumianą sztuką współczesną. Ukończyła z wyróżnieniem Europejską Akademię Sztuk Antoniego Fałata. Dyplom uzyskała w pracowni wybitnego, polskiego scenografa, grafika i rzeźbiarza Juliana Pałki, ale studiowała też u Wiktora Zina, Marii Szyszkowskiej, Franciszka Starowieyskiego i Jerzego Dudy-Gracza, a praktykowała w Telewizji Polskiej przy realizacjach Jana Englerta, Olgi Lipińskiej i Andrzeja Titkowa. Jest również absolwentką wydziału architektury wnętrz warszawskiej katedry scenografii w Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiowała pod kierunkiem Pawła Dobrzyckiego. Już dyplomowa scenografia spektaklu baletowego *Chodnik 05*, przyniosła artystce nominację do nagrody Złota Maska 2006 oraz nagrodę Polskiego Instytutu Teatralnego za artystyczne przetworzenie rzeczywistości. W ślad za tym wyróżnieniem prezentowała swoje prace na Światowej Wystawie Scenografii i Architektury Teatralnej „Praskie Quadriennale 2007". Wielką pasją artystki są przedstawienia muzyczne i taneczne. Dlatego w sposób szczególny czuje się związana z kolebką polskiego musicalu, Teatrem Muzycznym w Gdyni, gdzie stworzyła oprawę scenograficzną spektakli: *12 ławek*, *Footloose* i *Fame-sława*. Zaprojektowała też dekoracje i ponad 200 kostiumów do międzynarodowego spektaklu muzycznego *Vichry*, zrealizowanego na zamówienie Unii Europejskiej, pokazywanego w Pradze, Bratysławie i Warszawie, a planowanego również w Londynie, Brukseli i Berlinie. Jest autorką scenografii: pierwszej polskiej tango operity *Szare kwiaty* z muzyką Hadriana F. Tabęckiego (Teatr Syrena), *Terapii Jonasza* z muzyką Zbigniewa Krzywańskiego (Teatr Rozrywki w Chorzowie), spektaklu *Swing! Duke Ellington Show* (Teatr Muzyczny Capitol) oraz przedstawienia Teatru Polonia *Dansing* z udziałem Krystyny Jandy. Uczestniczyła także w realizacji nowoczesnej quasi-opery *Carmen TV* w ramach międzynarodowego Festiwalu Sacrum-Profanum w Krakowie. Scenografia baletu *Tristan* w choreografii Krzysztofa Pastora jest kolejnym owocem fascynacji artystki światem plastyki, muzyki, opery i baletu. (fot. ze zbiorów artysty)



MACIEJ ZIEŃ
Projektant kostiumów

Projektuje modę i kostiumy teatralne. Urodził się w Lublinie i tam w Liceum Sztuk Plastycznych rozwijał swoją pasję związaną ze światem mody. Jako 17-letni uczeń zaprezentował pierwszą autorską kolekcję na lubelskim pokazie mody „Prowokacje". W następnych latach zebrał nagrody dla projektantów mody: Belvedere International Achievement Award, Złota Nitka oraz Złoty Wieszak. Oficjalnie zadebiutował w 1998 roku. W Warszawie otworzył pierwsze Atelier Zień, w którym całkowicie poświęca się pracy nad nowymi projektami. Spotyka się tam ze swoimi klientkami, które określa jako kobiety pewne siebie, znające swoją wartość, podkreślające swój indywidualizm. Atelier Macieja Zienia to marka dobrze znana zarówno w polskim, jak i światowym show biznesie. Talent młodego projektanta szybko został dostrzeżony za granicą. Jego kolekcje można było obejrzeć we Francji na paryskich pokazach prêt-à-porter, w Niemczech i Katarze. Wszystkie jego pokazy odbywają się w prestiżowych miejscach w Warszawie, skupiając klientów, przedstawicieli mediów, biznesu oraz gwiazdy z Polski i zagranicy. Artysta współpracuje z marką L'Oreal Paris, która jest oficjalnym kreatorem makijażu na wszystkich jego pokazach oraz sesjach zdjęciowych. Współpracował z Teatrem Komedia i Teatrem Bajka w Warszawie oraz z Teatrem Polskim w Poznaniu. Jego projekty kostiumów do baletu Krzysztofa Pastora *Tristan* są debiutem artysty w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej. Prace projektanta można oglądać na stronie internetowej www.zien.pl. (fot. ze zbiorów artysty)

