TEATR WIELKI
Opera Narodowa

Fot. WHITE / A. LASKA

GALA NIŻYŃSKIEGO

SYLFIDY • GRY • ŚWIĘTO WIOSNY

Opera Narodowa
Rok narodzin 1778

Dyrektor naczelny / General Director
WALDEMAR DĄBROWSKI

Dyrektor artystyczny i muzyczny / Artistic and Music Director
JACEK KASPSZYK

Dyrektor baletu / Ballet Director
EMIL WESOŁOWSKI

•

GALA NIŻYŃSKIEGO

Nijinsky Gala

•

SYLFIDY

Les Sylphides

•

GRY

Jeux

•

ŚWIĘTO WIOSNY

Le Sacre du printemps

•

W 50-LECIE ŚMIERCI WACŁAWA NIŻYŃSKIEGO
ON THE 50TH ANNIVERSARY OF NIJINSKY'S DEATH

Warszawa 2000

WACŁAW NIŻYŃSKI 1889-1950

Wacław Niżyński jako Albert w „Giselle", 1910 (fot. L. Roosen)

GALA NIŻYŃSKIEGO
Nijinsky Gala

•

SYLFIDY
Les Sylphides

Muzyka / Music by
FRYDERYK CHOPIN
Choreografia / Choreography by
MICHAIŁ FOKIN

•

GRY
Jeux

Muzyka / Music by
CLAUDE DEBUSSY
Choreografia / Choreography by
EMIL WESOŁOWSKI

•

ŚWIĘTO WIOSNY
Le Sacre du printemps

Muzyka / Music by
IGOR STRAWIŃSKI
Choreografia / Choreography by
EMIL WESOŁOWSKI

•

W 50-LECIE ŚMIERCI WACŁAWA NIŻYŃSKIEGO
ON THE 50TH ANNIVERSARY OF NIJINSKY'S DEATH

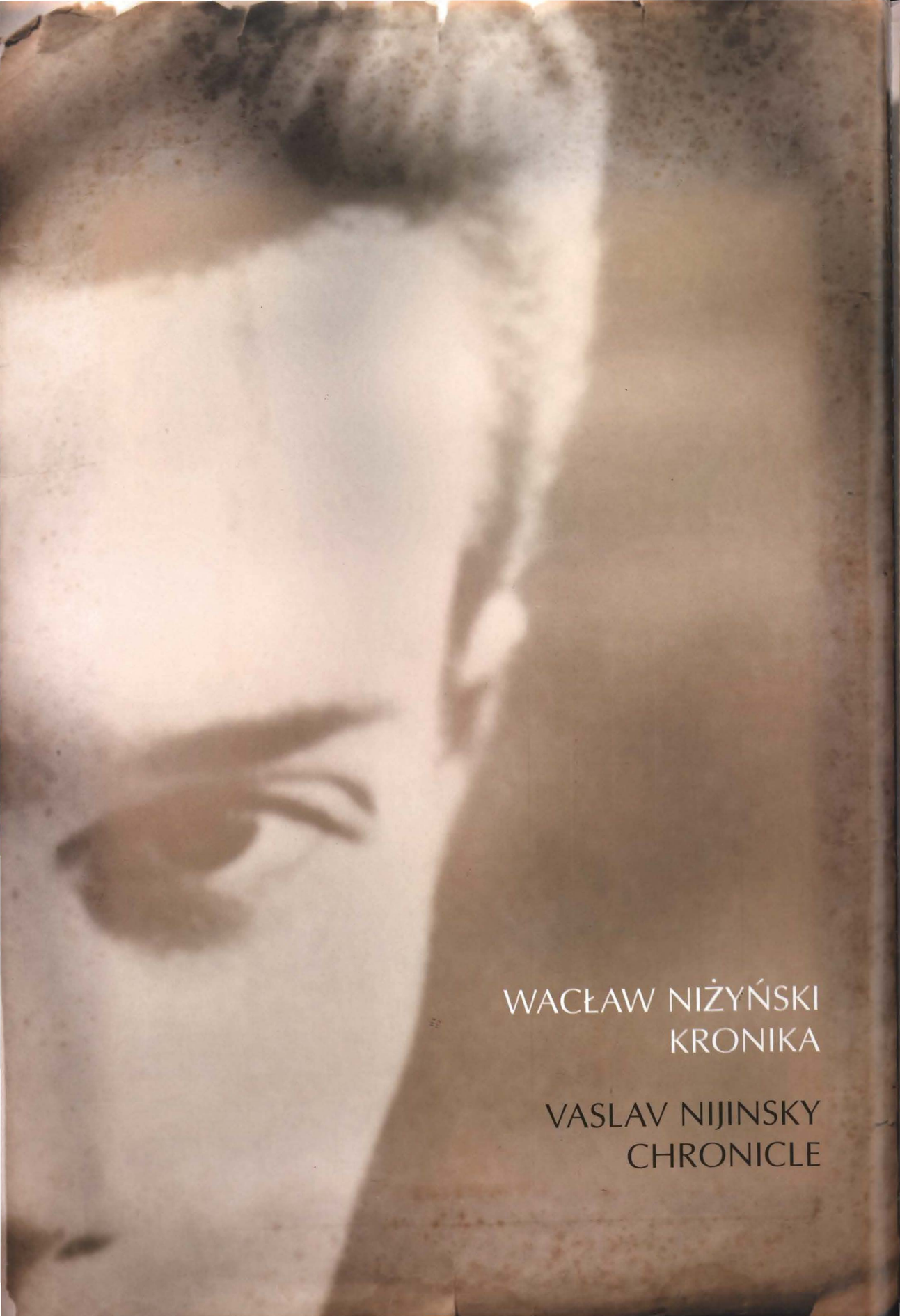
8 KWIETNIA / APRIL 2000
TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, SALA MONIUSZKI

NIŻYŃSKI

Uznano go za największego tancerza wszystkich czasów. Nazwano *bogiem tańca*. Po stuletniej epoce panowania kobiet w balecie zdystansował najwspanialsze baleriny swoich czasów: Krzesińską, Pawłową i Karsawinę, narzucając prymat tańca męskiego XX-wiecznej scenie tanecznej.
Jego kariera trwała zaledwie dziesięć lat, przerwana tragicznie nieuleczalną chorobą umysłową. Ale legenda Wacława Niżyńskiego rozwijała się nadal i trwać będzie aż pojawi się indywidualność artystyczna przyćmiewająca swym blaskiem całe baletowe pokolenie.
Po szkole petersburskiej 18-letni Polak stał się bożyszczem carskiego Teatru Maryjskiego. Był natchnieniem Diagilewa i najpoważniejszym atutem jego Baletów Rosyjskich na Zachodzie. Fokin wystawił dla Niżyńskiego najlepsze swoje balety. Komponowali dla niego muzykę Strawiński, Ravel i Debussy. Bakst i Benoit projektowali mu kostiumy. Portretowali go Bourdelle, Cocteau, Maillol, Modigliani, Sargenet i Sidorow. Poeci i pisarze opiewali jego taniec.
Elektryzował widownię wspaniałym skokiem i piruetami. Miał wyjątkowo plastyczne ciało i niezwykłą siłę wyrazu. Stworzył niepowtarzalne kreacje w *Sylfidach, Karnawale, Szeherezadzie, Duchu róży, Narcyzie, Pietruszce, Popołudniu Fauna, Dafnisie i Chloe, Grach* i *Dylu Sowizdrzale*. Pozostawił po sobie do dzisiaj obowiązujący wzorzec interpretacyjny roli Księcia Alberta w *Giselle*.
Ujawnił wybitny talent choreograficzny, realizując zaledwie cztery balety: *Popołudnie Fauna* i *Gry* Debussy'ego, *Święto wiosny* Strawińskiego i *Dyla Sowizdrzała* do muzyki Richarda Straussa. Ongiś wywoływały one szok swym nowatorstwem, a dziś komentowane są jako genialne odkrycia choreograficzne wyprzedzające jego epokę. (pch)

NIJINSKY

Vaslav Nijinsky is recognised as the greatest male dancer of all time and has been dubbed the god of dance. After a century of female ascendancy in ballet, he outdistanced the greatest ballerinas of his times: Kschessinska, Pavlova and Karsavina, establishing the primacy of male dance on the 20th-century dance stage.
His career lasted a mere 10 years, interrupted by a tragically incurable mental illiness. However, Nijinsky's legend continued and will continue until another unique artistic personality appears who can outshine a whole ballet generation.
After leaving the St. Petersburg school, the 18-year-old Pole became the idol of the imperial Maryinsky Theatre. He was an inspiration for Diaghilev and the greatest asset of his Ballets Russes in the West. Fokine produced his best ballets for Nijinsky. Stravinsky, Ravel and Debussy composed music for him. Bakst and Benoit designed his costumes. He was painted by Bourdelle, Cocteau, Maillol, Modigliani, Sargent and Sidorov. Poets and writers have sung the praises of his dancing.
He electrified audiences with his marvellous *grands jetés* and pirouettes. He had an unusually flexible body and very strong power of expression. He created unforgettable roles in *Les Sylphides, Le Carnaval, Sheherazade, Spectre de la rose, Narcisse, Petrushka, L'Après-midi d'un Faune, Daphnis and Chloe, Jeux,* and *Till Eulenspiegel*. His interpretation of Prince Albert in *Giselle* is a model to this day.
He was also an extremely talented choreographer, though he prepared just four ballets: Debussy's *L'Après-midi d'un Faune* and *Jeux*, Stravinsky's *Le Sacre du printemps*, and *Till Eulenspiegel* to music by Richard Strauss. At the time, these works were so innovative they caused a scandal, but today they are described as brilliant choreography that was ahead of its time. (trans. jd)



WACŁAW NIŻYŃSKI KRONIKA

VASLAV NIJINSKY CHRONICLE

1889 Urodzony w Kijowie 12 marca.

1891 Ochrzczony w kościele św. Krzyża w Warszawie 30 kwietnia.

1896 Pierwszy występ w roli Kominiarczyka w cyrkowej pantomimie w Wilnie.

1898 Przyjęty do Sankt-Petersburskiej Cesarskiej Szkoły Teatralnej na wydział baletowy.

1905 Szkolny debiut solowy w roli Fauna w *Acisie i Galatei* w choreografii Fokina.

1906 Partneruje jako uczeń Wierze Trefiłowej i Annie Pawłowej.

1907 Kończy szkołę. Rozpoczyna pracę w zespole baletowym Teatru Maryjskiego w Petersburgu. Pas de deux w *Giselle* Petipy, Colas w *Córce źle strzeżonej* Iwanowa i Petipy, Książę w *Księciu-ogrodniku* Kuliczewskiej, Pas de trois w *Jeziorze łabędzim* Petipy, Niewolnik w *Pawilonie Armidy* Fokina, Błękitny ptak w *Śpiącej królewnie* Petipy.

1908 Zostaje pierwszyrn tancerzem Teatru Maryjskiego. Poeta w *Chopinianach* (późniejszych *Sylfidach*) Fokina, Niewolnik w *Nocach egipskich* (późniejszej *Kleopatrze*) Fokina, Książę w *Kwiecie Alonki* Legata, Pas de trois w *Paquicie* Petipy, Endymion w *Królu Kandaulesie* Petipy.

1909 Udział w pierwszym sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu: Niewolnik w *Pawilonie Armidy*, Poeta w *Sylfidach*, Niewolnik w *Kleopatrze*, Lezginka i Błękitny (tu jako Ognisty) ptak w divertissement Fokina *Uczta*. Powrót do Petersburga. Bóg wiatru w *Talizmanie* Petipy.

1910 Arlekin w *Karnawale* Fokina, Kobold i Taniec wschodni w *Orientaliach* Fokina. Występy w Berlinie. Udział w drugim sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu: Arlekin, Kobold, *Taniec wschodni*, Złoty Murzyn w *Szeherezadzie* Fokina, Albert w *Giselle*. Powrót do Petersburga.

1911 Albert w *Giselle* w Petersburgu i wydalenie z Teatru Maryjskiego z powodu samowolnego użycia niestosownego zdaniem dyrekcji kostiumu w tej roli. Występy z zespołem Diagilewa w Monte Carlo. Role tytułowe w *Duchu róży* i *Narcyzie* Fokina. Występy w Rzymie. Udział w trzecim sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu. Rola tytułowa w *Pietruszce* Fokina. Występy w Londynie: Albert w *Giselle* i Zygfryd w *Jeziorze łabędzim*.

1912 Udział w czwartym sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu. Role tytułowe w *Błękitnym bogu* Fokina, w *Popołudniu Fauna* (zarazem debiut choreograficzny Niżyńskiego) z muzyką Debussy'ego oraz w *Dafnisie i Chloe* Fokina. Występy w Londynie, Berlinie i Budapeszcie.

1913 Występy w Wiedniu i Londynie. Udział w piątym sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu. *Gry* Debussego i *Święto wiosny* Strawińskiego w choreografiach Niżyńskiego. Rola Młodzieńca w *Grach*. Występy w Londynie i Ameryce Południowej. Ślub z Węgierką, Romolą Pulszky w Buenos Aires. Zerwanie kontraktu z Niżyńskim przez Diagilewa.

1914 Występy Niżyńskiego z własnym zespołem w Londynie. Narodziny córki Kiry. Niżyńscy internowani w Budapeszcie, zamieszkują u matki Romoli do końca 1915 roku.

1916 Powrót do zespołu Diagilewa i występy w Nowym Jorku. *Dyl Sowizdrzał* Richarda Straussa w choreografii Niżyńskiego i z nim w roli tytułowej. Wielkie tournée po Stanach Zjednoczonych: Boston, Waszyngton, Kansas City, Des Moines, Omaha, Denver, Salt Lake City, Los Angeles, Hollywood, San Francisco...

1917 Seattle, Tacoma, Spokane, Saint-Paul, Minneapolis, Chicago, Michigan, Ohio, Indiana, Tennessee, Albany. Występy w Hiszpanii. Tournée po Ameryce Południowej. Ostatnie występy sceniczne Niżyńskiego, 26 września, w rolach Pietruszki i Ducha róży. Pierwsze symptomy choroby umysłowej.

1918 Zamieszkuje z rodziną w Sankt Moritz w Szwajcarii. Leczy się. Rozpoczyna pisanie dziennika.

1919 Ostatni publiczny występ chorego Niżyńskiego, rodzaj improwizowanego i nie kontrolowanego już recitalu tanecznego w Hotelu Suvrette w Sankt Moritz (19 stycznia). Rozwój choroby i bezskuteczne próby leczenia.

1920 Narodziny drugiej córki Tamary.

1922 Diagilew zaprasza Niżyńskiego na próbę swojego zespołu w nadziei na przywrócenie mu świadomości. Bez rezultatu.

1924 Ponowna inicjatywa Diagilewa i spotkanie Niżyńskiego z zespołem. Bez rezultatu.

1928 Ostatnia wizyta chorego Niżyńskiego na przedstawieniu *Pietruszki* w wykonaniu zespołu Diagilewa w Operze Paryskiej.

1933 Wydanie monografii Niżyńskiego pióra Romoli Niżyńskiej w Londynie.

1934 Francuskie i amerykańskie wydanie książki Romoli Niżyńskiej.

1938 Próby zastosowania wobec Niżyńskiego nowo odkrytej kuracji insulinowej. Leczenie przynosi pozytywne rezultaty, lekarze dają nadzieje całkowitego powrotu chorego do zdrowia.

1940 Niżyńscy w Budapeszcie, gdzie w trudnych warunkach spędzają lata wojny. Nawrót choroby. Romola Niżyńska wydaje po węgiersku *Dziennik* męża.

1944 Ucieczka Romoli z mężem do węgierskiego miasteczka Sopron przed prześladowaniami umysłowo chorych przez niemieckiego okupanta.

1945 Wojska radzieckie wyzwalają Sopron i roztaczają opiekę nad Niżyńskimi. Wyjazd do Wiednia, gdzie Niżyński ogląda występ Galiny Ułanowej w *Chopinianach* (*Sylfidach*).

1950 Po paroletnich próbach dalszego leczenia, Niżyński umiera w Londynie 8 kwietnia w następstwie ataku nerek.

1953 Prochy Niżyńskiego przewieziono do Paryża i pochowano 16 czerwca na Cmentarzu Montmartre. (pch)

1889 Born in Kiev on 12 March.

1891 Christened in the Holy Cross Church in Warsaw on 30 April.

1896 First performance, in the role of Chimney Sweep in a circus pantomime in Vilnius.

1898 Enrolleds at the St. Petersburg Imperial Theatre School's ballet department.

1905 School solo debut as the Faun in *Acis et Galathée* choreographed by Fokine.

1906 As a student, dancing partner to Vera Trefilova and Anna Pavlova.

1907 Graduated and joined the Maryinsky Theatre ballet company in St. Petersburg. Pas de deux in Petipa's *Giselle*, Colas in Ivanov's and Petipa's *La Fille mal gardée*, the Prince in Kulichevskaya's The *Prince Gardener*, Pas de trois in Petipa's *Swan Lake*, the Slave in Fokine's *Le Pavillon d'Armide*, the Blue Bird in Petipa's *The Sleeping Beauty*.

1908 Becomes the principal dancer of the Maryinsky Theatre. The Poet in Fokine's *Chopiniana* (revised as *Les Sylphides*), the Slave in Fokine's *Egyptian Nights* (revised as *Cléopâtre*), the Prince in Legat's *Flower of Alonka*, Pas de trois in Petipa's *Paquita*, Endymion in Petipa's *Le Roi Candaule*.

1909 Took part in Diaghilev's first Russian season in Paris: the Slave in *Le Pavillon d'Armide*, the Poet in *Les Sylphides*, the Slave in *Cléopâtre*, Lezginka and the Blue Bird (in this case the Firebird) in Fokine's divertissement *The Feast*. Returned to St. Petersburg. God of the Wind in Petipa's *Le Talisman*.

1910 The Harlequin in Fokine's *Carneval*, Kobold and the Oriental Dance in Fokine's *Les Orientales*. Performances in Berlin. Participated in Diaghilev's second Russian season in Paris: The Harlequin, Kobold, the Oriental Dance, the Gold Negro in Fokine's *Sheherazade*, Albert in *Giselle*. Returned to St. Petersburg.

1911 Danced the part of Albert in *Giselle* in St. Petersburg and was expelled from the Maryinsky Theatre for wearing a costume the management considers inappropriate. Performs with Diaghilev's company in Monte Carlo. Title roles in Fokine's *Spectre de la rose* and *Narcisse*. Performs in Rome. Takes part in Diaghilev's third Russian season in Paris. Title role in Fokine's *Petrushka*. Performs in London: Albert in *Giselle* and Siegfried in *Swan Lake*.

1912 Takes part in Diaghilev's fourth Russian season in Paris. Title roles in Fokine's *Le Dieu bleu*, *L'Après-midi d'un Faune* (also Nijinsky's debut as a choreographer) to music by Debussy, and in Fokine's *Daphnis and Chloe*. Performs in London, Berlin and Budapest.

1913 Performs in Vienna and London. Takes part in Diaghilev's fifth Russian season in Paris. Debussy's *Jeux* and Stravinsky's *Le Sacre du printemps* with Nijinsky's choreography. Dances the part of the Young Man in *Jeux*. Performs in London and South America. Marries Romola Pulszky, a Hungarian, in Buenos Aires. Diaghilev terminates his contract with Nijinsky.

1914 Performs in London with his own ballet company. His daughter Kira is born. The Nijinskys are interned in Budapest and live with Romola's mother till 1915.

1916 Returns to Diaghilev's ballet company and performs in New York. Richard Strauss's *Till Eulenspiegel* with Nijinsky's choreography, with him in the title role. A grand tour of the United States: Boston, Washington, Kansas City, Des Moines, Omaha, Denver, Salt Lake City, Los Angeles, Hollywood, San Francisco...

1917 Seattle, Tacoma, Spokane, Saint-Paul, Minneapolis, Chicago, Michigan, Ohio, Indiana, Tennessee, Albany. Performs in Spain. On tour in South America. Last stage performances on 26 September, dancing *Petrushka* and *Spectre de la rose*. The first symptoms of mental illness.

1918 Settles in St. Moritz, Switzerland, with his family. Begins treatment. Starts writing a journal.

1919 The sickNijinsky gives his last public performance, a kind of improvised and uncontrolled dance recital at the Suvrette Hotel in St. Moritz (19 January). The illness progresses, attempts at treatment are ineffectual.

1920 His second daughter Tamara is born.

1922 Diaghilev invites Nijinsky to rehearse with his ballet company in the hope of restoring him to sanity. No effect.

1924 Diaghilev invites Nijinsky a second time, the dancer meets the ballet company. No effect.

1928 For the last time the sick Nijinsky goes to see *Petrushka* performed by Diaghilev's company at the Paris Opera.

1933 Romola Nijinsky's monograph about Nijinsky is published in London.

1934 The French and American editions of Romola Nijinsky's book are published.

1938 A newly invented insulin treatment is tried on Nijinsky. The treatment brings encouraging results and doctors claim he may regain his health completely.

1940 The Nijinskys are in Budapest, where they spend the war in difficult conditions. The disease returns. Romola Nijinsky publishes her husband's *Journal* in Hungarian.

1944 Romola and her husband go to Sopron, Hungary, to escape Nazi persecution of the mentally ill.

1945 The Soviet army liberates Sopron and takes care of the Nijinskys. Nijinsky goes to Vienna and sees Galina Ulanova perform in *Chopiniana* (*Les Sylphides*).

1950 After several years of further ineffective treatment, Nijinsky dies in London on 8 April, following a kidney attack.

1953 Nijinsky's ashes are brought to Paris and buried at the Montmartre Cemetery on 16 June. (trans.jd)

NIŻYŃSKI TANCERZ I CHOREOGRAF

Nazwisko najsławniejszego tancerza I połowy XX w. znajduje się oczywiście we wszystkich encyklopediach i słownikach oraz w licznych publikacjach z dziedziny baletu. Nie zawsze jednak zaznaczone w nich jest jego polskie pochodzenie, np. we francuskim *Słowniku baletów* wydawnictwa Larousse czytamy: „Niżyński Wacław Fomicz, tancerz rosyjski". W rzeczywistości bowiem kształtowanie się osobowości artystycznej Niżyńskiego, cała jego kariera i życie osobiste przebiegało w kręgach obcych kultur, głównie rosyjskiej i francuskiej.
Kultura ojczysta to tylko wspomnienia z wczesnego dzieciństwa, budzący zachwyt widok ojca na scenie w ognistych mazurach i dostojnych polonezach. Działo się to jednak na ziemi rosyjskiej, gdyż rodzice Wacława, Tomasz i Eleonora, wychowankowie warszawskiej szkoły baletowej występowali w wędrownej trupie, zorganizowanej przez aktora, Aleksandra Łukowicza i działającej wówczas na terenie Rosji. Przypadek więc zrządził, że miejscem urodzenia Wacława stał się Kijów, kolejne miejsce postoju wędrownych artystów. Dopiero po dwóch latach matka zawiozła go do Polski, by ochrzcić w kościele św. Krzyża w Warszawie, do której nigdy już nie powrócił.
Wszystkie te okoliczności zdawały się zwiastować, że życie Wacława Niżyńskiego stanie się pasmem sprzeczności, kontrastów, napięć, niespodziewanych zwrotów, konfliktów, wielkich sukcesów i tragicznych przeżyć. Jego dzieciństwo to czuła opieka matki, łagodząca trudy i niewygody tułaczego życia, nędznych hotelików i prowizorycznych mieszkań, niedostatek spowodowany nieregularnymi zarobkami rodziców, ale również niefrasobliwość, lekkomyślność, niewierność małżeńska ojca. Rezultatem jej było odejście Tomasza i pozostawienie Eleonory z trojgiem dzieci, z wymagającym stałej opieki, upośledzonym umysłowo Stanisławem, młodszym Wacławem i najmłodszą Bronisławą. Tę skrajnie trudną sytuację złagodziło dopiero osiedlenie się w Petersburgu, umieszczenie Wacia i Broni „na państwowym wikcie" w carskiej szkole baletowej, a najstarszego chłopca w zamkniętym zakładzie psychiatrycznym.
Już lata szkolne przyniosły Wacławowi wiele sprzecznych doznań. Z jednej strony radość z obcowania ze sztuką, z drugiej - uciążliwość szkolnych rygorów, trudności w nauce przedmiotów ogólnokształcących i szybkie postępy w nauce tańca klasycznego i charakterystycznego. Dokuczliwość kolegów, wyśmiewających się z polskiego akcentu, nieśmiałości i ubóstwa Wacława, splatały się z przychylnością i pochwałami niektórych nauczycieli. Wszystko to sprawiło, że wesoły, psotny chłopiec przemieniał się w nieufnego, małomównego, zamkniętego w sobie odludka, niezdolnego do nawiązywania kontaktów z otoczeniem. Najbliższą mu osobą pozostała matka, ale i jej nie zwierzał się z doznawanych przykrości.
Sceniczny debiut dwunastoletniego Wacława w dziecięcym divertissement, kończącym balet *Paquita*, wprawił wszystkich w zdumienie. Oto ten niższy od swych rówieśników niezbyt ładny ani zgrabny uczeń, zawsze obojętny, osowiały, jakby nieobecny myślami, przeistoczył się na scenie w zręcznego, dziarskiego żołnierzyka. Ta zdolność metamorfozy stała się wielkim atutem w karierze scenicznej Niżyńskiego. Jego talent, intuicję artystyczną, wrażliwość estetyczną natura zamknęła w ciele, którego budowa nie odpowiadała ówczesnym kanonom pięknego tancerza. Nawet w okresie największych sukcesów dostrzegało to wielu obserwatorów. „Górna połowa jego ciała zdawała się należeć do jednej osoby, a dolna do innej. (...) Powyżej talii ciało jego było ciałem normalnie rozwiniętego, silnego i zdrowego młodzieńca. Niżej wszystko skupiało się w biodrach, w ścięgnach i w niebywale rozrośniętych mięśniach. Cała ta część ciała raziła, jako nienormalnie masywna w stosunku do górnej połowy. Na scenie nie było to widoczne. Niżyński wydawał się Apollinem" - pisał w *Narodzinach rosyjskiego baletu* Piotr Lieven.
W carskim balecie końca XIX w. takie defekty anatomiczne miały jednak wielkie znaczenie. Zapewne dlatego Wiera Krasowska w swej biografii Niżyńskiego stwierdza, że „choć opanował taniec klasyczny w najczystszej formie, jego przyszłość stała jeszcze pod znakiem zapytania". Zaznacza to również w swych wspomnieniach Tamara Karsawina: „Dziwne, że w naszym środowisku, gdzie wszystko obracało się wokół pojawiania się nowych artystów, nie zauważono talentu Niżyńskiego". Zauważano tylko niezwykłą wysokość i lekkość jego skoku, który później stał się przedmiotem zainteresowania francuskich lekarzy. Badania radiograficzne wykazały przekraczającą normy długość ścięgna Achillesa i wielkość kości piętowej - genetyczny dar ojca, podziwianego również za „wspaniały skok".
Gdy Niżyński ukończył szkołę baletową i wcielony został do zespołu Teatru Maryjskiego, początkowo powierzano mu partie solowe w pas de deux, pas de trois, we wstawkach w tradycyjnym repertuarze klasycznym. Dopiero młody choreograf, przyszły autor ważnych reform w sztuce baletowej, Michaił Fokin zwrócił uwagę na niepozornego tancerza. Powierzając mu rolę niewolnika w swym *Pawilonie Armidy*, zauważył, że ów młody adept „nie potrzebuje słownych objaśnień, w lot chwyta i zachowuje w pamięci myśl tańca i wszystkie jego szczegóły". Od tej pory Niżyński tańczył już główne role w prawie wszystkich baletach Fokina w latach 1908-14.
Decydującym, przełomowym momentem w jego życiu stało się spotkanie z ważną osobistością w kręgach ówczesnej awangardy artystycznej, Siergiejem Diagilewem. Oprócz pracy w teatrze Niżyński udzielał też lekcji tańca w bogatych domach arystokratycznych i wciągnięty został w beztroski, wy-

stawny wir „złotej młodzieży" petersburskiej. Dodatkowe zarobki i szczególna opieka kniazia Lwowa umożliwiły rodzinie Niżyńskich dostatnie życie w nowym, dużym mieszkaniu. Nic więc dziwnego, że po tylu latach biedy budziło się w młodym Wacławie zamiłowanie do luksusu i wygody. Na jednym z przyjęć poznał Diagilewa, który niebawem zaangażował go do organizowanych właśnie Baletów Rosyjskich na występy w Paryżu.
Otwierało to wielkie możliwości realizowania się w sztuce tanecznej, okupione jednak całkowitym uzależnieniem od nowego opiekuna, bezwzględnego despoty, świetnego managera, ale i niezastąpionego inspiratora działań twórczych, znawcy sztuki współczesnej.
Niżyński jako solista Baletów Rosyjskich miał zapewniony stały udział w wystawianym repertuarze u boku tak znakomitych solistek, jak: Anna Pawłowa, Tamara Karsawina, Matylda Krzesińska, dodatkowe lekcje techniki tanecznej u sławnego mistrza, Enrico Cecchettiego, a przy tym całkowite izolowanie od problemów życia codziennego pod opieką Diagilewa i jego zaufanego sługi Wasyla. Otwierał się też nieznany szeroki świat: Paryż, Monte Carlo, Berlin, Londyn, Wiedeń, Budapeszt i wreszcie Nowy Jork, spotkania ze sławnymi malarzami, kompozytorami, literatami. Trudno jednak określić, jakie przeżycia budziły w Niżyńskim wszystkie te atrakcje. Zdaniem ówczesnych obserwatorów, ukrywał je pod maską obojętności, umacniając wokół siebie i tak już wznoszony przez Diagilewa mur niedostępności. Igor Strawiński tak wspomina w *Kronikach mojego życia* swe kontakty z Niżyńskim: „Mówił mało, a gdy to czynił, sprawiał wrażenie chłopca o słabo na swój wiek rozwiniętej inteligencji. Za każdym jednak razem, gdy to się ujawniało, obecny przy nim stale Diagilew nie omieszkiwał zręcznie poprawiać go w taki sposób, że można było nie zauważyć owych dość żenujących braków".
Z równą, może pozorną obojętnością odnosił się Niżyński do swych sukcesów. Może przeczuwał, że fakt, iż nazwisko jego elektryzowało ówczesny, zachodni świat artystyczny był w znacznej mierze wynikiem umiejętnej promocji jego osoby. Tworzona wokół niego atmosfera niezwykłości i tajemniczości osnuwała go legendą, stwarzała mit największego tancerza wszechczasów.
Głównym ośrodkiem opiniotwórczym było środowisko artystyczne w Paryżu, w którym Balety Rosyjskie najczęściej występowały, a Diagilew miał najwięcej zwolenników i sponsorów. Rosyjski pisarz i krytyk, Walerian Swietłow uważał jednak, że w tym okresie nie było we Francji fachowej krytyki baletowej. Z jego relacji, zawartych we *Współczesnych baletach* (wydanych w 1911 r.) wynika, że redakcje prasy codziennej powierzały recenzje dziennikarzom, którzy łatwo ulegali sugestiom Diagilewa i opiniom widzów. Cytowane zaś przez Swietłowa eseje literatów, krytyków muzycznych i teatralnych dotyczyły całokształtu widowisk, muzyki, dekoracji, tańców zespołowych. Sztukę solistów ujmowano w poetyckie metafory, umieszczając np. Niżyńskiego wsród „bogów Olimpu" lub „istot szybujących w przestworzach". Nie mamy więc profesjonalnych analiz techniki, stylu i interpretacji Niżyńskiego-tancerza, uzasadniających te wzniosłe ogólniki paryskich krytyków. Z perspektywy czasu możemy tylko przypuszczać, że był on artystą tej klasy, co Nuriejew i Baryszników w ostatnich dekadach XX w., działającym jednak i postrzeganym w innym kontekście kulturowym.
Sztuka Niżyńskiego-tancerza formowała się w okresie pierwszych reform w sztuce baletowej, których dalszy rozwój prowadził do zasadniczych w niej przemian, kształtujących warsztat i świadomość artystyczną współczesnych nam tancerzy. W pierwszym okresie działalności Baletów Rosyjskich Niżyński spotkał się z nową sztuką, nad którą unosił się duch modernizmu, neoromantyzmu i symbolizmu, przejawiający się w twórczości choreograficznej Fokina, a tym samym i w wykonawstwie jego tancerzy. Odejście od sztywnego akademizmu i od pustej wirtuozerii na rzecz ekspresji oraz eksponowanie ról męskich poszerzało ich warsztat artystyczny. Podporządkowując się wymaganiom Fokina, Niżyński wzbogacał swój zasób środków ruchowych i zakres interpretacji. Nie można też pominąć wielkiego wpływu, jaki wiedza i kultura Diagilewa wywarły na kształtowanie się osobowości artystycznej młodego tancerza.
Niżyński kreował jednak głównie role liryczne i „egzotyczne". Fokin podkreślał w swych *Wspomnieniach baletmistrza* „brak męskości, który charakteryzował tego wybitnego tancerza, ale czynił go niezdatnym do niektórych ról (np. Wodza wojowników w *Tańcach połowieckich*)". W roli Złotego Murzyna w *Szeherezadzie* był - według słów scenografa, Aleksandra Benoisa - „półkotem, pół-wężem, zwinny, kobiecy, a jednak przerażający". Ów sfeminizowany charakter wielu ról Niżyńskiego (poza Pietruszką) podkreślało też wielu późniejszych historyków baletu.
Mit Niżyńskiego-tancerza odchodzi już w przeszłość, traci swą atrakcyjność, za to trwałe miejsce i wysoka ranga w dziejach sztuki tanecznej przysługują mu jako choreografowi, prekursorowi zjawisk dziś w niej powszechnych. Skąpa ilościowo, zawierająca tylko cztery balety twórczość choreograficzna Niżyńskiego zbulwersowała ówczesny świat artystyczny, wyprzedzała bowiem jego epokę. Oczywiście Diagilew wspomagał go w tej działalności swymi radami i wskazówkami, uwalniał od trosk, związanych z pokrywaniem kosztów, od pertraktacji z kompozytorami i scenografami, stwarzał cieplarniane wręcz warunki pracy. Niżyński mógł więc odważnie podjąć radykalne, aprobowane przez swego doradcę działania nowatorskie, sięgające głębiej w istotę sztuki tanecznej niż reformy Fokina. W treściach baletów Niżyńskiego nie było więc konkretnych zdarzeń, dramatycznych konfliktów, były tylko nieuchwytne słowami, podświadome odczucia ludzkie. Odejście od akademizmu zaś stało się odrzuceniem podstawowych zasad tańca klasycznego w ustawieniu stóp, wykonywaniu kroków, prowadzeniu ruchów rąk. W *Popołudniu Fauna* snuje się nieuświadomione jeszcze budzenie się erotyzmu, instynktowna bojaźliwość nimf. W *Grach*, pierwszym balecie o tematyce współczesnej, igraszki dwóch dziewczyn i chłopca na korcie tenisowym pełne są niedomówień, wahań, zmiennych nastrojów, w *Święcie wiosny* dominują pierwotne emocje tłumu, wyrażające się w gwałtownych, ostrych i ciężkich ruchach. Niżyński nie potrzebował też strojnych kostiumów. W roli Fauna odziewał go tylko obcisły trykot, w *Grach* wystarczały proste, zgodne z aktualną modą ubiory sportowe. Również muzyka nie była dla Niżyńskiego tylko akompaniamentem do tańca czy tłem akcji scenicznej. Starał się wniknąć w jej struktury formalne, głównie rytmiczne, co zresztą uniemożliwiał mu brak wykształcenia muzycznego. Dlatego do pracy nad *Świętem wiosny* Diagilew przydzielił mu do pomocy uczennicę Dalcroze'a, Marię Rambert. Praca nad przystosowaniem choreografii do partytury Strawińskiego i nad opanowaniem przez buntujących się tancerzy trudnej techniki zajęły sto prób. Był to zresztą jedyny spośród baletów Niżyńskiego, w którym nie brał udziału jako tancerz. Maria Rambert wspomina:

„Mówił bardzo mało, słowa przychodziły mu z trudem (...), ale pokazywał wszystkie szczegóły ruchu tak wyraźnie i dokładnie, że nie było wątpliwości jak ruch ma być wykonany".
Premiery baletów Niżyńskiego przyjmowano oklaskami, które mieszały się z okrzykami i gwizdami protestów. Wzbudziły oczywiście liczne kontrowersje, mniej zachwytów niż gwałtownych ataków prasowych. Paryska elita artystyczna podzieliła się na dwa wrogie obozy. Na czele entuzjastów stał rzeźbiarz, Auguste Rodin, na czele pogromców redaktor dziennika „Le Figaro", Gaston Calmette, ale zaliczał się do nich także Fokin, który już wystawienie pierwszego baletu swego głównego solisty nazwał „sukcesem skandalu, który przemienił się w sukces snobizmu".
Popołudniu Fauna zarzucano obsceniczność i statyczność choreografii, chwalono zaś za ożywienie w nim antycznych płaskorzeźb i fresków greckich. *Gry* uznano za karykaturę przyjętej obyczajności, choć doceniano oryginalność koncepcji. *Święto wiosny* zganiono za „dzikość" choreografii równą „dzikości" muzyki, za eksponowanie brutalności pogańskich obrzędów. Dopiero krytycy następnego pokolenia dostrzegli w *Święcie wiosny* nawrót Niżyńskiego do pierwotnych korzeni tańca i emanację siły ludzkich wierzeń.
Niżyński nie miał bezpośrednich kontynuatorów, jego twórczość pozostała drogowskazem, ukazującym ukryte w tańcu możliwości dalszego rozwoju. Nie opracował też żadnej teorii, gdyż ani nie nabył wieloletnich doświadczeń, ani nie odpowiadało to jego umysłowości. Niżyński-choreograf pozostaje więc fenomenem, w którym talent twórczy i intuicja artystyczna, wykraczająca poza ówczesne kanony, dominowały nad zdolnościami umysłowymi i sprawnością intelektualną. Talent jego mógł rozwijać się tylko w szczególnych warunkach, jakie miał w Baletach Rosyjskich.
Ostatnią premierową kreacją Niżyńskiego jako tancerza w tym zespole była rola Dafnisa w balecie Fokina *Dafnis i Chloe*. W drodze na występy Baletów Rosyjskich w Ameryce Południowej, tym razem bez nadzoru Diagilewa, w życiu Wacława pojawia się młoda kobieta. Jest nią Romola von Pulszky, Węgierka z zamożnej, arystokratycznej rodziny, poznana już przelotnie na lekcjach u Cecchettiego w Monte Carlo. Urzeczona tańcem Niżyńskiego, w czasie jego występów w Budapeszcie zakochała się w nim i drogą licznych zabiegów i forteli, uzyskała zgodę Diagilewa na przyjęcie do jego zespołu. Na statku krążyła uparcie wokół swego idola, aż doszło do pantomimicznych raczej wyznań, oświadczyn i zaręczyn. O ślubie Wacława i Romoli, który odbył się 10 września 1913 r. w kościele San Miguel w Buenos Aires, powiadomiono Diagilewa. Rezultatem był telegram: „Pańskie usługi w Balecie Rosyjskim nie są już potrzebne, proszę nie przyjeżdżać - Serge de Diaghilev".
Co oznaczało to dla Niżyńskiego, wykazały dalsze jego losy. Wprawdzie Diagilew musiał raz jeszcze skorzystać z „usług" sławnego tancerza, gdyż w kontrakcie na występy Baletów Rosyjskich w Metropolitan Opera zaznaczono niezbędną obecność Niżyńskiego. Diagilewowi udało się więc drogą dyplomatycznych zabiegów uwolnić Niżyńskiego, poddanego rosyjskiego, z internowania w Budapeszcie, lecz była to już tylko formalna ich ugoda.
W Nowym Jorku kierownictwo zespołu powierzono Niżyńskiemu, zupełnie do tej funkcji nie przygotowanemu. Praca nad nowym - i jak się okazało - ostatnim jego baletem, *Dylem Sowizdrzałem* do muzyki Richarda Straussa, przebiegała więc w obcych mu warunkach, w pośpiechu, w natłoku nowych obowiązków.
Premierę *Dyla Sowizdrzała* przyjęto obojętnie, raczej krytycznie. Jedynie amerykański autor scenografii, Robert E. Jones przyznał po latach, że spotkał się wówczas z „geniuszem", z „artystą, który dąży do niezrównanej doskonałości". Otoczenie Niżyńskiego zauważyło jednak dziwne jego zachowanie, rozdrażnienie, opryskliwość, podejrzliwość, ciągły strach przed zamachem na jego życie. Tłumaczono to nową sytuacją życiową wrażliwego artysty.

Małżeństwo Wacława było bowiem przedmiotem różnych dociekań, komentarzy i fantastycznych domysłów. Françoise Reiss w swej biografii Niżyńskiego przytacza wypowiedź francuskiego psychiatry, który po zapoznaniu się w roku 1953 z życiorysem i z *Dziennikiem* Niżyńskiego, orzekł co następuje: we wczesnej młodości był on „opóźniony w rozwoju emocjonalnym", co spowodowało w dorosłym życiu „bierną uczuciowość". Tłumaczyłoby to uległość Wacława wobec Diagilewa i poddanie się dominacji żony.
Podjęcie samodzielnego życia, sprostanie nowym obowiązkom utrzymania rodziny, żony i urodzonej w 1914 r. córeczki Kiry, próby zorganizowania własnego zespołu - wszystko to okazało się ponad siły niezaradnego artysty. Dalsze jego losy, po sześciu zaledwie latach osiągnięć artystycznych i światowej sławy, to już tylko tragiczne, trwające 42 lata dzieje cierpiącego na schizofrenię człowieka. Uciążliwe kuracje w szwajcarskich sanatoriach, wrogość rodziny Romoli, ukrywanie się w czasie II wojny światowej w leśniczówce na Węgrzech i wreszcie wyzwolicielska śmierć w Londynie. Relacje z tych wydarzeń spisała Romola Niżyńska, lecz ich wiarygodność jest często kwestionowana. Znaleziony przez nią *Dziennik* Niżyńskiego, pisany częściowo po rosyjsku, częściowo po polsku w 1916 r. w St. Moritz, wydany został w 1953 r. w języku francuskim. Oto jedno z zawartych w nim wspomnień: „Co do błędów, jakie popełniłem, to odkupiłem je moim życiem, cierpiąc jak nikt na świecie".

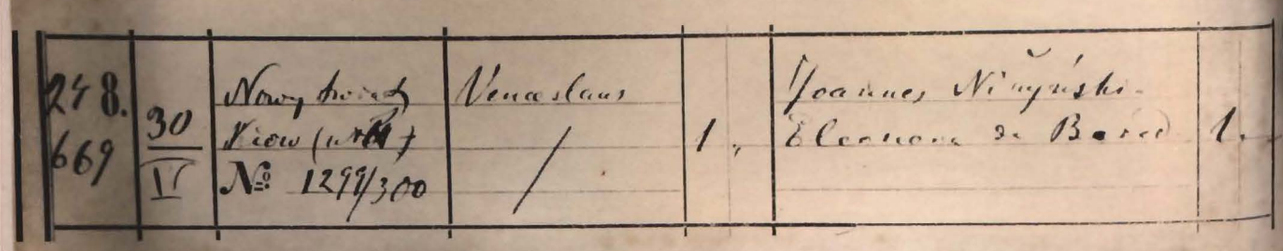
Irena Turska

Romola i Wacław Niżyńscy

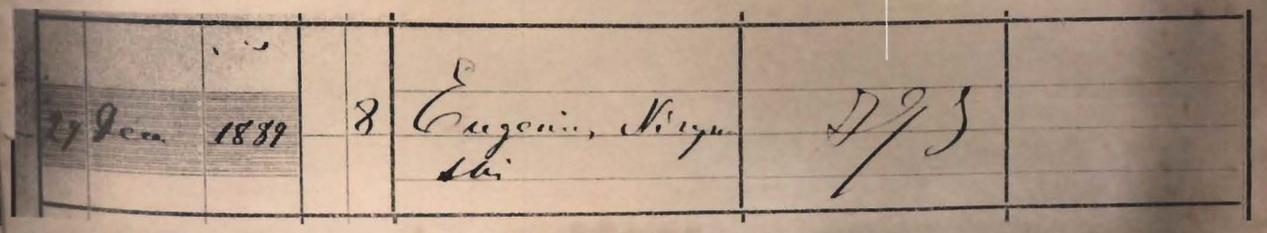
Stasiek, Bronia i Waca Niżyńscy,
dzieci Tomasza i Ludwiki Eleonory

Wacław Niżyński
jako uczeń petersburskiej szkoły baletowej

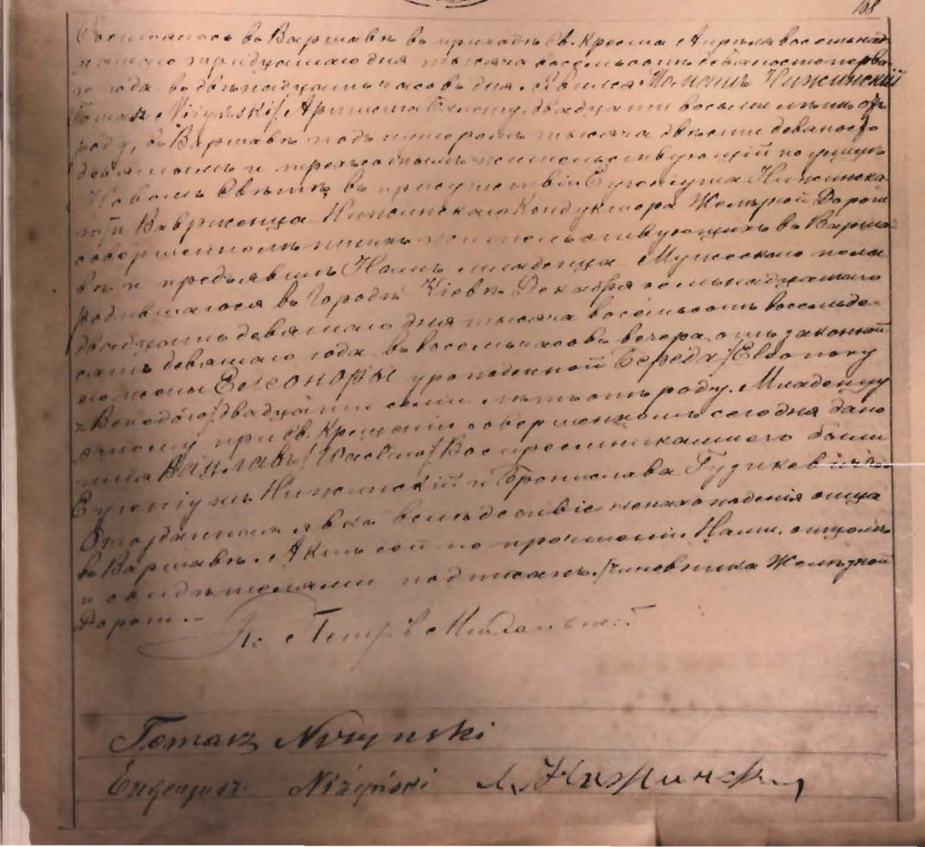
Zapis chrztu Wacława Niżyńskiego
w Księdze Urodzin kościoła św. Krzyża w Warszawie
(fot. J. Multarzyński)



248. 669	30 / V	Nowy Dwór Niew (w Rdz) № 1299/300	Venceslaus /	1.	Joannes Niżyński. Eleonora de Bard	1.



27 Jan. 1889	8	Eugenius Niżyński	223		



Ludwika Eleonora z Beredów Niżyńska, matka Wacława (fot. C. Kurbatow)

Tomasz Niżyński, ojciec Wacława (fot. C. Kurbatow)

Akt urodzenia Wacława Niżyńskiego w księdze metrykalnej kościoła św. Krzyża w Warszawie (fot. J. Multarzyński)

KORZENIE LEGENDY

„Zawsze czuł się Polakiem. Po polsku rozmawiał z matką, gdy go odwiedzała na Zachodzie, z siostrą Bronią i z polskimi kolegami od Diagilewa. Bardzo cieszył się z tych spotkań i zawsze lgnął do Polaków, choć brakowało mu już potem polskich słów w tych rozmowach. Swój dziennik też pisał fragmentami po polsku. Po polsku modlił się aż do ostatnich dni swego życia". (Słowa żony Wacława Niżyńskiego, Romoli, z rozmowy jaką przeprowadziłem z nią w 1975 roku).

O tym, że Wacław Niżyński był Polakiem trzeba niestety ciągle jeszcze przypominać. I światu, i nam tu w kraju. Zbyt wiele i ochoczo czyniono bowiem dotychczas na Wschodzie i na Zachodzie, by korzystając z faktu braku państwowości polskiej w okresie aktywności twórczej wielkiego tancerza, przemilczać dyskretnie jego narodowość i przedstawiać go w literaturze jako rosyjskiego artystę. My także ulegaliśmy tej presji.

Jak wspomina w swych pamiętnikach Bronisława Niżyńska, siostra Wacława, pochodzili oni z polskiej rodziny o silnych tradycjach patriotycznych. Ich pradziadek uczestniczył w powstaniu listopadowym i stracił wówczas niewielką posiadłość ziemską, skazując rodzinę na życie w ubóstwie. Dziadek, Wawrzyniec Niżyński mieszkał już z rodziną w Warszawie i pracował jako konduktor kolei żelaznej. On z kolei brał aktywny udział w powstaniu styczniowym. W działalność patriotyczną był także zaangażowany młodszy syn Wawrzyńca, Eugeniusz Niżyński - urzędnik kolejowy, późniejszy ojciec chrzestny Wacława i Bronisławy. Starszy syn Wawrzyńca, Tomasz Niżyński, urodzony 19 marca 1862 roku w Warszawie, trafił do szkoły baletowej przy Teatrze Wielkim.

Matka Wacława, Ludwika Eleonora była o pięć lat starsza od Tomasza. Urodziła się 27 grudnia 1856 roku w rodzinie warszawskiego stolarza meblowego Mikołaja Beredy. Ona także postanowiła zostać tancerką i rozpoczęła naukę baletu w Teatrze Wielkim. Początki jej kariery nie są jasne. Jeśli zaufać wspomnieniom Bronisławy, znaczyłoby to, że już w 12 roku życia Eleonora rozpoczęła pracę zawodowej tancerki w zespole baletowym Antoniego Kwiatkowskiego na świeżo otwartej w 1867 roku, kijowskiej scenie operowej. Później tańczyła również na scenach Tyflisu, Odessy i Charkowa.

Tymczasem Tomasz Niżyński uczył się jeszcze w szkole warszawskiej, gdzie ceniono jego wysoki z natury skok, temperament sceniczny i przepowiadano mu karierę tancerza charakterystycznego. W uczniowskiej popołudniówce *Wesela w Ojcowie* na scenie Teatru Wielkiego w 1881 roku otrzymał rolę Kmiecia Stanisława, a wkrótce po ukończeniu szkoły, w początkach 1882 roku wymieniany był już w czołówce solistycznej warszawskiego baletu. Nie dane mu było jednak zabłysnąć i pozostać na naszej scenie.

W Teatrze Wielkim nie działo się wówczas najlepiej. Oszczędności na balecie rzutowały na jego repertuar, ograniczały nowe produkcje. Niskie gaże tancerzy nie stwarzały utalentowanej młodzieży baletowej życiowych perspektyw. Nic więc dziwnego, że propozycja trzykrotnie wyższych wynagrodzeń w objazdowym zespole antreprenera Aleksandra Łukowicza, który w kwietniu 1882 roku organizował w Warszawie grupę baletową na występy w miastach Rosji, skusiła wielu młodych tancerzy Teatru Wielkiego.

Odeszło ich wówczas z baletu warszawskiego aż szesnaścioro, a „był to pierwszy powód stopniowego upadku tego świetnego zespołu" - jak twierdził w swej książce naoczny świadek tamtych wydarzeń Paweł Owerłło. Wyjechali wtedy z Łukowiczem m.in.: J. Apoznański, C. Barbo, Bronisławski, J. Buczyński, F. Żabczyński, T. Cholewica, Bronisława Guzikiewicz (późniejsza matka chrzestna Wacława i Bronisławy Niżyńskich), K. Jerzmanowska, Krysińska, F. Lenczewska, Lizińska,

Melanowska i Żabczyńska. Wyjechał też z nimi, lub dołączył wkrótce do zespołu Łukowicza, Tomasz Niżyński (bo notowany jest również w tym samym mniej więcej czasie na scenach Odessy i Tyflisu). Dołączyła do nich także Eleonora Bereda, którą Tomasz poznał podobno w 1882 roku w Odessie, a w dwa lata później poślubił ją w Baku.
Zespół Łukowicza rozpoczął swoje występy w Petersburgu i Moskwie. Później przyjął nazwę Baletu Polskiego z Warszawy i ruszył na podbój nowych terenów. Przez następne lata pojawiał się w Helsinkach, Tyflisie, Odessie, Kiszyniowie, Charkowie, we Lwowie, Krakowie, Poznaniu, Ciechocinku, Płocku i Łodzi. Dotarł do Sztokholmu, Oslo, Helsingoru i Kopenhagi. Występował w Pradze, Dreźnie, Berlinie i Hamburgu. Parokrotnie powracał do Petersburga. Istnieje informacja, że trafił nawet do paryskiej Olimpii.
Tomasz Niżyński był jednym z czołowych solistów zespołu, który urósł po siedmiu latach do rozmiaru dużej, 60-osobowej grupy baletowej. Tańczył w przedstawieniach Apoznańskiego, Lenczewskiego i Żabczyńskiego, a z czasem również sam realizował balety. W repertuarze mieli co najmniej piętnaście pozycji, z objazdowymi wersjami *Córki źle strzeżonej, Katarzyny, córki bandyty, Roberta i Bertranda*. Tym jednak, co wyróżniało ten zespół i przyciągało widzów na jego przedstawienia w objeździe był polski repertuar narodowy z muzyką Kurpińskiego, Moniuszki, Sonnenfelda i Stefaniego, z *Weselem w Ojcowie, Stachem i Zośką, Biesiadą Cyganów*, aż po tańce góralskie z *Halki* i sceny z *Pana Twardowskiego*.
Ale Niżyńscy nie ograniczali się do swych zobowiązań wobec Łukowicza. W chwilach przestojów zespołu znajdowali czas na udział w innych przedsięwzięciach teatralnych na terenie Rosji. Występowali m.in. w plenerowych inscenizacjach Aleksiejewa-Jakowlewa w Moskwie (1888-89) i w Petersburgu (1890), a Tomasz miał już wówczas mocną pozycję solistyczną, skoro partnerował w nich mediolańskiej balerinie, pannie Falieri. Te występy gościnne miały w końcu prowadzić do artystycznego usamodzielnienia się Tomasza Niżyńskiego jako baletmistrza, do czego doszło w latach 90-tych.