BOGUMIŁ PALEWICZ
Reżyser świateł

Karierę rozpoczął od współpracy przy realizacji koncertów, m.in. Sonique we Wrocławiu. Zajmował się później projektowaniem świateł do spektakli: *Opera za trzy grosze*, *Gorączka*, *Scat* w Teatrze Muzycznym Capitol, *Così fan tutte* Mozarta w poznańskim Teatrze Wielkim oraz *Taniec wampirów w* Teatrze Muzycznym Roma, gdzie współpracował ze znaną izraelską projektantką świateł Felice Ross. Miał również kontakty zawodowe z rewią Holiday on Ice (Holandia). Ważnym etapem rozwoju artysty był pobyt w Meksyku i praktyka w Tihany Spectacular w charakterze reżysera świateł i szefa oświetlenia. Od 2004 roku pracuje przede wszystkim dla Opery Wrocławskiej, gdzie jako reżyser świateł uczestniczył m.in. w realizacjach: *Antygony* Rudzińskiego, *Nabucca* Verdiego (na Cyprze), *Halki* Moniuszki, *Traviaty* Verdiego, *Ester* Praszczałka, *Hagith* Szymanowskiego, *Czarodziejskiego fletu i Così fan tutte* Mozarta, *Cyganerii* Pucciniego, *Wolnego strzelca* Webera, *Tangos i Białego tangana* do muzyki Piazzolli, *Króla Rogera* Szymanowskiego, *Rigoletta* Verdiego, *Jutra* Bairda, *Strasznego dworu* Moniuszki oraz superprodukcji: *Pierścień Nibelunga* Wagnera, *Carmen* Bizeta i *Napój miłosny* Donizettiego. Współpracował z Teatrem Muzycznym Roma przy premierach *Akademii Pana Kleksa* i *Upiora w operze*, a także z bydgoską Opera Nova przy baletach: *Pan Twardowski, Trzy kolory* i *Chopin w Nohant* oraz przy operach: *Madame Butterfly* Pucciniego i *Jaś i Małgosia* Humperdincka. W 2009 roku w Operze Krakowskiej zaprojektował oświetlenie premiery *Don Giovanniego* Mozarta w reżyserii Michała Znanieckiego, z którym współpracował już wcześniej przy realizacjach: *Cyrana de Bergerac* Alfana w Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji oraz *Zamku Sinobrodego* Bartóka i *Così fan tutte* Mozarta w ABAO Bilbao. Z Operą Narodową rozpoczął współpracę w 2008 roku, projektował kolejno światła do premier: *Łucji z Lammermooru*, *Pana Twardowskiego* i *Tristana*. (fot. ze zbiorów artysty)