Podczas tych wędrówek powiększała się rodzina Niżyńskich. 29 grudnia 1886 roku w Tyflisie urodził się najstarszy z rodzeństwa Stanisław. W dzieciństwie uległ on wypadkowi, spadł podobno z trzeciego piętra. Cierpiał potem na niedorozwój umysłowy i umieszczony na koniec w petersburskim zakładzie specjalnym, zmarł tam w 30 roku życia.
Wacław przyszedł na świat w Kijowie w 1889 roku, a w dwa lata później w Mińsku urodziła się najmłodsza Bronisława. Wszystkie dzieci zostały ochrzczone w Warszawie i wychowane przez bogobojną matkę w duchu katolickim. To również przypominało im na obczyźnie o polskim rodowodzie.
Wokół daty urodzin Wacława narosło przez lata sporo nieporozumień, wynikłych z zamierzonych i niezamierzonych przekłamań matki, żony i samego Niżyńskiego. Odrzucając dziś bezpodstawne spekulacje niektórych autorów i sprawdzając dostępne dane, za prawdziwą trzeba uznać relację Bronisławy Niżyńskiej, która pisała:
„Wacław urodził się 28 lutego 1889 roku według starego kalendarza [czyli 12 marca 1889] w Kijowie przy Krieszczatikie (...). Dzień urodzin Wacława jest niewątpliwie prawdziwy. Matka opowiadała nam, że Wacław urodził się kiedy ojca nie było w domu. Przebywał wtedy na balu maskowym w teatrze, obchodzono zapusty. Na koniec maskarady, kiedy publiczność rozchodziła się już do domów, organizatorzy zaczęli rzucać między ludzi przedmioty, których nie rozlosowano wcześniej na loterii. Wówczas ojciec, unosząc się w swym wysokim skoku, chwycił w locie srebrny kieliszek. Kiedy powrócił do domu, dowiedział się o narodzinach syna. Kieliszek był podarkiem „na szczęście" dla Wacława". Jak wynika z kalendarza, wszystko to miało miejsce dokładnie w tłusty czwartek 1889 roku.

Minęły ponad dwa lata, zanim Niżyńscy wybrali się do swej warszawskiej parafii ochrzcić Wacława. Wkrótce po narodzinach syna ruszyli bowiem w dalszą podróż do Odessy, Charkowa i Mińska. Latem 1889 roku występowali w Moskwie. We wrześniu pojechali do Rostowa, a zimę spędzili najpewniej na Ukrainie. Również w roku następnym byli zajęci występami, a Eleonora spodziewała się już następnego dziecka. 8 stycznia 1891 roku urodziła się w Mińsku Bronisława. Dopiero teraz znaleźli czas na wyjazd do Warszawy i rejestrację nowo narodzonych dzieci.

Chrzest obojga odbył się 30 kwietnia 1891 roku w kościele św. Krzyża. Udzielał go ksiądz Piotr Michalski w obecności Tomasza i Eleonory, Eugeniusza Niżynskiego i Bronisławy Guzikiewicz (jako rodziców chrzestnych) oraz dziadka dzieci Wawrzyńca Niżyńskiego. Zachowały się oryginalne wpisy łacińskie w Księdze Urodzin kościoła oraz rosyjskojęzyczne akta urodzenia w drugiej księdze, przechowywanej obecnie w Urzędzie Stanu Cywilnego Warszawy-Śródmieścia. Cieszą one jako jedyne dziś ślady obecności Wacława Niżyńskiego w Warszawie, ale też stawiają historyków w kłopotliwej sytuacji. Zapisano w nich bowiem nieprawdziwą datę urodzin chłopca: 17 grudnia (według starego kalendarza) czyli 29 grudnia 1889 roku. Tę samą datę, niewątpliwie już dzisiaj fałszywą, wyryto po latach na grobie artysty w Paryżu.
Dlaczego Tomasz i Eleonora, podając księdzu Michalskiemu prawdziwą datę urodzenia córki Bronisławy, przekłamali dane syna, odmładzając go o dziewięć miesięcy? Sprawa okazuje się prosta. Rodzice chcieli po prostu odmłodzić chłopca, by opóźnić jego przyszłą służbę wojskową w carskiej armii. Niewiele więcej mogli wówczas ofiarować synowi w prezencie poza tym drobnym kłamstwem. Pozostałe dane zapisane w Księdze Urodzin są prawdziwe, dokumentując dzisiaj warszawskie powiązania rodzinne wielkiego tancerza.

Lata 90-te przyniosły Niżyńskim sporo nowych przeżyć zawodowych i rodzinnych. Po wyjeździe z Warszawy Tomasz pracował już na terenie Rosji z własną grupą. Jesienią 1891 roku związał się na krótko z polską trupą teatralną Łucjana Kościeleckiego w Petersburgu. Później powrócił ze swoimi tancerzami na Ukrainę i tam, na scenie kijowskiej, wystawił w czerwcu 1892 roku jedno ze swych lepszych podobno przedstawień: *Ofiarę miłości* według *Fontanny Bakczyseraju* Puszkina, z Eleonorą Niżyńską w roli Marii. A przez następne lata znów wędrowali z zespołem, współpracując również z antreprenerami operowymi w Odessie, Kijowie i Charkowie, występując w teatrzykach letnich i kawiarniach rozmaitych miast prowincjonalnej Rosji.
„Nie miałam ani łóżka, ani kołyski" - wspominała po latach Bronisława Niżyńska w swoich pamiętnikach. „Sypiałam w wielkim podróżnym kufrze. Jego pokrywa była otwarta na oścież, ale zawsze miałam lęk, że nagle zamknie się nade mną. Wieczorami, kiedy siadywaliśmy w domu sami, a rodzice przebywali w teatrze, chłopcy zapalali świecę na stole, a ja wdrapywałam się na pieniek i przypiekaliśmy kawałki cukru nad płomieniem". W oczekiwaniu na powrót rodziców z teatru, Stasiek, Waca i Bronia spędzali często całe godziny bez opieki w doraźnie wynajmowanych kwaterach.
Były i radosne chwile w ich dzieciństwie. A wiązały się one zawsze z pobytem w teatrze. Wacław Niżyński zwierzał się kiedyś w wywiadzie: „Moi rodzice uważali za tak naturalne, że mają mnie uczyć tańczyć, jak to, że muszę nauczyć się chodzić i mówić. I nawet moja matka, która oczywiście pamięta, kiedy wyrzynał mi się pierwszy ząbek, nie potrafi powiedzieć, kiedy miałem pierwszą lekcję tańca".
Zarówno Wacław, jak i Bronisława spędzali jako dzieci wiele godzin za kulisami teatrów. Przeczekiwali próby, oglądali tańczących rodziców, oddychali atmosferą objazdowego zespołu. Waca miał siedem lat, a Bronia zaledwie pięć, kiedy wystąpili po raz pierwszy w cyrkowej pantomimie. Ona przebrana za pana młodego, powoziła zaprzęgiem czterech psów. On zaś, jako kominiarczyk ratował z płonącego domu psa, królika i prosiaka, a w chwilę potem brawurowo gasił ogień.
Tak debiutowała Bronisława Niżyńska - największa bodaj kobieta-choreograf XX wieku z Wacławem Niżyńskim - „bogiem tańca wszechczasów".
Ale wkrótce zmieniło się ich życie. Małżeństwo Tomasza i Eleonory przeżywało kryzys. Kiedy ona poświęcała czas dzieciom, on szukał podniet poza domem. W 1897 roku wyszło na jaw, że nowa partnerka sceniczna Tomasza, panna Rumiancewa, spodziewa się jego dziecka. W tej sytuacji 35-letni Tomasz Niżyński zdecydował się opuścić żonę i założył nową rodzinę. 40-letnia już wtedy Eleonora - bez pracy, ze złamanym sercem i z trojgiem dzieci na utrzymaniu przeniosła się do Petersburga, by osiąść tam na stałe korzystając z pomocy starych polskich przyjaciół. W rok później Wacław wstąpił do szkoły baletowej...

Paweł Chynowski

SYLFIDY

Les Sylphides

Balet w jednym akcie / Ballet in one act

Prapremiera / World première
Teatr Maryjski, Sankt Petersburg
23 lutego / February 1907

Premiera nowej wersji / Première of new version
Teatr Maryjski, Sankt Petersburg, 21 marca / March 1908

Premiera polska / Polish première
Teatr Wielki, Warszawa, 6 grudnia / December 1908

Premiera obecnej realizacji / Première of this production
Teatr Wielki, Warszawa, 25 marca / March 1981

Muzyka / Music by
FRYDERYK CHOPIN
Orkiestracja / Orchestrated by
ALEKSANDR GŁAZUNOW
Choreografia / Choreography by
MICHAIŁ FOKIN

Kierownictwo muzyczne / Conductor
MARCIN NAŁĘCZ-NIESIOŁOWSKI
Scenografia / Designer
ANDRZEJ KREÜTZ MAJEWSKI
Realizacja baletu / Staged by
JAROSŁAW PIASECKI
Reżyseria świateł / Lighting Designer
STANISŁAW ZIĘBA

Obsada / Cast

Pierwsza solistka / Principal dancer
ELŻBIETA KWIATKOWSKA, ANASTAZJA NABOKINA, BEATA WIĘCH

Dwie solistki / Two soloists
KAROLINA JUPOWICZ, ANITA KUSKOWSKA, ANNA LIPCZYK,
ANASTAZJA NABOKINA, ANNA SĄSIADEK, IRENA WASILEWSKA

Poeta / Poet
MAKSIM WOJTIUL, SŁAWOMIR WOŹNIAK

oraz / and

KRYSTYNA CICHORZEWSKA, SYLWIA DYTKOWSKA, ANNA LIPCZYK, MAŁGORZATA MARCINKOWSKA, MILENA ONUFROWICZ-KACZYŃSKA, ELWIRA PIORUN, IRENA WASILEWSKA

MAŁGORZATA HARMACIŃSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA, MILENA LORKIEWICZ, ILONA MOLKA, IZABELA PĄGOWSKA, EWA PUCHALSKA, MAŁGORZATA RYKIER, BARBARA ŻELAZNY

KATARZYNA BIAŁKOWSKA-MADEJ, MONIKA CAPUTA, MAŁGORZATA DĘBSKA, MAŁGORZATA DOBROWOLSKA, DANIELA GNIEWASZEWSKA, BARBARA HABDAS, IWONA KUROWSKA, EWA MAKSYMIENKO, MAGDALENA NALEWAJKA, PAULA PIASECKA, ALEKSANDRA POGASSI, MAŁGORZATA STOSZEK, ELŻBIETA TUSZYŃSKA, IRENA WOŹNIAK, MAGDALENA ZIELIŃSKA

Orkiestra Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Asystent dyrygenta: Piotr Wajrak
Asystenci choreografa: Kalina Schubert, Halina Wiśniewska
Asystent scenografa: Irena Gaj

Wznowienie / Revival
TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA
WARSZAWA, 8 KWIETNIA / APRIL 2000

SCENARIUSZ MUZYCZNY „SYLFID"

PRELUDIUM A-DUR OP. 28 NR 7
PRELUDE OP. 28 NO. 7

•

NOKTURN AS-DUR OP. 32 NR 2
NOCTURNE OP. 32 NO. 2

•

WALC GES-DUR OP. 70 NR 1
WALTZ OP. 70 NO. 1

•

MAZUREK C-DUR OP. 33 NR 3
MAZURKA OP. 33 NO. 3

•

MAZUREK D-DUR OP. 33 NR 2
MAZURKA OP. 33 NO. 2

•

PRELUDIUM A-DUR OP. 28 NR 7
PRELUDE OP. 28 NO. 7

•

WALC CIS-MOLL OP. 64 NR 2
WALTZ OP. 64 NO. 2

•

GRANDE VALSE BRILLANTE ES-DUR OP. 18
WALTZ OP. 18

Tamara Karsawina i Anna Pawłowa

Wacław Niżyński i Tamara Karsawina

MICHAIŁ FOKIN I JEGO „SYLFIDY"

Był jednym z najwybitniejszych tancerzy i choreografów rosyjskich XX wieku. Urodził się 25 kwietnia 1880 roku w Petersburgu. Po ukończeniu tamtejszej szkoły baletowej zaangażował się do carskiego baletu w Teatrze Maryjskim, gdzie w 1904 roku został pierwszym tancerzem. Dwa lata wcześniej rozpoczął też działalność pedagogiczną w petersburskiej szkole baletowej.
Jako choreograf zadebiutował baletem *Acis i Galatea* z muzyką Kadleca i słynnym solowym tańcem *Umierający łabędź* do muzyki Saint-Saënsa, skomponowanym w 1905 roku dla legendarnej tancerki Anny Pawłowej. Na scenie Teatru Maryjskiego wystawił także m.in.: *Pawilon Armidy* (1907) i *Chopiniana* (1907-08), które zasłynęły potem w świecie jako *Les Sylphides*.
Był jednym z największych reformatorów baletowych. Pod wpływem Isadory Duncan i nowych prądów nurtujących środowisko młodych artystów rosyjskich sformułował własny program reformy tradycyjnego baletu. Przyjmując za podstawę technikę tańca klasycznego, żądał swobody komponowania nowych póz i ruchów w zależności od potrzeby chwili. Przywrócił znaczenie tańcowi męskiemu. Uznał za konieczne zastąpienie tradycyjnej pantomimy wyrazistością całego ciała. Włączył w akcję corps de ballet, traktując go jako zespół poszczególnych jednostek. Postulował związanie widowiska baletowego w dramaturgicznie zwartą całość, opartą na równorzędnym traktowaniu muzyki, scenografii i tańca, podporządkowanych wspólnej akcji. Ten teoretyczny program, opublikowany w liście do londyńskiego „Timesa" (1914), zrealizował Fokin najpełniej w okresie współpracy z Baletami Rosyjskimi Siergieja Diagilewa, tworząc tam najwybitniejsze swe dzieła choreograficzne, a wśród nich: *Tańce połowieckie* (1909), *Szeherezadę* (1910), *Ognistego ptaka* (1910), *Pietruszkę* (1911) oraz *Le spectre de la rose* (1911).
W latach 1914-18 ponownie przebywał w Rosji, a następnie rozpoczął współpracę z zespołami zachodnioeuropejskimi, wśród których znalazły się zespoły Anny Pawłowej i Idy Rubinstein, Balety Rosyjskie w Monte Carlo i Opera Paryska. Od 1920 roku mieszkał na stałe w Stanach Zjednoczonych, współpracując jako choreograf i pedagog z czołowymi zespołami amerykańskimi, m.in. Educational Ballet i Ballet Theatre. Zmarł 22 sierpnia 1942 roku w Nowym Jorku.

•

Sylfidy Michaiła Fokina od stu niemal lat, czyli od chwili swego powstania, zajmują w światowym repertuarze baletowym wyjątkowo ważną i eksponowaną pozycję. Tańczone wszędzie tam, gdzie kultywuje się balet klasyczny, stanowią obok *Giselle*, baletów Czajkowskiego oraz najlepszych dzieł Balanchine'a międzynarodowy sprawdzian poziomu artystycznego danego zespołu.
Jakie wartości sprawiły, że ten krótki, tak - zdawałoby się - prosty i bezpretensjonalny balet cieszy się tak wielkim szacunkiem? Wiele razy wypowiadali się na ten temat zarówno artyści, jak i teoretycy różnych pokoleń i narodowości. Oto, dla przykładu, opinia Cyrila W. Beaumonta, nestora światowej krytyki i historii baletu, który w ciągu swego długiego życia obejrzał wiele wykonań *Sylfid*, począwszy od oryginalnego, Fokinowskiego:
„*Sylfidy*, to z pewnością najbardziej poetyczny z baletów XX wieku, a - być może - wszystkich czasów. Wymaga bezbłędnego wykonania, zachowania najczystszej linii i doskonałej wyrazistości w wyczuciu rytmu i nastroju. (...)