ALISON SANDGREN
Asystentka choreografa

Brytyjska tancerka, pedagog i choreolog, od 1985 roku baletmistrz-choreolog Królewskiego Baletu Szwedzkiego w Sztokholmie. Jest także gościnnym pedagogiem w Królewskiej Szwedzkiej Szkole Baletowej, gdzie wykłada zasady tańca XVIII wieku. Studia i praktykę taneczną odbyła w Anglii. Występowała w Bird's College of Theatre Arts i z Rex Grey Dancers. Szybko jednak zainteresowała się problematyką zapisu tańca i ukończyła w tej dziedzinie studia specjalistyczne w londyńskim Instytucie Choreologii Benesha (The Benesh Institute of Choreology), uzyskując kwalifikacje zawodowego choreologa. Od 1988 roku jest członkiem korespondentem Instytutu Choreologii w Londynie. Zadebiutowała zapisem baletu Christophera Bruce'a *Sergeant Early's Dream* dla zespołu Ballet Rambert w Londynie. Była asystentką Micheala Cordera przy inscenizacji *Gondolierów* Gilberta i Sullivana w Opera North, następnie uczestniczyła w realizacji XVIII-wiecznego baletu Reginy Beck-Friis *Don Juan* dla Telewizji Szwedzkiej. Przekazywała zespołowi berlińskiej Komische Oper choreografię III aktu baletu Bournonville'a *Napoli* w opracowaniu Elsy Marianne von Rosen i asystowała przy inscenizacji *Święta wiosny* w choreografii Maurice'a Béjarta dla Telewizji Szwedzkiej. W Królewskim Balecie Szwedzkim pracowała jako choreolog przy realizacji prac takich choreografów, jak: Maurice Béjart, Glen Tetley, John Neumeier, Choo San Goh, Per Jonsson, Mats Ek, Christopher Bruce, Krzysztof Pastor, Jiří Kylián, Nacho Duato, Angelin Preljocaj, Merce Cunningham i Twyla Tharp. Zapisała balet Pera Jonssona *Rivers of Mercury* dla Per Jonsson Company oraz zrekonstruowała dwie choreografie Pera Jonssona dla Królewskiego Baletu Szwedzkiego. W roku 2003 przekazywała choreografię Krzysztofa Pastora *In Light and Shadow* w Het Nationale Ballet w Amsterdamie, w 2006 roku zrealizowała w Estonii balet *Dziadek do orzechów – święta Pettera i Lotty* w choreografii Pära Isberga z zespołem baletowym w Tartuu. W tym samym roku zapisała także sztokholmską choreografię *Tristana* Krzysztofa Pastora, a obecnie została zaproszona przez Operę Narodową do współpracy z choreografem przy realizacji tego baletu z naszym zespołem. (fot. Magda Łuniewska)

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA

Pedagodzy-korepetytorzy baletu
WALERY MAZEPCZYK
KALINA SCHUBERT
RENATA SMUKAŁA

Asystenci dyrygenta
MARTA KLUCZYŃSKA
WOJCIECH SEMERAU-SIEMIANOWSKI

Projekcje
Platige Image:
animacje: ARKADIUSZ JURCAN
producenci wykonawczy:
MARCIN KOBYLECKI
MARTA STANISZEWSKA

Make-up
GONIA WIELOCHA

Projekty peruk i nakryć głów
MACIEJ WRÓBLEWSKI

Asystenci scenografa
LILIA OSTROUCH (dekoracje)
WANDA RADWAN-RICHARD (kostiumy)
JADWIGA WÓYCICKA (rekwizyty)

Koordynator baletu
JOLANTA ANDRAKA

Akompaniatorzy baletu
RENATA GNIATKOWSKA
JERZY JARAWKA
ROBERT KANIA
DANUTA RZĄŻEWSKA

Inspektorzy baletu
WITOLD KIWACZ
BARBARA ŻELAZNY

Inspicjenci
KATARZYNA FORTUNA
ANDRZEJ WOJTKOWIAK

Kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów
MARIUSZ KAMIŃSKI

Kierownictwo obsługi sceny
STANISŁAW JURKIEWICZ
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

Realizacja świateł
TOMASZ MIERZWA
STANISŁAW ZIĘBA

Dźwięk
ADAM CIESIELSKI
IWONA SACZUK

BALET OPERY NARODOWEJ 2009

Dyrektor baletu
KRZYSZTOF PASTOR

Główny baletmistrz
KALINA SCHUBERT

Choreograf
EMIL WESOŁOWSKI

Choreografowie sezonu
JOHN CRANKO, ANDRZEJ GLEGOLSKI, JURIJ GRIGOROWICZ, NATALIA MAKAROWA,
IREK MUCHAMIEDOW, KRZYSZTOF PASTOR, ALEXEI RATMANSKY, EMIL WESOŁOWSKI
oraz w przedstawieniach operowych
JONAH BOKAER, JANUSZ JÓZEFOWICZ, JANINA NIESOBSKA, ZOFIA RUDNICKA, TOMASZ WYGODA

Pedagodzy-korepetytorzy
WALERY MAZEPCZYK, ILONA MOLKA, RENATA SMUKAŁA
oraz gościnnie ALISON SANDGREN (choreolog Królewskiego Baletu Szwedzkiego)

Współpraca pedagogiczna
TERESA MEMCHES, JAROSŁAW PIASECKI, BARBARA SIER-JANIK
oraz gościnnie ANNA GRABKA, PIOTR NARDELLI

Pierwsi soliści

MARTA FIEDLER, KAROLINA JUPOWICZ*, DOMINIKA KRYSZTOFORSKA, ANITA KUSKOWSKA,
IZABELA MILEWSKA, ANASTASIJA NABOKINA*

SIERGIEJ BASAŁAJEW, PETR BORCZENKO, WALERY MAZEPCZYK, WOJCIECH ŚLĘZAK,
MAKSIM WOJTIUL, SŁAWOMIR WOŹNIAK (pierwszy tancerz)*
oraz gościnnie JAN-ERIK WIKSTRÖM (pierwszy tancerz Królewskiego Baletu Szwedzkiego)

Soliści

MAGDALENA CIECHOWICZ, DAGMARA DRYL, SYLWIA DYTKOWSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA,
ANNA LIPCZYK, MILENA ONUFROWICZ, AGNIESZKA PIETYRA, IRINA WASILEWSKA,
NATALIA WOJCIECHOWSKA, ANETA ZBRZEŹNIAK
oraz gościnnie ALEKSANDRA LIASZENKO (solistka Teatru Wielkiego w Poznaniu)

PIOTR CHOJNACKI, ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI, SEBASTIAN SOLECKI, JACEK TYSKI,
KAROL URBAŃSKI, WOJCIECH WARSZAWSKI
oraz gościnnie MATEUSZ SIERANT (solista Teatru Wielkiego w Poznaniu)

Koryfeje

MAŁGORZATA AFTOWICZ*, ANA KIPSHIDZE, EWA NOWAK, MARIA ŻUK

WALDEMAR BARTCZAK, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA,
WŁADIMIR JAROSZENKO, KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI, MICHAŁ TUŻNIK

W rolach charakterystycznych gościnnie

ANNA BIAŁECKA, EWA GŁOWACKA, BARBARA ŻELAZNY,
JAROSŁAW PIASECKI, BOGUSŁAW TUŻNIK

Corps de ballet

BARBARA BARTNIK, KATARZYNA BIAŁKOWSKA, MONIKA CAPUTA*, LUBOW CHMIELEWSKA,
MARTA CZERNIAWSKA, MAŁGORZATA DĘBSKA, MARTYNA DOBOSZ, MAŁGORZATA DOBROWOLSKA,
MAŁGORZATA DOROSIEWICZ*, JOANNA DRABIK, ANGELIKA GEMBIAK, DANIELA GNIEWASZEWSKA*,
OLGA JAROSZENKO, KINGA JĘDRYCHA, KATARZYNA JÓŁKOWSKA, ANNA KAMIŃSKA, KAROLINA KIERMUT, IWONA
KUROWSKA, ANNA LORENC, ANITA MIKOŁAJCZYK, MAGDALENA NALEWAJKA,
SWIETŁANA OWSIANKINA, ALEKSANDRA PAWLINA, SANDRA PETILLOT, ALEKSANDRA POGASSI*,
MAGDALENA RYMAR, URSZULA SOLECKA, EMILIA STACHURSKA, MAGDALENA ŚMIGIELSKA,
DOROTA WIĘCKOWSKA*, ANETA WIRA, MAGDALENA ZIELIŃSKA*, AGATA ZIÓŁKOWSKA, ALICJA ZŁOCH