Cały balet utrzymany jest w takiej czystości stylu, że jakikolwiek przejaw nieumiarkowania czy przesady, który mógłby ujść niezauważony w innych baletach, tu razi nutą krzykliwej wulgarmości".
Fokin, jeden z najwybitniejszych w dziejach baletu choreografów, buntował się przeciw zakrzepłym, nastawionym na puste wirtuozowskie popisy, formom akademickiej rutyny europejskiego baletu i poszukiwał nowych, świeżych sposobów wykorzystania tańca klasycznego. Z zasobu kroków, póz i skoków, właściwych tańcowi klasycznemu, czerpał oszczędnie i celowo, dobierając tylko te elementy, które najlepiej służyły jego zamierzeniom artystycznym. *Chopiniana* - tak bowiem brzmiał początkowo tytuł baletu - były wyrazem tych samych poszukiwań. Pierwszą, dziś już zapomnianą wersję baletu opracował Fokin na koncert dobroczynny, który odbył się 23 lutego 1907 roku na scenie Teatru Maryjskiego w Petersburgu. Drugą, wykonywaną do dziś, przygotował w rok później, 21 marca 1908 roku, dla absolwentów petersburskiej szkoły baletowej jako jeden z punktów programu na koncercie dyplomowym. Ta właśnie wersja, pod tytułem zmienionym przez Diagilewa na *Les Sylphides* (*Sylfidy*) została włączona do inauguracyjnego programu Baletów Rosyjskich i wykonana 2 czerwca 1909 roku w paryskim Théâtre du Châtelet.
W ten sposób powstał ostateczny kształt *Sylfid*, tak doskonały we wszystkich swych elementach, że od paryskiej premiery balet ten jest wystawiany na całym świecie nie tylko w tej samej choreografii, ale też w takich samych kostiumach i dekoracji. Każda próba zmiany - a było ich kilka - kończyła się niepowodzeniem.
Podstawą choreografii Michaiła Fokina jest czysty taniec akademicki. Jedyne odchylenia od reguł klasycznych dotyczą swobodniejszego układu głowy i ramion oraz nawiązują do tych, które stosowane przez wybitnych choreografów romantycznych Filippa Taglioniego i Julesa Perrota, zachowały się dla potomności na licznych kolorowanych rycinach z epoki. Balet składa się z kilku odrębnych tańców, z których każdy prezentuje nieco odmienny, zgodny z nastrojem muzyki zespół kroków i skoków. Motywem przewodnim całości jest, przewijająca się w licznych swych odmianach, znana poza arabesque. W rysunku tańca zachowana została klasyczna przejrzystość i symetria.
Sylfidy nie mają wątku literackiego i z tego względu uznawane są za pierwszy balet z rodzaju abstrakcyjnych. Elementem jednoczącym całość jest tu muzyka Chopina. Jej rytmy i nastroje powinny znaleźć swoje odbicie w wyrazistych ruchach tancerek. Ta właściwość sprawia, że *Sylfidy* określa się również mianem baletu nastroju. A sprawa oddania ruchem nastroju stawia przed wykonawczyniami dodatkowe zadanie, kto wie, czy nie trudniejsze niż osiągnięcie formalnej perfekcji tańca - zadanie subtelnej, intuicyjnej interpretacji muzyki. Dlatego właśnie Diegilew powiedział kiedyś, że w *Sylfidach* nie ma corps de ballet, jest natomiast zespół solistek.
Do dobrych tradycji należy powierzanie poszczególnych partii solowych w tym balecie najlepszym siłom, którymi dysponuje dany zespół. W czasie petersburskiej premiery drugiej wersji choreografii Fokina, w 1908 roku, były nimi Olga Preobrażenska, Anna Pawłowa i Tamara Karsawina, a jako jedyny w obsadzie mężczyzna towarzyszył im nasz Wacław Niżyński. W Paryżu wystąpił ten sam skład solistów, z jedną tylko zmianą: Olgę Preobrażenską zastąpiła Aleksandra Bałdina.
Nie sposób wymienić tu nawet najwybitniejszych światowych wykonań tego baletu, nie mówiąc już o pełnym ich zestawieniu. Warto natomiast wiedzieć, że na Zachodzie balet ten znany jest pod nadanym mu przez Diagilewa tytułem *Les Sylphides* (*Sylfidy*), podczas gdy na Wschodzie zachował swą pierwotną nazwę *Chopiniana*.
Polska premiera *Chopinianów*, przygotowana osobiście przez Michaiła Fokina, odbyła się w warszawskim Teatrze Wielkim 6 grudnia 1908 roku, a więc w kilka zaledwie miesięcy po wystawieniu drugiej wersji baletu w Petersburgu.

Partie solowe tańczyły: Helena Rządcówna, Helena Ossowska, Aleksandra Wasilewska i Jan Zalewski. Recenzent „Przeglądu Porannego" stwierdził następnego dnia, że: „pan Michał Fokin wykazał wiele powściągliwości, dystynkcji i dobrego smaku w stosowaniu figur baletowych do genialnego dorobku Chopina. Zwłaszcza grupy i zbiorowe tańce odznaczały się malowniczością i niepospolicie pięknym układem, a na ich tle bardzo wdzięcznie wypadły: walc w wybornym wykonaniu panny Wasilewskiej i adagio panny Ossowskiej pod dźwięki *Preludium A-dur*. Przeciwnie wariacje pana Zalewskiego sprawiały zbyt brutalny rozdźwięk z subtelnymi tonami mazurka szopenowskiego".

Jeśli zważymy, że słowa te pisane były w czasie, gdy wykorzystywanie muzyki Chopina do tańca poczytywane było za świętokradztwo omal, i w kraju, w którym dla tej muzyki żywiono szczególny kult, recenzję tę można uznać za niemal entuzjastyczną. W dalszych przedstawieniach występowały m.in. młodziutka, siedemnastoletnia Halina Szmolcówna, a gościnnie Anna Pawłowa i Tamara Karsawina. W późniejszych latach wznawiano *Chopiniana* kilkakrotnie. Poza Warszawą, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, inscenizowano je również w Poznaniu i we Lwowie.

Po wojnie włączone zostały do programu pierwszego wieczoru baletowego w Warszawie, wystawionego 17 lipca 1946 roku w małej salce teatru przy ul. Marszałkowskiej 8, po czym znikły z polskiego repertuaru baletowego na długie lata. Powróciły - już pod tytułem *Sylfidy* - w 1965 roku na scenę Opery Poznańskiej.

W stołecznym Teatrze Wielkim balet pojawił się ponownie 23 listopada 1975 roku na scenie kameralnej w realizacji Raisy Kuzniecowej, a następnie 25 marca 1981 roku na dużej scenie w realizacji Jarosława Piaseckiego, który i tym razem przywrócił nam *Sylfidy* w ich oryginalnej, Fokinowskiej wersji choreograficznej.

Janina Pudełek

LES SYLPHIDES

When the curtain rises the *corps de ballet*, a shimmering mass of white, are seen grouped against the background in a semicircle; in the centre are the four dancers who will render the *variations*.

The dancers are dressed in the traditional ballet skirt of the period of Taglioni, the edge of the skirt reaching mid-way between ankle and knee; their hair is adorned with a little fillet of white flowers, at the breast there is a tiny posy of forget-me-nots. Silvery wings are attached to the dancers' waists.

The effect of these floating white clouds against the cold atmosphere of the scene reminds one of snowflakes whirled hither and thither by the wind in the moonlight of a winter's eve. At other times they resemble wisps of mist, the surf on a breaking wave, and perhaps best of all a phantom poet and his muses, at play beneath the waning moon in the shadow of a frosted glade.

Apart from the first mazurka, all the dances breathe an intense sadness, save only the last, which is full of rapture, a joy of quick movement; and, just as the spectator feels he must join in to free himself from the intense strain on his emotions, the curtain falls. Then, so torn is he between the conflicting emotions of sadness and rapture, that a few moments elapse before he can applaud.

The phantoms, the glade, the moonlight-all have faded away, but an unforgettable memory remains, and a regret that the vision has passed, and so quickly. (...)

Les Sylphides is a composition in the manner of the pure Romantic Ballet - a series of four *variations* and a *pas de deux* framed in two *ensembles*, one with which the ballet opens and another which brings the work to a conclusion.

All the *soli* are conceived in a spiritualised mood, with the exception of the first Mazurka, which is gayer in tone. The *pas de deux* is a lovely composition, the preparation for the first movement of which is made off stage, so that the *danseuse* makes her entrance as if soaring into the air, her partner supporting her at the waist in a manner which suggests that he is lightly restraining her lest she should vanish into the skies. Sometimes he clings lightly to her while she soars into the air, sometimes she descends to the earth and permits him to dance with her. The concluding *ensemble* is a gay animated movement which suggests stream uniting with stream to burst into a cascade at the very edge of the footlights, then ebbing backstage to return to form again the group with which the ballet opens.

Les Sylphides is certainly the most poetical of ballets of the 20th century and, perhaps, of all time. It demands faultless execution, the purest sense of line, and perfect expressiveness, timing, and mood. The movement of the arms is very important in this ballet; they require to ripple with the softness and smoothness of still water set in motion by the casting of a stone. So often the ripple becomes an ugly writhing which in itself can mar the whole work. There is another lovely arm movement in the Man's solo. I remember how Nijinsky, when making a *développé*, extended his arm in a caressing movement which passed over the raised leg from thigh to instep; this is rarely seen nowadays, the movement ending short at the knee. I should like to mention another blemish; some of the soloists in later performances have a tendency in certain positions to jerk the head back over the shoulders in an exaggerated pose which I find most disagreeable. The whole ballet is conceived in such a purity of style that any form of excess or exaggeration, which might pass unnoticed in some ballets, here strikes a note of blatant vulgarity.

Cyril W. Beaumont

From *Complete Book of Ballets*,
Putnam, London

„Sylfidy" na scenie warszawskiej, Barbara Rajska (fot. H. Rosiak)

Ewa Głowacka (fot. L. Myszkowski)

Scena zespołowa (fot. L. Myszkowski)

Wacław Niżyński w „Grach" (fot. C. Gerschel)

GRY

Jeux

Poemat taneczny / Poème dansée

Prapremiera / World première
Ballets Russes, Paryż / Paris, Théâtre des Champs-Elysées
15 maja / May 1913
Choreografia / Choreography by Wacław Niżyński

Premiera polska / Polish première
Teatr Wielki, Warszawa, 26 maja / May 1989
Choreografia / Choreography by Emil Wesołowski

Muzyka / Music by
CLAUDE DEBUSSY
Choreografia / Choreography by
EMIL WESOŁOWSKI

Kierownictwo muzyczne / Conductor
MARCIN NAŁĘCZ-NIESIOŁOWSKI
Kostiumy / Costumes
IRENA BIEGAŃSKA
Reżyseria świateł / Lighting Designer
STANISŁAW ZIĘBA

Obsada / Cast

Wacław / Vaslav
MARCIN KACZOROWSKI, MAKSIM WOJTIUL, SŁAWOMIR WOŹNIAK
Pani R. / Mrs R.
KAROLINA JUPOWICZ, ANITA KUSKOWSKA, BEATA WIĘCH
Pani T. / Mrs T.
DOMINIKA KRYSZTOFORSKA, ELŻBIETA KWIATKOWSKA
Pan S. / Mr S.
ŁUKASZ GRUZIEL, WALERY MAZEPCZYK, WOJCIECH ŚLĘZAK

Orkiestra Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Asystent dyrygenta: Piotr Wajrak
Asystenci choreografa: Renata Smukała, Ireneusz Wiśniewski
Asystent scenografa: Irena Gaj

Wznowienie / Revival
TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA
WARSZAWA, 8 KWIETNIA / APRIL 2000

„GRY" DEBUSSY'EGO

Wacław Niżyński, Tamara Karsawina i Ludmiła Szoller w „Grach" (fot. C. Gerschel)

Początki partnerskiej współpracy [kompozytora z Baletami Rosyjskimi] nie były zachęcające, Diagilew zdołał jednak namówić zatroskanego stanem swych finansów Debussy'ego do jeszcze jednego zamówienia na balet w choreografii Niżyńskiego [rok wcześniej Niżyński stworzył choreografię do *Popołudnia Fauna* Debussy'ego]. Owocem tego stały się *Jeux*, czyli *Gry*, tytułem nawiązujące zarówno do tenisa, jak i miłosnych igraszek trojga zakochanych. Synopsis wydarzeń pozwala zorientować się w całości pomysłu: „Scena przedstawia ogród [położony w pobliżu kortu tenisowego] o zmierzchu. Noc jest ciepła, niebo spowite bladą poświatą. Młody mężczyzna i dwie dziewczyny poszukują zagubionej piłki do tenisa. Ogromne lampy elektryczne rozsiewają wokół bohaterów fantastyczne efekty świetlne, które prowokują całą trójkę do dziecinnej zabawy w chowanego. Młodzi ludzie gonią się, sprzeczają, dąsają na siebie bez przyczyny, wpadają sobie w objęcia. Czyjaś złośliwa ręka rzuca w ich kierunku piłkę do tenisa. Czar pryska. Zaskoczeni i spłoszeni - młodzieniec i dwie dziewczyny - rozpływają się w skrytej cieniem nocy głębi ogrodu".

Mimo nieokreślonego charakteru fabuły, Debussy dobrze odczytał jej znaczenie. Napisał o tym do Strawińskiego: „Szokujące zachowanie trzech postaci pokazano tu w jedyny możliwy do przyjęcia sposób", Niżyński zaś w swym pamiętniku zanotował: „Balet ten opowiada o trzech zakochanych w sobie młodych mężczyznach [...]. Ponieważ znany kompozytor Debussy domagał się, by mu streścić akcję, poprosiłem Diagilewa o pomoc, a on razem z Bakstem zapisał treść baletu [...]. W balecie tym chłopców zastępują dwie dziewczyny, a młody mężczyzna to sam Diagilew. Zmieniłem obsadę, bo nie można pokazywać na scenie miłości między trzema mężczyznami [...]. Debussy'emu temat baletu nie przypadł do gustu [...], ponieważ jednak zapłacono mu 10 000 franków w złocie, czuł się zobligowany do ukończenia pracy".

Pomimo wątpliwości związanych z treścią baletu, Debussy stworzył dzieło subtelne i wybiegające w przyszłość, flirtując po drodze z techniką dwunastotonową, sygnalizowaną równolegle przez Schönberga w wystawionym wtedy w Berlinie balecie *Pierrot lunaire*. Modernizm Debussy'ego miał jednak rysy bardziej osobiste i pojawił się w jego twórczości dzięki własnym eksperymentom, gdyż kompozytor nie miał czasu na śledzenie Schönberga i innych „elektryzujących" nowinek. A był to rok pojawienia się w Paryżu pierwszej części długiej psychologicznej powieści Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*.

W tym samym czasie Marcel Duchamp wystawił malowany na szkle *Akt schodzący po schodach* - serię kubistycznie zdeformowanych obrazów, zwiastujących „anty-sztukę". Kiedy szkło zarysowało się w wyniku czyjegoś nieopatrznego gestu, artysta uznał, że jego praca jeszcze bardziej zyskała na wartości. Zdaniem Debussy'ego eksperymenty tego rodzaju prowadziły donikąd. Niepokoje stulecia tylko do pewnego stopnia znalazły odbicie w muzyce do baletu, którym Diagilew i Niżyński usiłowali oddać „ducha ludzkości A.D. 1913". Nie zapowiedzianą wizytę tej prześwietnej pary latem 1912 roku, mającą na celu sprawdzenie postępów pracy nad muzyką, Debussy wspominał następująco: „Odmówiłem im przegrania tego, co skomponowałem, bo nie chciałem, aby barbarzyńcy węszyli w moim prywatnym laboratorium chemicznym".

Przy ostatecznych korektach i zmianach orkiestracji w partyturze *Gier* Debussy trudził się aż do ostatniej chwili. (...) Premierę nowego baletu Debussy'ego poprzedziła atmosfera wyczekiwania, a kiedy 15 maja [1913 roku] pokazano go w Théâtre des Champs-Elysées, nikt do końca nie wiedział, co o nim sądzić. Nowoczesna scenografia i kostiumy [Leona Baksta], tak bardzo odmienne od zbytkownego stylu Baletów Rosyjskich, oraz sztywny, „geometryczny" ruch taneczny, odwróciły uwagę publiczności od subtelności muzyki Debussy'ego, przyjęcie było więc umiarkowane. Podzielili się także w opiniach krytycy. Jeden pisał o „bogatej i ekspresyjnej kolorystyce", inny zaś o „efektach dość wymuszonych i sztucznych". Ktoś inny jeszcze przyrównywał muzykę do baletu Dukasa *La Péri*, wystawionego w konkurencyjnym teatrze Châtelet miesiąc wcześniej. Trudno orzec, czy *Jeux* doczekałyby życzliwszej oceny publiczności, gdyż już dwa miesiące później Balety Rosyjskie wystawiły *Święto wiosny* Strawińskiego. Dzieło to spadło na scenę muzyczną niby burza, a barbarzyńskie rytmy i efekty perkusyjne wywoływały każdego wieczoru w teatrze skandale i zamieszki, usuwając balet Debussy'ego w cień.