EDUARD BABLIDZE, PIOTR BEDNARCZYK, ROBERT BONDARA, SEBASTIAN BORKOWSKI,
HENRYK CZARNOWSKI, RADOSŁAW GRABOWSKI, KAMIL JĘDRYCHA, PAWEŁ KONCEWOJ,
TOMASZ PIASECKI, TOMASZ PRUSAK, MACIEJ PRUSZYŃSKI, RAPHAEL RAUTUREAU,
REMIGIUSZ SMOLIŃSKI, OSKAR ŚWITAŁA, RAFAŁ TUSZYŃSKI, ŁUKASZ TUŻNIK, KURUSZ WOJEŃSKI,
ANATOLE ZANGS, JAROSŁAW ZANIEWICZ, BARTOSZ ZYŚK

Koordynator
JOLANTA ANDRAKA

Akompaniatorzy
RENATA GNIATKOWSKA, JERZY JARAWKA, ROBERT KANIA, DANUTA RZĄŻEWSKA

Inspektorzy
WITOLD KIWACZ, BARBARA ŻELAZNY

Masażyści
KRZYSZTOF ŚLIWIŃSKI, ANNA UGNIEWSKA, BOGDAN WITKOWSKI

*urlop w sezonie 2008/09

DWUTYGODNIK

VIVA!

Najlepszy magazyn o gwiazdach!

www.viva.pl

Biznes to nie wszystko

Jesteśmy integralną częścią polskiej gospodarki. Od lat angażujemy się w jej modernizację i rozwój. Ale nie mniej ważne jest dla nas świadome i aktywne uczestnictwo w życiu polskiego społeczeństwa. Partnerujemy polskiej kulturze i nauce, wspierając różnorodne przedsięwzięcia i programy.

www.siemens.pl

SIEMENS

FUNDACJA
„DOM MUZYKA SENIORA"

00-545 WARSZAWA, ul. Marszałkowska 66 lok. 24
Tel. +48 (22) 621-28-02, 621-86-47, fax +48 (22) 628-28-35
BANK MILLENNIUM S.A. nr konta: 59 1160 2202 0000 0000 4025 4742
www.dommuzykaseniora.pl fundacja@dommuzykaseniora.pl
KRS 0000 201927

Szanowni Państwo,

16 lutego 2004 roku Zarząd Główny Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków powołał do życia Fundację „Dom Muzyka Seniora". Środowisko muzyczne postanowiło zjednoczyć swe wysiłki w celu stworzenia Domu Seniora, który zapewni borykającym się z życiowymi trudnościami artystom muzykom w podeszłym wieku poczucie bezpieczeństwa i godne warunki życia.

Fundacja może poszczycić się ważnymi efektami swej działalności. Otrzymała bowiem w darze działkę budowlaną o powierzchni 14.400 m² w Kątach w gminie Góra Kalwaria, projekt architektoniczny Domu Muzyka Seniora, środki finansowe na pokrycie kosztów pozostałych prac projektowych oraz znaczne wsparcie finansowe udzielone m.in. przez Chór i Orkiestrę Filharmonii Narodowej, Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia, Polską Orkiestrę Radiową, Sinfonię Varsovię, Rafała Blechacza, Ewę Biegas, Grażynę Brodzińską, Ewę Bukojemską, Andrzeja Dąbrowskiego, Kazimierza Gierżoda, Mariana Gołębiowskiego, Grupę MoCarta, Krzysztofa Jakowicza, Wojciecha Kilara, Izabellę Kłosińską, Kazimierza Korda, Annę Lubańską, Alicję Majewską, Jerzego Maksymiuka, Ewę Michnik, Anne-Sophie Mutter, Jerzego Noworola, Wiesława Ochmana, Krzysztofa Pendereckiego, Ewę Podleś, Jerzego Połomskiego, Wojciecha Rajskiego, Jadwigę Rappé, Piotra Rubika, Irenę Santor, Jerzego Semkowa, Reginę Smendziankę, Stanisława Skrowaczewskiego, Dariusza Stachurę, Aleksandrę Stokłosę, Antoniego Wita, Zbigniewa Wodeckiego, Stefana Wojtasa, Tadeusza A. Żera; przez Bank BPH, Bank Gospodarki Żywnościowej, BRE Bank, Fundację Kronenberga-cityhandlowy, Fundację Kultury, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków oraz Związek Stowarzyszeń Artystów Wykonawców STOART.

Postanowieniem Sądu Rejestrowego z dnia 29 września 2005 roku przyznano Fundacji status Organizacji Pożytku Publicznego, co uprawnia do przekazywania na jej rzecz 1% podatku dochodowego.

Jesteśmy już w posiadaniu prawomocnej decyzji o ustaleniu lokalizacji inwestycji, trwają procedury zmierzające do uzyskania pozwolenia na budowę.

Licząc na zrozumienie środowiska muzycznego, ale także rzeszy miłośników muzyki zwracamy się do Państwa z uprzejmą prośbą o każdą możliwą z Państwa strony formę współpracy i wsparcia naszego przedsięwzięcia. Dołóżmy starań, by artyści muzycy, dzielący się z nami swym talentem, mogli przy końcu artystycznej drogi cieszyć się bezpieczeństwem w ich Domu Muzyka Seniora. Z góry dziękujemy wszystkim nieobojętnym!

Zarząd Fundacji

Bank Millennium S.A. Swift BIGBPLPW
Euro 75 1160 2202 0000 0000 4950 2531
USD 53 1160 2202 0000 0000 4950 2733

PONTI
SZTUKA WIĘCEJ

Christofle

Organizatorzy
TEATR WIELKI OPERA NARODOWA
www.teatrwielki.pl
galeria niuans
www.galerianiuans.pl

Patronat medialny
gazeta
ELLE DECORATION
Radio PiN

Partner

STARCK
NIŻ UŻYTKOWA

Baccarat

31 marca 2009
– 24 kwietnia 2009

Muzeum Teatralne
TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA

Najwidoczniej Kulturalni!

Jako lider w branży reklamy zewnętrznej staramy się łączyć wielkie możliwości ze szlachetnymi celami. Regularnie inspirujemy i realizujemy programy z zakresu Społecznej Odpowiedzialności Biznesu. Dziękujemy za przyznane nam wyróżnienia i zapewniamy, że będziemy wspierać polską kulturę.

- **Mecenas Kultury 2006**
- **Tytuł Business Superbrand 2007**
- **Sponsor Roku Arts & Business 2007**

ams
największe możliwości

Fotogram na plakacie i okładce:
HOWARD SCHATZ „Red Lion Amaryllis"
Projekt plakatu: Adam Żebrowski

Zdjęcia Krzysztofa Pastora i „Tristana" w Sztokholmie:
ALEX KENNEY, DEEN VAN MEER, ANGELA STERLING
Teatr dziękuje autorom za udostępnienie prac do wykorzystania w programie

Przekłady cytatów z „Le Roman de Tristan et Iseut" Josepha Bédiera:
TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

Na czwartej stronie okładki:
FRANK BERNARD DICKSEE „Izolda"

Patroni medialni premiery

dwójka POLSKIE RADIO

VIVA!

Patroni medialni
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

gazeta WYBORCZA.PL

THE WARSAW VOICE Polish and Central European Review

ams

Sponsor i wykonawca plakatów i afiszów
Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