Paul Holmes

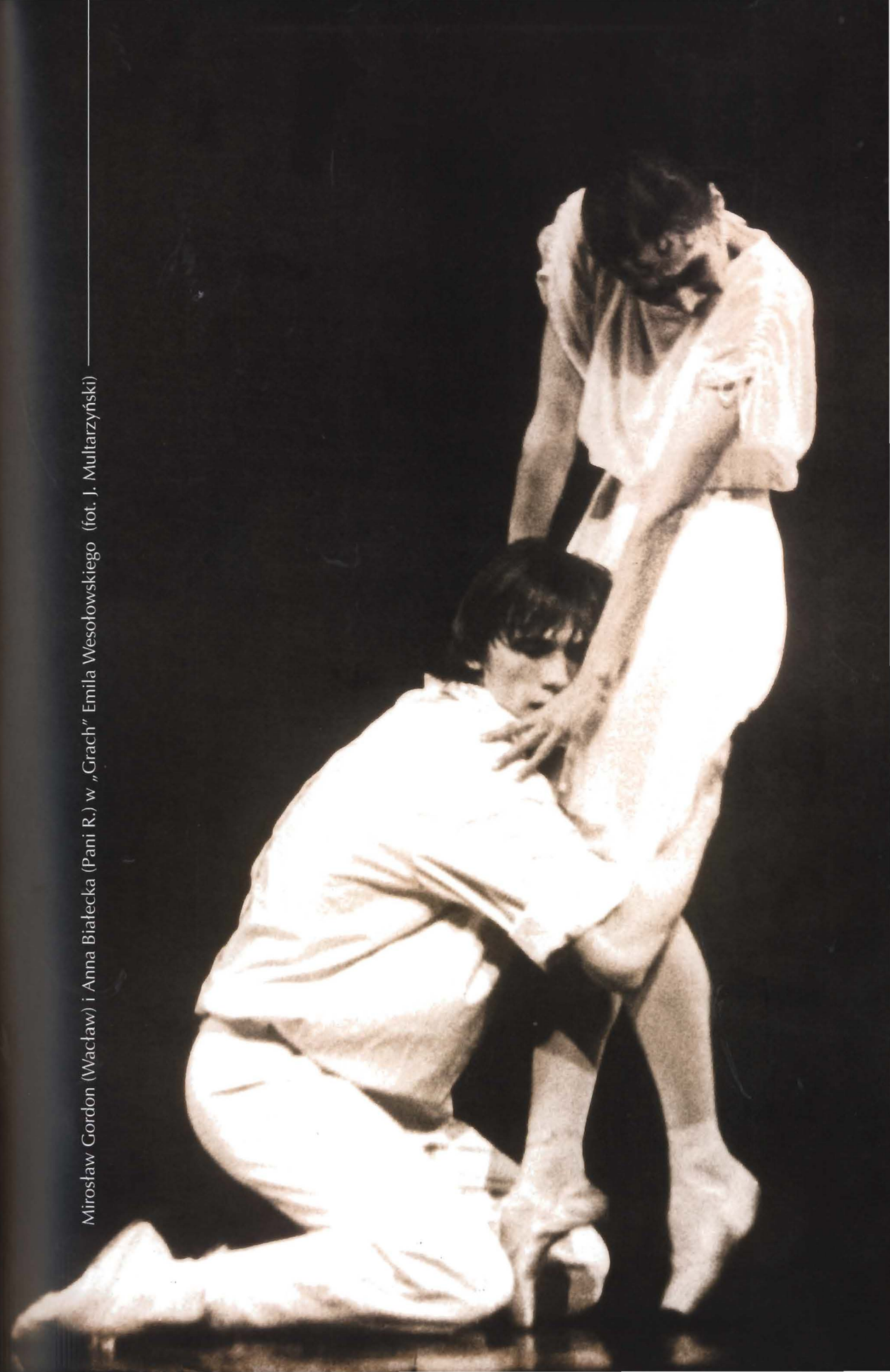
PWM EDITION Z książki *Debussy*, przekład R. Kowal, Kraków 1999

„GRY" W WARSZAWIE

Balet Wacława Niżyńskiego *Gry* do muzyki poematu tanecznego Claude'a Debussy'ego był choreograficznym ujęciem flirtu chłopca i dwóch dziewcząt na korcie tenisowym. Ale gry to nie tylko beztroskie zabawy towarzyskie czy sportowe rozgrywki. To także jawne i ukryte działania obliczone na osiągnięcie własnych celów. Wszyscy je prowadzimy, świadomie lub podświadomie: o miłość, o władzę, o karierę, o twórczą satysfakcję...
Emil Wesołowski bohaterem swoich *Gier* uczynił samego Wacława Niżyńskiego, przeprowadzając własną interpretację jego życiowych relacji z żoną Romolą, partnerką Tamarą Karsawiną oraz dyrektorem i opiekunem Siergiejem Diagilewem.
Balet Wesołowskiego powstał w stołecznym Teatrze Wielkim w stulecie urodzin Wacława Niżyńskiego (1989), a premiera odbyła się w ramach wieczoru zatytułowanego *Nasz Niżyński*. Pierwszymi wykonawcami tej choreografii byli: Mirosław Gordon (Wacław), Anna Białecka (Pani R.), Ewa Głowacka (Pani T.) i Łukasz Gruziel (Pan S.). Później, Emil Wesołowski zrealizował również swoją wersję choreograficzną *Gier* w Teatrze Wielkim w Łodzi, Polskim Teatrze Tańca i Operze Wrocławskiej. W 1994 roku *Gry* Wesołowskiego zostały pokazane także w Paryżu na scenie Espace Pierre Cardin w wykonaniu warszawskich solistów. (pch)

„JEUX" IN WARSAW

Vaslav Nijinsky's ballet *Jeux* to the music of Claude Debussy's dance poem was a choreographic interpretation of a boy and two girls flirting on the tennis court. However, games are not just easygoing fun or sports. They are also visible and concealed actions undertaken to achieve one's own specific goal. We all play games, consciously or not: for the sake of love, power, career, or artistic satisfaction...
Emil Wesołowski made Nijinsky the main character of his production of *Jeux*, presenting his own interpretation of the famous dancer's relations with his wife Romola, his dancing partner Tamara Karsavina, and his director and patron Sergei Diaghilev.
Wesołowski's ballet was created in Warsaw's Teatr Wielki on the Centenary of Nijinsky's birth, in 1989, and the premiere was part of an evening called *Our Nijinsky*. The first performers of this choreography were Mirosław Gordon (Vaslav), Anna Białecka (Mrs R.), Ewa Głowacka (Mrs T.) and Łukasz Gruziel (Mr S.). Later, Wesołowski also produced his choreographic version of *Jeux* at the Wielki Theatre in Łódź, the Polish Dance Theatre, and the Wrocław Opera. In 1994 Wesołowski's *Jeux* was shown in Paris at Espace Pierre Cardin, performed by Warsaw soloists. (trans. jd)



Mirosław Gordon (Wacław) i Anna Białecka (Pani R.) w „Grach" Emila Wesołowskiego (fot. J. Multarzyński)

ŚWIĘTO WIOSNY

Le Sacre du printemps

Balet w dwóch częściach / Ballet in two movements

Prapremiera / World première
Ballets Russes, Paryż / Paris, Théâtre des Champs-Elysées
29 maja / May 1913
Choreografia / Choreography by Wacław Niżyński

Premiera polska / Polish première
Państwowa Opera Warszawska, 31 marca / March 1962
Choreografia / Choreography by Alfred Rodrigues

Premiera obecnej inscenizacji / Première of this production
Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa
15 października / October 1993
Choreografia / Choreography by Emil Wesołowski

•

Muzyka / Music by
IGOR STRAWIŃSKI
Choreografia / Choreography by
EMIL WESOŁOWSKI

•

Kierownictwo muzyczne / Conductor
MARCIN NAŁĘCZ-NIESIOŁOWSKI
Kostiumy / Costumes
IRENA BIEGAŃSKA
Reżyseria świateł / Lighting Designer
STANISŁAW ZIĘBA

•

Wznowienie / Revival
TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA
WARSZAWA, 8 KWIETNIA / APRIL 2000

Obsada / Cast

Dziewczyna ofiarna / Chosen Maiden
ELŻBIETA KWIATKOWSKA,
MAŁGORZATA MARCINKOWSKA, ANNA SĄSIADEK

Mędrcy / Sages
ŁUKASZ GRUZIEL, KAROL URBAŃSKI
MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, HENRYK CZARNOWSKI,
RADOSŁAW GRABOWSKI, BARTŁOMIEJ WIĘCKOWSKI

Dziewczęta / Girls
KRYSTYNA CICHORZEWSKA, SYLWIA DYTKOWSKA,
BEATA GRZESIŃSKA, KAROLINA JUPOWICZ, ANITA KUSKOWSKA,
ANNA LIPCZYK, MAŁGORZATA MARCINKOWSKA,
ANASTAZJA NABOKINA, MILENA ONUFROWICZ-KACZYŃSKA,
ANNA SĄSIADEK, IRENA WASILEWSKA
KATARZYNA LEWANDOWSKA, MILENA LORKIEWICZ, ILONA MOLKA,
KATARZYNA BIAŁKOWSKA-MADEJ, IWONA KUROWSKA,
ALEKSANDRA POGASSI, IRENA WOŹNIAK, MAGDALENA ZIELIŃSKA

Kobiety / Women
MAŁGORZATA HARMACIŃSKA, IWONA MALINOWSKA, IZABELA PĄGOWSKA,
EWA PUCHALSKA, MAŁGORZATA RYKIER, BARBARA ŻELAZNY
MONIKA CAPUTA, MAŁGORZATA DĘBSKA,
MAŁGORZATA DOBROWOLSKA, DANIELA GNIEWASZEWSKA,
BARBARA HABDAS, ANNA KAMIŃSKA, EWA KRYCKA,
EWA MAKSYMIENKO, MAGDALENA NALEWAJKA,
MAŁGORZATA STOSZEK, ELŻBIETA TUSZYŃSKA

Młodzieńcy / Young men
PIOTR CHOJNACKI, ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI, ŁUKASZ GRUZIEL,
MARCIN KACZOROWSKI, WALERY MAZEPCZYK,
ANDRZEJ M. STASIEWICZ, WOJCIECH ŚLĘZAK, WOJCIECH WARSZAWSKI,
MAKSIM WOJTIUL, SŁAWOMIR WOŹNIAK
ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA, REMIGIUSZ NAWROCKI,
KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI, MICHAŁ TUŹNIK, KRZYSZTOF WOJTERA

Mężczyźni / Men
WALDEMAR BARTCZAK, SEBASTIAN BORKOWSKI,
WOJCIECH GŁOWACKI, REMIGIUSZ NAWROCKI,
TOMASZ PIASECKI, TOMASZ PRUSAK, KRZYSZTOF SWACZYNA,
RAFAŁ TUSZYŃSKI, PAWEŁ WINOKUROW

Orkiestra Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Asystent dyrygenta: Piotr Wajrak
Asystenci choreografa: Kalina Schubert, Halina Wiśniewska, Ireneusz Wiśniewski
Asystent scenografa: Irena Gaj

Postaci z prapremierowej wersji „Święta wiosny" w choreografii Wacława Niżyńskiego i kostiumach Nikołaja Roericha (fot. C. Gerschel)

„ŚWIĘTO WIOSNY" STRAWIŃSKIEGO

Święto wiosny było jednym z najbardziej charakterystycznych utworów swej epoki - drogowskazem, podobnie jak *Pierrot lunaire* Schönberga, *Ulisses* Joyce'a czy *Człowiek z gitarą* Picassa. W tym epokowym utworze zogniskowały się wszystkie tendencje stylistyczne Strawińskiego z pierwszego, rosyjskiego okresu jego twórczości, pełnego rewolucyjnego impetu. Później kompozytor skieruje swe zainteresowania w inną stronę, ale już *Pietruszka*, *Święto wiosny* i *Wesele* wystarczyły, aby ich twórca na wiele lat został przywódcą nowoczesnej muzyki, aby jego następne utwory koncentrowały na sobie uwagę całego świata mimo rozczarowań, jakie sprawiały zwolennikom muzycznego radykalizmu.

W 1913 roku *Święto wiosny* było gwałtownym, pełnym młodzieńczego impetu wyznaniem wiary. Nie przypadkiem nazwano je Nowym Testamentem muzyki; dla ówczesnego pokolenia było to objawienie wstrząsające, oślepiające swoim blaskiem. „W zgiełku przeciwstawnych opinii jedynie mój przyjaciel Maurice Ravel uchwycił sedno rzeczy. Potrafił to dostrzec i powiedział, że nowość *Święta* nie polega na zapisie; na instrumentacji czy na całym aparacie technicznym dzieła, ale dotyczy istoty muzyki. Zrobiono ze mnie rewolucjonistę wbrew mnie samemu" - pisze Strawiński w *Poetyce muzycznej*.

Skandaliczną awanturę, jaka wybuchła na sali podczas premiery *Święta wiosny*, wywołała nie tylko muzyka, która z brutalną siłą rzuciła wyzwanie gustom epoki. Wyzwaniem była również tematyka: pogańskie wierzenia i obrządki, przedstawione z całą surowością i okrucieństwem, wydawały się zbyt barbarzyńskie i obrażały subtelny smak widzów, uformowany na delikatnych niedomówieniach impresjonizmu i symbolizmu. Uwadze publiczności uszedł jakoś fakt, że tematyka tych obrządków i problem krwawej ofiary pojawia się niemal we wszystkich wierzeniach łącznie z chrystianizmem. Z drugiej strony, ci sami ludzie, których uraziła prymitywna dzikość widowiska, zachwycali się prymitywną sztuką murzyńską. Jej odkrycie nastąpiło w 1910 roku i w czasach *Święta wiosny* cały świat kulturalnych snobów, jak również ludzie sztuki - przede wszystkim malarze - żyli zafascynowani oryginalnym pięknem prymitywów, które za pośrednictwem handlarzy sztuki, takich jak Alfred Flechtheim, napływały do Europy.

Wyzwanie stanowiła również choreografia. Tematyka *Święta* była tak odrębna, że entrechats i arabeski nie mogły tu znaleźć zastosowania. Dla wyrażenia pierwotnego kultu ziemi Niżyński posłużył się metodą lansowaną przez Dalcroze'a; zrezygnował z elementów tańca klasycznego i oparł się przede wszystkim na rytmie. Rok wcześniej Diagilew odwiedził wielkiego reformatora tańca w jego Instytucie pod Dreznem, a teraz, do pomocy Niżyńskiemu przy pracy nad *Świętem*, Dalcroze przysłał swą uczennicę Marie Rambert, która już wkrótce miała stać się pionierką angielskiego baletu.

Owocem tej współpracy, w której Niżyński okazał się uczniem chętnym, ale niezbyt pojętnym, była choreografia *Święta*, z jej rytmicznymi, ostrymi ruchami, jakby wyciosanymi z kamienia - taniec ociężały, ze stopami zwróconymi do wewnątrz, który później spopularyzują rytmy afrykańskie. Ale wówczas jeszcze było za wcześnie, aby ta choreografia mogła zostać właściwie doceniona.

Wreszcie trzecim, najpoważniejszym kamieniem obrazy była muzyka *Święta wiosny*. W dwa dni po premierze, 31 maja 1913 roku, H. Quittard pisał w paryskim „Figaro": „Czy p. Strawiński sądzi, że zdwojenie melodii w sekundzie dolnej, górnej lub obydwu naraz uczyni ją bardziej intensywną i wyrazistą? Na to wygląda, ponieważ innowacje zawarte w partyturze *Święta wiosny* są przeważnie tego rodzaju". A 3 czerwca na łamach „Le Temps" odezwał się Pierre Lalo: „*Święto wiosny* jest przede wszystkim najbardziej dysonansowym i fałszywie brzmiącym utwo-

rem, jaki do tej pory napisano. (...) System i kult fałszywych nut nie były dotąd nigdy uprawiane z równym zapałem, gorliwością i pasją. Od pierwszego do ostatniego taktu, jakiejkolwiek nuty by się człowiek nie spodziewał, nigdy to nie jest ta, która nadchodzi - jest nią inna, sąsiednia, ta, która nie powinna była się zjawić. Cokolwiek by zapowiadał akord poprzedzający, jest to całkowicie odmienne od tego, co po nim następuje; te akordy i nuty są wprowadzone umyślnie, by wywołać wrażenie ostrego; prawie przerażającego fałszu. Kiedy dwa tematy nakładają się na siebie, kompozytor bynajmniej nie uzgadnia ich między sobą, wręcz przeciwnie, wybiera takie, których współbrzmienie wywołuje najbardziej irytujące tarcia i zgrzyty, jakie tylko można sobie wyobrazić".

Trudno się dziwić słuchaczom: partytura Strawińskiego była jeszcze znacznie śmielsza niż tematyka i choreografia tego dzieła i przekraczała wszystko, co w Paryżu słyszano dotychczas, a także i to, czego słuchano z niepokojem jeszcze wiele lat później. Dlatego Jean Cocteau, opisując to wydarzenie, z przekąsem wyraża się o „snobach bezmyślnie oklaskujących każdą nowość". Nic dziwnego również, że „ich niekompetentne zachwyty były bardziej nieznośne niż szczere gwizdy innych". Strawiński nie liczył zresztą na wielkie powodzenie. Mogło to być dla niego obojętne, skoro muzyka nie była wówczas jeszcze źródłem jego utrzymania i niczym (poza Diagilewem) nie skrępowany, mógł sobie pozwolić na bezkompromisowość.

Strawiński nie dbał więc zbytnio o publiczność i nie liczył się z jej przyzwyczajeniami muzycznymi, podobnie jak nie myśleli o tym kompozytorzy austriaccy, którzy rok wcześniej wywołali swymi utworami podobny skandal w Wiedniu. Słuchacze zasiadający na salach koncertowych byli zupełnie nie przygotowani do takiej muzyki. I niełatwo się do niej przyzwyczajali. (...)

Święto wiosny było rewolucją w każdym ze swych elementów muzycznych. Na pierwszy plan wszakże wysuwa się rytmika, odgrywająca bodaj po raz pierwszy rolę tak doniosłą w utworze muzycznym. Dążenie do uwolnienia rytmu spod jarzma schematów metrycznych, silnie zaznaczone już w *Pietruszce* - tutaj wybucha z ogromną siłą. Uzewnętrznia się ono w legendarnej już zmienności metrycznej, której rezultatem jest wyraźna asymetria. (...) Zmienność metrum osiąga swoje maksimum w ostatniej części - *Świętym tańcu Wybranej*, gdzie każdy takt partytury przynosi nową zmianę metryczną.

Dzięki temu oraz dzięki licznym synkopom Strawińskiemu udaje się całkowicie unieszkodliwić kreskę taktową, która w wielu miejscach wydaje się niepotrzebna. Uwalniając materię rytmiczną z tradycyjnych więzów, kompozytor organizuje ją powtórnie, na swój sposób, stosując środki właściwe muzyce pierwotnej: ostinato, nieoczekiwane akcenty i fermaty. Klasycznym przykładem tej metody może być drugi fragment I części - *Wróżby wiosenne i tańce młodzieńców*, gdzie ósemkowe ostinato smyczków, oparte na współbrzmieniu akordów E-dur i Es-dur, i niesymetrycznie, ostro akcentowane na dziesiątej, dwunastej, osiemnastej, dwudziestej pierwszej, dwudziestej piątej i dwudziestej ósmej ósemce - tworzy charakterystyczny motyw rytmiczny, powracający na sposób refrenu, i nadaje temu fragmentowi określoną formę. Podobnie zbudowany jest *Święty taniec Wybranej*. Ostinato i fermata jako czynniki formotwórcze pojawiają się w każdym z trzynastu fragmentów, z których składa się *Święto wiosny*.

Innym charakterystycznym rysem tej muzyki, wskazującym, że kompozytor organizując dźwięki, świadomie sięgnął do metod właściwych muzyce prymitywnej - jest częste powtarzanie motywów w wersji pierwotnej nawet z zachowaniem rejestru, na przykład słynny temat *Wstępu* powtórzony został siedmiokrotnie z niewielką zaledwie zmianą wartości rytmicznych kilku nut.

Jak stwierdza kompozytor w *Memories and Commentaires*, „wstępny temat fagotu w *Święcie wiosny* jest jedyną ludową melodią w tym utworze. Pochodzi z pewnej antologii litewskiej muzyki ludowej, którą znalazłem w Warszawie, a nie od Borodina czy Cui, jak sugerowało kilku krytyków; ta antologia była świeżą publikacją".

Rytmika *Święta wiosny* - to temat niezwykle obszerny i bogaty. Tu możemy jedynie zwrócić uwagę na jej kilka cech charakterystycznych.

Niemniej obfitym i interesującym przedmiotem studiów jest harmonika tego dzieła. Święci w nim swe triumfy politonalność, wynikająca z sumowania kilku prostych planów harmonicznych. Przykładów takich struktur dostarczają przede wszystkim wstępy do I i do II części *Święta*. W innych fragmentach wynikają one z nakładania się nowych płaszczyzn brzmieniowych na istniejące, stworzone przez ostinato. Harmonika *Święta* jest bowiem w zasadzie tonalna, wolna od skomplikowanej chromatyki i dalekich odniesień funkcyjnych; zawiera również charakterystyczne dla Strawińskiego przenikanie trybów dur i moll.

Każda strona partytury tego dzieła zawiera moc frapującej problematyki dźwiękowej; jej atrakcyjność i świeżość wynika głównie ze sprowadzenia poszczególnych czynników do ich najprostszej postaci i sumowania ich, piętrzenia nad sobą. Wielopłaszczyznowość *Święta* jest więc przyczyną interesujących zjawisk polirytmii, poliharmoniki i poliakordyki, splatających się wzajemnie w skomplikowanym kontrapunkcie różnych elementów.

Treść baletu osnuta jest na wierzeniach i pierwotnych obrządkach pogańskiej Rusi; nadejście wiosny święcono złożeniem ofiary ludzkiej; to zapewniało szczęśliwy rok, a ziemię czyniło żyzną i urodzajną.

Prapremiera *Święta wiosny*, określonego jako „obrazy z życia pogańskiej Rusi w dwóch częściach", z librettem Igora Strawińskiego i Mikołaja Roericha, w choreografii Wacława Niżyńskiego, z dekoracjami i kostiumami Mikołaja Roericha, odbyła się 29 maja 1913 roku w paryskim Théâtre des Champs-Elysées pod dyrekcją Pierre'a Monteux, z udziałem Marii Piltz w roli Wybranej. (...) W 1913 roku *Święto wiosny* zdjęte zostało z afisza po sześciu przedstawieniach. [Dopiero] w 1920 roku Diagilew ponownie wystawił balet w nowej choreografii Leonida Miasina z Lydią Sokołową w roli głównej. (...)

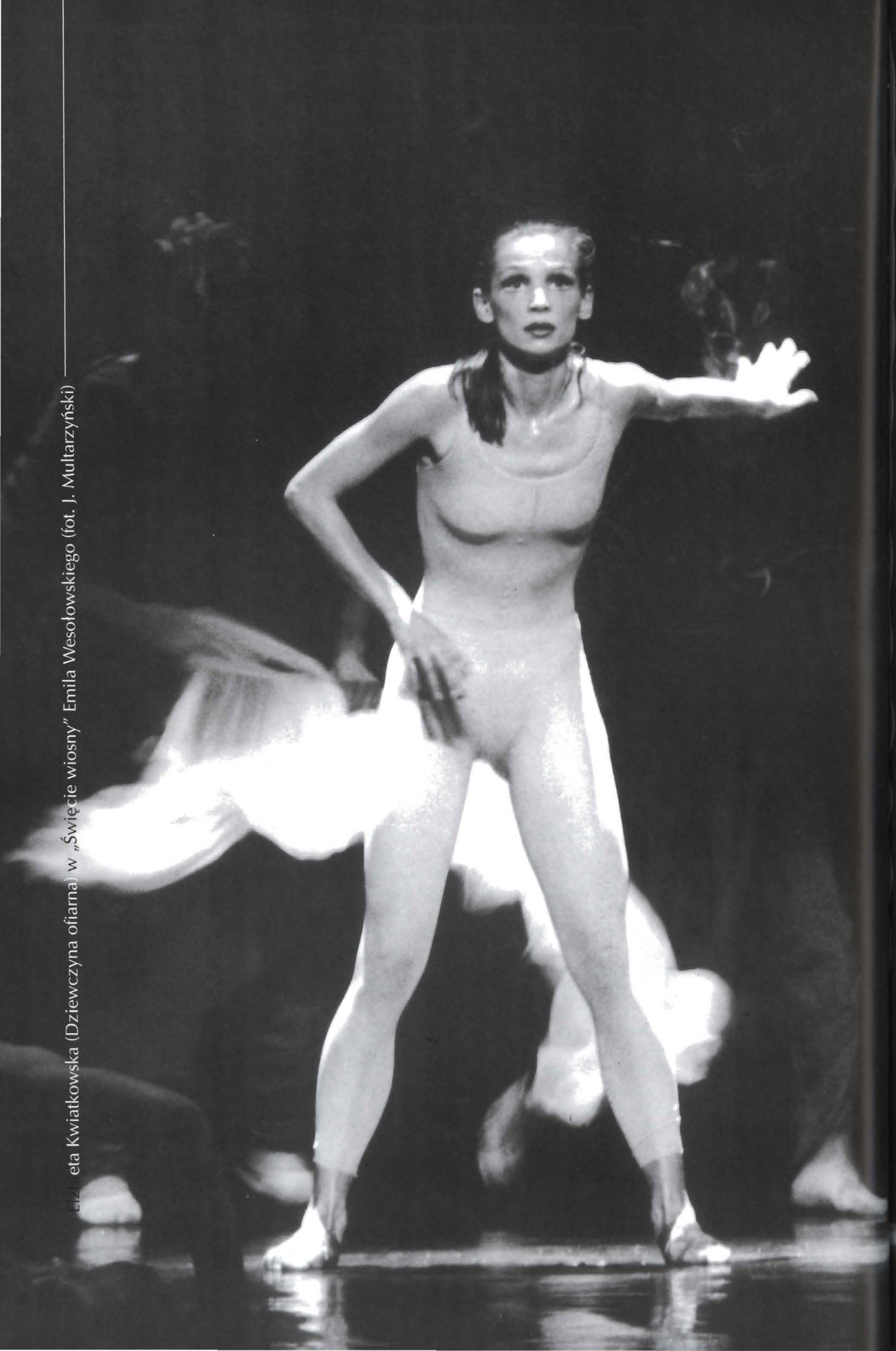
Święto wiosny znane jest głównie w formie koncertowej. Trudności muzyczne, konieczność wielu prób i ogromna orkiestra (m.in. 5 fletów, 5 klarnetów, 8 rogów, bardzo bogata perkusja) - odstraszają większość zespołów baletowych przed włączeniem *Święta* do repertuaru. (...)

[Z czasem choreografowie coraz częściej sięgali po *Święto wiosny* Strawińskiego, by zaproponować własne opracowania sceniczne utworu. Byli wśród nich m.in.: Boris Romanow (Buenos Aires, 1922), Lester Horton (Los Angeles, 1937), Aurel von Milloss (Rzym, 1941), Rudolf Köllinger (Monachium, 1949), Yvonne Georgi (Düsseldorf, 1953), Mary Wigman (Berlin Zachodni, 1957), Maurice Béjart (Bruksela, 1959), Kenneth MacMillan (Londyn, 1962), Imre Eck (Budapeszt, 1963), Karol Tóth (Bratysława, 1964), Natalia Kasatkina i Władimir Wasiljow (Moskwa, 1965), Vaslav Orlikowsky (Wiedeń, 1968), Erich Walter (Düsseldorf, 1970), Emerich Gabzdyl (Praga, 1972), John Neumeier (Frankfurt, 1972), John Taras (Mediolan, 1972), Glen Tetley (Monachium, 1974), Hans van Manen (Amsterdam, 1974), Vittorio Biagi (Lyon, 1975), Pina Bausch (Wuppertal, 1975), Walery Panow (Berlin Zachodni, 1977), Constantin Patsalas (Toronto, 1979), Joseph Russillo (Paryż, 1979), Walentin Jelizariew (Mińsk, 1979), Paul Taylor (Nowy Jork, 1980), Richard Alston (Londyn, 1981) i Mats Ek (Sztokholm, 1984) - przyp. red.]

W Polsce *Święto wiosny* wykonywane było długo tylko w formie koncertowej. Pierwsze sceniczne wykonanie tego dzieła miało u nas miejsce w Operze Warszawskiej 31 marca 1962 roku pod dyrekcją Henryka Czyża, w choreografii Alfreda Rodrigueza i w scenografii Andrzeja Majewskiego. [Później balet zrealizowali u nas również Ewa Wycichowska (Łódź, 1989) i Emil Wesołowski, którego inscenizację oglądamy na scenie warszawskiej - przyp. red.]

Ludwik Erhardt

PWM EDITION
Z książki
Balety Igora Strawińskiego,
Kraków 1962



Elżbieta Kwiatkowska (Dziewczyna ofiarna) w „Święcie wiosny" Emila Wesołowskiego (fot. J. Multarzyński)

LE SACRE DU PRINTEMPS

Le Sacre du Printemps was an attempt to show the birth of human emotion in a primitive age. It is a story of herd reaction under the tribal rites of prayer and sacrifice in worship of the earth and the sun. Just as the Aztecs sacrificed the handsomest young man among them in honour of the god Tezcatlepoca, so one spring evening, after initial ceremonies, we see the fairest maiden of the tribe forced to dance until she dies from exhaustion, as an offering to the goddess of spring, the season of fertility, that the crops may be good and the tribe fruitful. The first act is devoted to ritual movements in which the members of the tribe, at the direction of the aged seer, dance crudely in adoration of the earth. The second act turns on the selection of the victim, the initial rites before the sacrifice, and ends with the tremendous dance by the Chosen Maiden which culminates in her death.

The second episode provides the peak of the ballet, for the movements made by the Chosen Maiden work up to an incredibly forceful rhythm which borders on delirium, and is certainly the most exhausting dance, both physically and mentally, in the whole history of the choreographic art. (...)

This ballet was successful in creating an extraordinary atmosphere of savagery, mingled with a deeply-felt religious atmosphere. Coming after the romantic beauty of Fokine's ballets, it was a tremendous shock to one's conceptions of ballet. It was so extraordinary that Nijinsky, the personification of grace and a true child of the air, should replace speed and elevation by slow, uncouth movements in which the dancers were so seemingly obsessed by the earth that they appeared unable to stand upright. Stravinsky's music, with its insistent, throbbing rhythm, emphasised by the dancers' feet pounding on the stage, became as irresistible and dominating as the remorseless thudding of the drum which sets the atmosphere for O'Neill's *The Emperor Jones*. The music and choreography of the *Sacre* were united not by steps danced to notes, but by the immense force of rhythm.

Cyril W. Beaumont

From *Complete Book of Ballets*,
Putnam, London

EPILOG

Niżyński, urodzony w trakcie wędrówek, również umarł w podróży. W jednym z londyńskich hoteli miał atak nerek, Romola przewiozła męża do kliniki, gdzie 8 kwietnia 1950 roku umarł na jej rękach. Ale nie zakończyły się na tym jego wędrówki. 16 czerwca 1953 roku prochy Niżyńskiego przewieziono do Paryża i pochowano na cmentarzu Montmartre.

Jednakże przez drugie trzydziestolecie wędrowało ciało, nie dusza „bożego klowna", jak nazwał siebie w *Dzienniku*• Niżyński. Droga po kręgach zakończła się wraz z ostatnim tańcem. Upragnioną swobodę Niżyński uzyskał w jedyny dostępny mu sposób.

Ileż było tych prób zerwania nie zawsze dobrowolnie nakładanych więzów, ileż blizn pokryło duszę po pierwszym ciosie kozackiej nahajki... Wyłamywał pręty klatki - krok na wolność - i znów nowa klatka, jeszcze mocniejsze pręty.

Krąg pierwszy: niewolnik szkoły uwolnił się, żeby zostać niewolnikiem rządowej sceny. Krąg drugi: wygnany z teatru artysta trafił do nowej niewoli, „troskliwej" niewoli Diagilewa. Krąg trzeci: zerwanie z Diagilewem i niewola małżeństwa. Tragiczny biały klown, Pietruszka i Dyl, wybrał los swych ukochanych bohaterów. Podobnie jak Lew Nikołajewicz Myszkin, stworzył dla siebie własny świat, własną, nikomu niedostępną rzeczywistość. I o nim można by powiedzieć jak o Puszkinowskim biednym rycerzu:

Gdy w rodzinne wrócił strony,
Wiódł surowe dni, jak więzień,
Wciąż milczący, wciąż strapiony...
Aż samotnie zmarł w obłędzie.

Po drugiej, fizycznej śmierci Niżyńskiego zmartwychwstała jego sława tancerza. Najpierw przypomniano jego legendarny wysoki skok, o jakim marzyli poeci romantyzmu, który uzewnętrznił treść neoromantycznych snów o sztuce minionych epok. Wspomniano także cały szereg jego niezwykłych kreacji. Były wśród nich dwa przeciwstawne bieguny: spokojna uroda pazia, niewolnika, Arlekina, oraz człowieczństwo zbezczeszczone na przykładzie nieśmiertelnego Pietruszki i dopiero rodzące się w dzikim Faunie.

Choreograf Niżyński długo pozostawał nie zrozumiany. Nic w tym dziwnego. Często „odkrywa się" obrazy malarza, który umarł w nędzy nie zdobywszy uznania. Z tamtego świata pojawiają się rękopisy autora, który za życia bezskutecznie kołatał do drzwi wydawnictw. Partytura kompozytora przenika dusze pokolenia, którego ojcowie wzdrygali się na dźwięk zuchwałych harmonii nowo usłyszanego świata. Choreograf

tworzy dla współczesnych. Jego dzieła po zejściu ze sceny już nigdy nie zostaną wskrzeszone w tej samej, niepowtarzalnej, doskonałej formie. Ośmieszone próby zajrzenia w przyszłość ulatniającego się baletu zanikają w pamięci samych wykonawców. Pamięć jest jednak kapryśna. Zarówno jeśli chodzi o współczesnych, jak i o przyszłe pokolenia. Pamięć chroni, pielęgnuje, rodzi pomysły, nie podejrzewając, że kwestionuje wydany niegdyś niesprawiedliwy wyrok. I forma, drażniąca, niepokojąca tym, że nie przypomniała nic znanego dotąd, nagle okazała się rzeczą całkiem bezsporną, bo uosabiającą istotę rzeczy.

Takie jest prawo pamięci w sztuce. A równolegle istnieje nie mniej ważne prawo tworzywa. Tworzywo - czy będzie to głos śpiewaka, czy ręce muzyka, ciało tancerza - często odmawia posłuszeństwa, gdy chodzi o taki skok w nieznane. Co więcej, śpiewak, muzyk czy tancerz naprawdę nie są w stanie go dokonać. Ale upływa jakiś czas, tworzywo reaguje na wezwanie, i już wykonawca z głębi duszy raduje się pokonując dawne trudności.

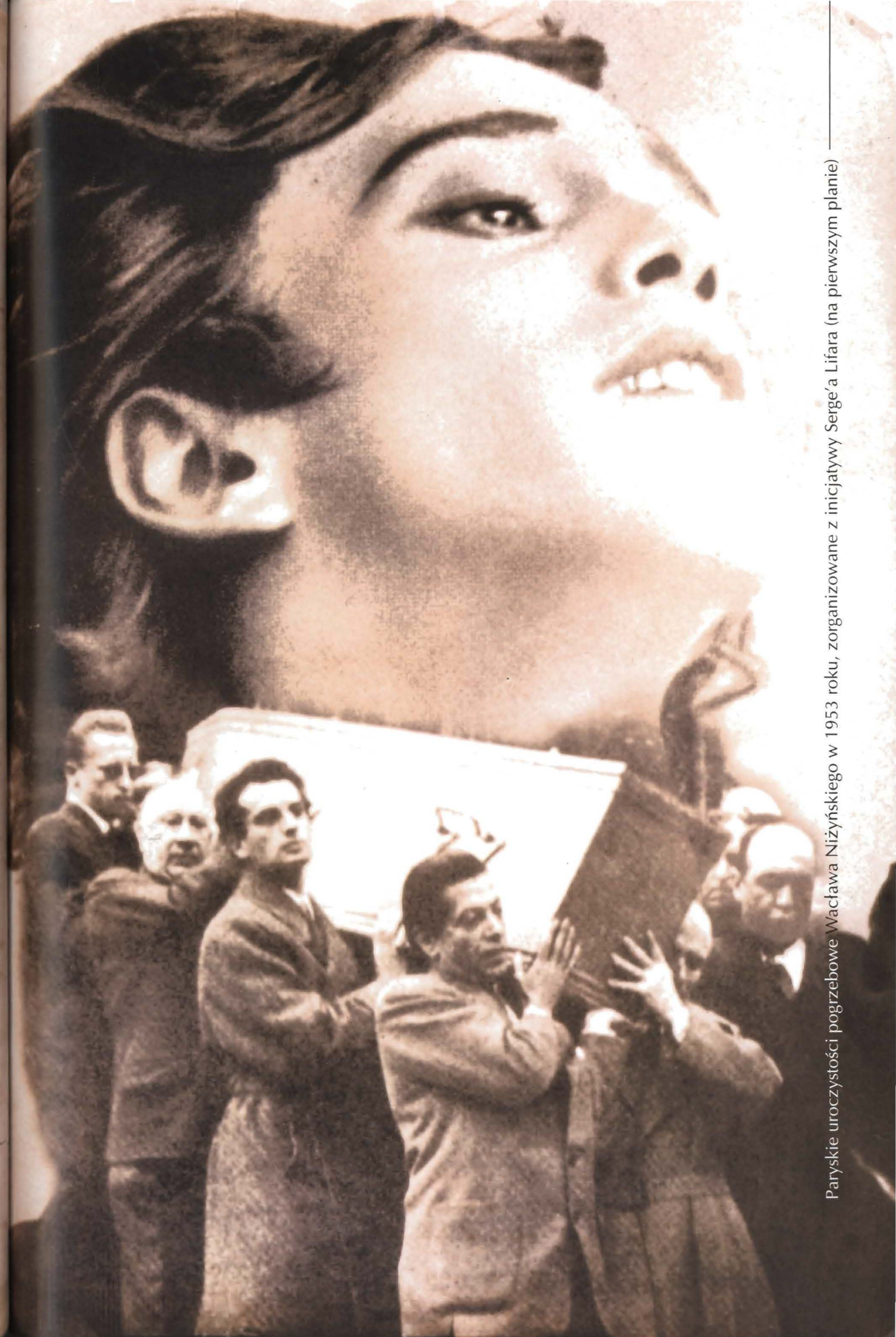
Balety Niżyńskiego zaginęły jako samoistne utwory. Musiało się tak stać. W tym bowiem czasie świat stawiał pomniki przeżytym już kanonom klasycznego piękna i nie chciał słyszeć o żadnych zmianach. Niżyński zmącił tę elegijną ciszę i zadowolony z siebie spokój.