perfekt DRUKARNIA

Opracowanie programu
PAWEŁ CHYNOWSKI

Projekt graficzny / realizacja
ADAM ŻEBROWSKI, JAREK MAZUREK / JACEK WĄSIK

Współpraca redakcyjna:
KATARZYNA BUDZYŃSKA, KATARZYNA GRADZINA

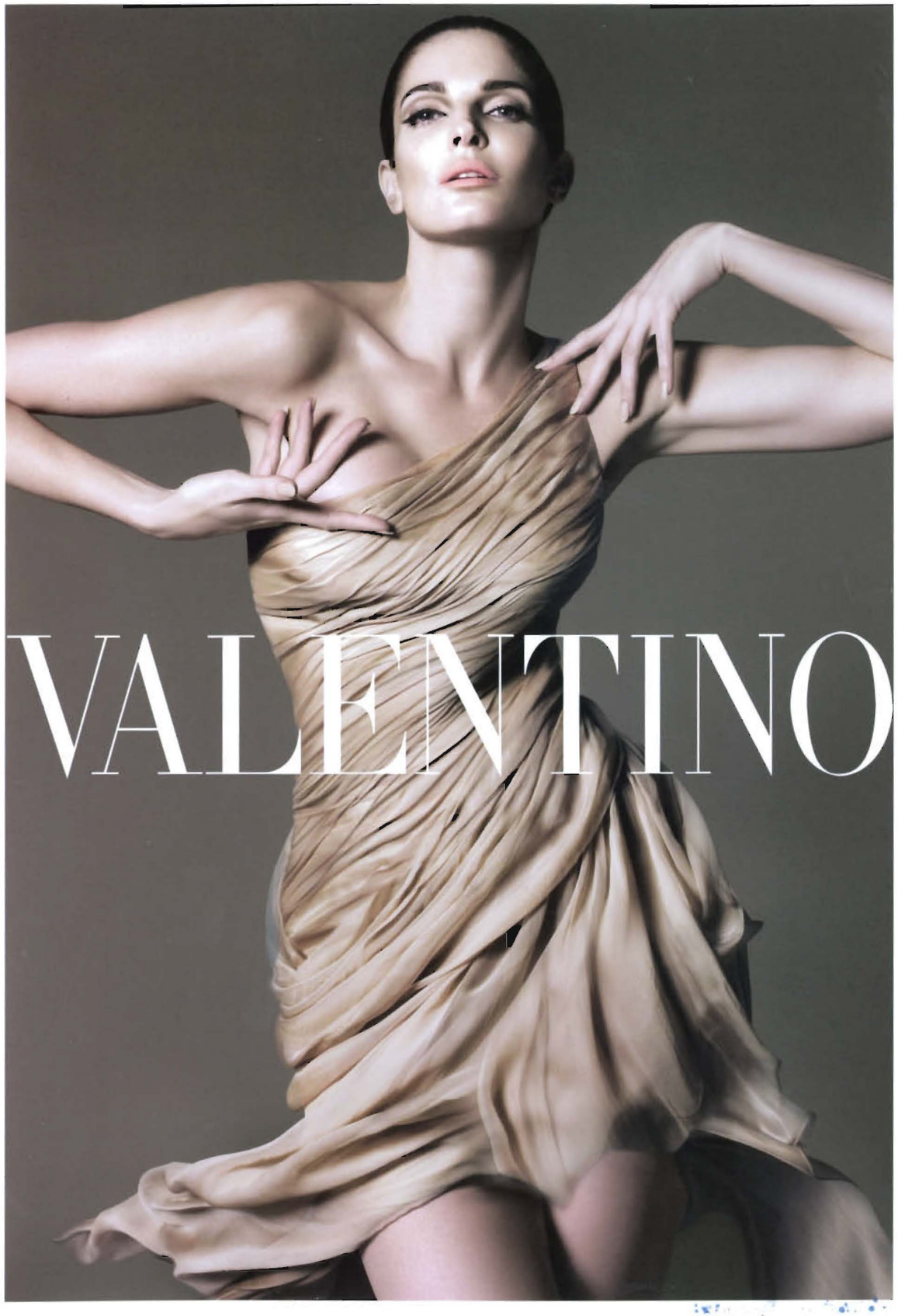
Wydawca:
TEATR WIELKI – OPERA NARODOWA
Warszawa 2009

Druk: Spot Color

Cena: 15 zł

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego



Moliera 2. Warszawa