Potem, gdy XX wiek wszedł nereszcie w swe prawa i zaczął głosić nowe ideały estetyki, wydawało się, że *Faun* i *Gry*, *Święto* i *Dyl* przeszły już do historii, pozostawiając jedynie po sobie wspomnienie wywołanych niegdyś skandali. Ale estetyczne pojęcia nowych czasów zachęcały do tego, by przypomnieć i ożywić sztukę już zapomnianą. Wówczas w teatrze baletu wskrzeszone zostały poszukiwania Niżyńskiego, a zarazem choreograficzne formy niegdyś przez niego odkryte. To, co przewidział geniusz, stało się własnością utalentowanych twórców i, przestając gorszyć, jest teraz probierzem rzeczywistości.

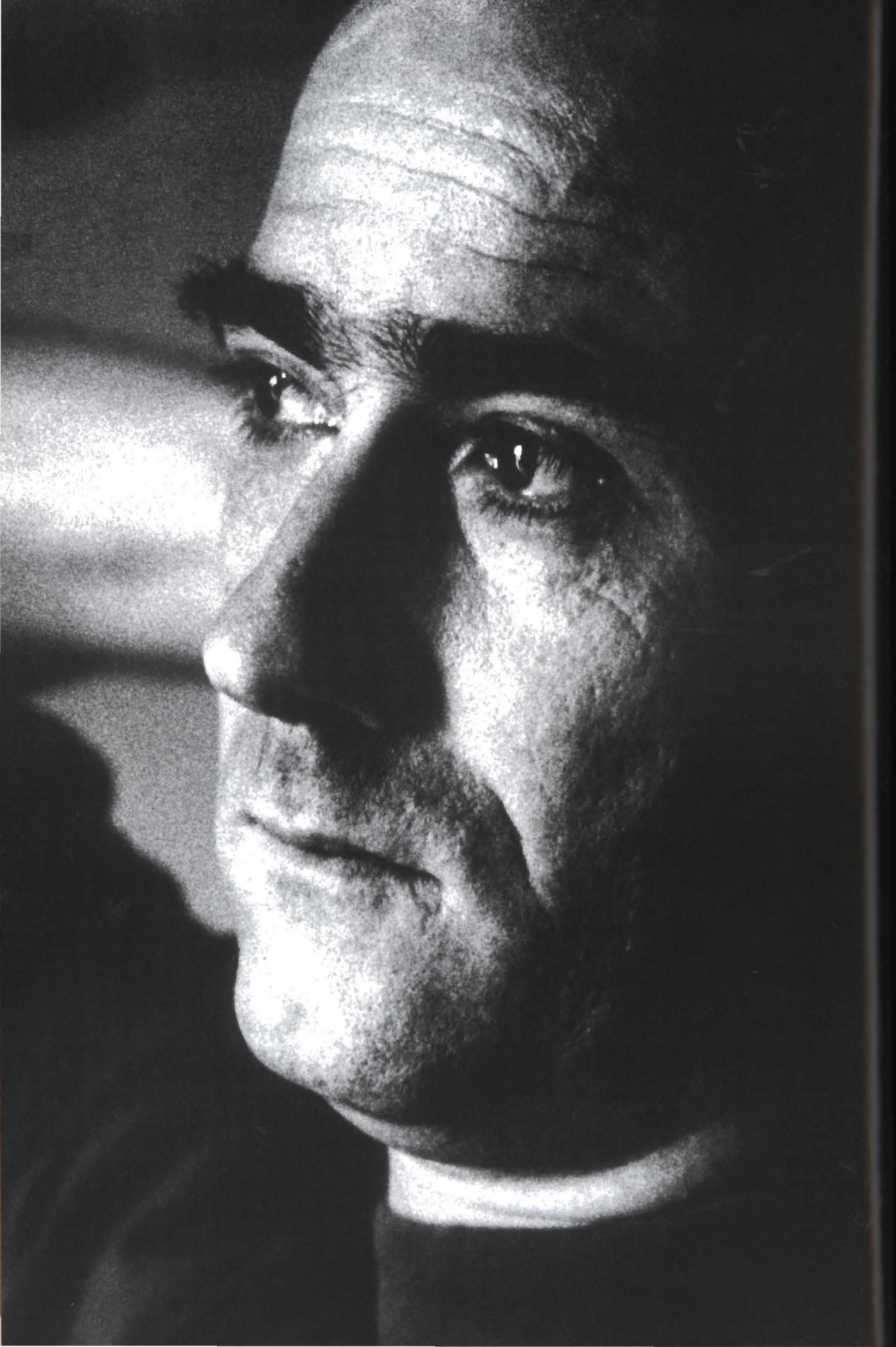
Wiera Krasowska

Z książki *Niżyński*,
przekład E. P. Melech,
PIW, Warszawa 1978

• PIERWSZE POLSKIE WYDANIE DZIENNIKÓW WACŁAWA NIŻYŃSKIEGO UKAZAŁO SIĘ DOPIERO W 2000 ROKU W PRZEKŁADZIE GRZEGORZA WIŚNIEWSKIEGO, PRZYGOTOWANE PRZEZ „ISKRY" Z OKAZJI 50-LECIA ŚMIERCI ARTYSTY.



Paryskie uroczystości pogrzebowe Wacława Niżyńskiego w 1953 roku, zorganizowane z inicjatywy Serge'a Lifara (na pierwszym planie)



EMIL WESOŁOWSKI

Choreograf i pedagog, dyrektor Baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu i zaangażował się do Baletu Opery Poznańskiej. W 1973 r. opuścił operę z Conradem Drzewieckim i został pierwszym solistą w jego Polskim Teatrze Tańca. Stworzył tam szereg kreacji w inscenizacjach choreograficznych Drzewieckiego, był pierwszym wykonawcą roli Jazona w balecie *Medea* Teresy Kujawy. Występował z tym zespołem w wielu krajach Europy.

Od 1979 r. kierował baletem Opery Wrocławskiej, a potem Teatru Wielkiego w Poznaniu. W latach 1982-85 był kierownikiem baletu w warszawskim Teatrze Wielkim. Później zrezygnował z tej funkcji, by rozwinąć kontakty z teatrami dramatycznymi i operowymi. Pracował z wybitnymi reżyserami, zdobywając bezcenne doświadczenia inscenizatorskie. Szczególnie interesująca okazała się paroletnia współpraca z Januszem Wiśniewskim przy jego kolejnych przedstawieniach autorskich. Był choreografem realizacji operowych w Łodzi, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu. W uznaniu dorobku artystycznego w 1992 r. otrzymał tytuł głównego choreografa, a w 1995 r. został dyrektorem Baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie. Jest wykładowcą w warszawskiej Akademii Teatralnej.

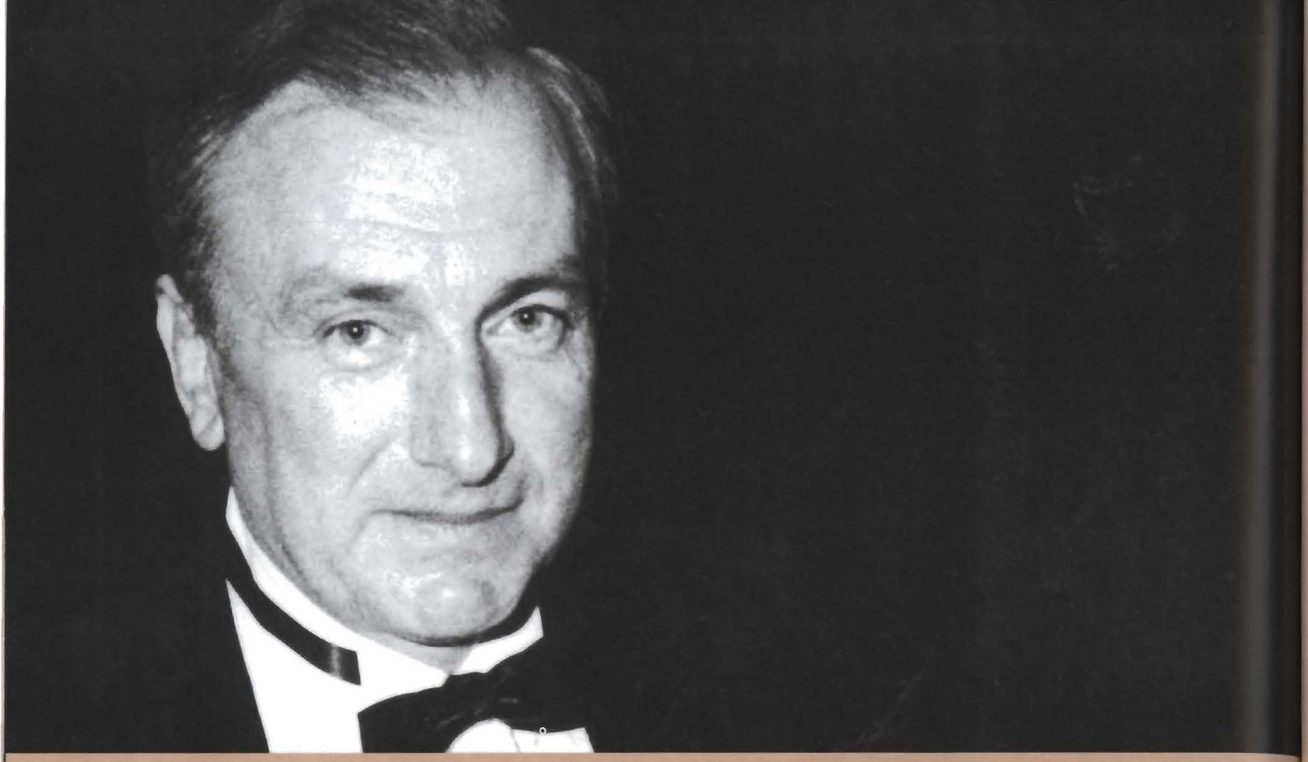
Najważniejsze realizacje choreograficzne Emila Wesołowskiego: *Quattro movimenti* (muz. B. Schaeffer, Opera Wrocławska, 1980); *Ballada* (muz. F. Chopin, VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983); *Trytony* (muz. Z. Rudziński, TW w Warszawie, 1985); *Gry* (muz. C. Debussy, TW w Warszawie, 1989, a później w TW w Łodzi, Polskim Teatrze Tańca i Operze Wrocławskiej); *Mozartiana* (muz. P. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990); *Dies irae* (muz. R. Maciejewski, TW w Warszawie, 1991); *Legenda o Józefie* (muz. R. Strauss, TW w Łodzi, 1991 i TW w Warszawie, 1992); *Święto wiosny* (muz. I. Strawiński, TW w Warszawie, 1993), *Romeo i Julia* (muz. S. Prokofiew, TW w Warszawie, 1996), *Clio's Triumph* (muz. J. Sapiejewski, Washington Ballet, USA, 1997), oraz *Tryptyk polski*: *Harnasie* Szymanowskiego, *Powracające fale* Karłowicza i *Krzesany* Kilara (TW w Warszawie, 1997) aż po *Cudownego mandaryna* Bartóka (TW w Warszawie, 1999). Przygotował także choreografię do wielu inscenizacji operowych, a ostatnio do *Madame Butterfly* Pucciniego i do *Króla Rogera* Szymanowskiego na naszej scenie (fot. K. Gierałtowski).

MARCIN NAŁĘCZ-NIESIOŁOWSKI

Dyrygent. Ukończył z wyróżnieniem dyrygenturę symfoniczno-operową pod kierunkiem Bogusława Madeya w warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina (1996). Interesuje się także wokalistyką; studiował śpiew solowy u Leonarda A. Mroza w Średniej Szkole Muzycznej w Warszawie.
Jest laureatem pierwszych nagród ogólnopolskich konkursów muzycznych: Klas Skrzypiec i Altówki w Elblągu (1990) i IV Konkursu Wokalnego im. F. Platówny we Wrocławiu, gdzie zdobył także Grand Prix „Rydwan Apollina" - nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki.
W 1997 r. został dyrektorem naczelnym i artystycznym Filharmonii Białostockiej. Jest także dyrektorem artystycznym i dyrygentem nowej, warszawskiej orkiestry kameralnej pn. Mała Filharmonia oraz dyrygentem gościnnym Teatru Wielkiego - Opery Narodowej (dyryguje u nas *Dziadkiem do orzechów*, objął też kierownictwo muzyczne *Gali Niżyńskiego*). Jest wykładowcą dyrygentury symfoniczno-operowej w warszawskiej Akademii Muzycznej.
Jego różnorodny repertuar obejmuje zarówno wielkie dzieła wokalno-instrumentalne, muzykę symfoniczną, operową i baletową, jak i prawykonania współczesnej muzyki polskiej. Współpracuje z orkiestrami symfonicznymi w kraju i za granicą (Dania, Hiszpania, Maroko i Niemcy). W Polsce koncertował m.in. z orkiestrą Filharmonii Narodowej, Narodową Orkiestrą Polskiego Radia, Sinfonią Varsovią, Polską Orkiestrą Radiową, Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Krakowie i z Orkiestrą Akademii Muzycznej w Warszawie. Zapraszany jest przez festiwale i przeglądy muzyczne: Forum im. Witolda Lutosławskiego, Warszawskie Dni Oratoryjne, Viva il Canto i inne. Nagrywa muzykę dla filmu, archiwum Polskiego Radia i wytwórni płytowych; jedna z jego płyt CD, nagrana z pianistą Stanisławem Drzewieckim, otrzymała nominację do nagrody Fryderyka '98 (fot. J. Multarzyński).

JAROSŁAW PIASECKI

Tancerz, pedagog i baletmistrz. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu, uczeń Olgi Sławskiej. W latach 1963-68 studiował w Sankt-Petersburskim Konserwatorium im. M. Rimskiego-Korsakowa, zdobywając tam dyplom pedagoga tańca klasycznego oraz baletmistrza ze specjalizacją korepetytora i realizatora rosyjskiej klasyki choreograficznej.
W Petersburgu zetknął się również z pracą tamtejszej Szkoły Baletowej im. A. Waganowej i uczestniczył w lekcjach tańca klasycznego prowadzonych przez legendarnego pedagoga Aleksandra Puszkina.
Po ukończeniu studiów był tancerzem Teatru Wielkiego w Warszawie oraz pedagogiem stołecznej Szkoły Baletowej, gdzie w latach 1988-91 pełnił funkcję dyrektora artystycznego.
Równocześnie, począwszy od 1972 r. wykładał metodykę nauczania tańca klasycznego, partnerowanie i repertuar baletowy w Studium Nauczycieli Tańca Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Jako pedagog uczestniczył też w międzynarodowych stażach z cyklu „Vacanze con la danza" w Grado (Włochy).
Parokrotnie realizował na polskich scenach choreografie klasyczne z rosyjskiego repertuaru baletowego. *Sylfidy* Fokina przygotował dla Opery Śląskiej (1977), Opery Bałtyckiej (1978) i dla naszego teatru (1981), a *Giselle* w oryginalnej wersji Perrota, Corallego i Petipy wystawił w łódzkim Teatrze Wielkim (1979), gdzie w rok później opracował także *Dziadka do orzechów* według tradycyjnej wersji scenicznej Wasilija Wajnonena (fot. Archiwum).



ANDRZEJ KREÜTZ MAJEWSKI

Scenograf i malarz, naczelny scenograf Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1959) i Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie (1962). Debiutował w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1959). W 1962 r. rozpoczął współpracę z warszawską sceną operową pamiętną premierą *Święta wiosny* Strawińskiego. Zrealizował także scenografię do oper: *Syn marnotrawny* Debussy'ego i *Judith* Honeggera. W 1966 r. otrzymał nominację na stanowisko naczelnego scenografa Teatru Wielkiego w Warszawie. W tym czasie zaczęła się jego wielka międzynarodowa kariera i trwająca do dziś współpraca z czołowymi teatrami operowymi świata. Najbardziej znaczące realizacje zagraniczne artysty to: *Samson i Dalila* Saint-Saënsa (Opera w Kolonii, 1968), opery Richarda Straussa: *Salome* (Covent Garden, 1970) i *Elektra* (Opera Hamburska, 1973; Opera Paryska, 1974; Teatro São Cárlos, 1992), *Gra w zabijanego* Ionesco (Burgtheater, 1971), *La Passione* (Piccolo Teatro di Milano, 1972), *De temporum fine comoedia* Orffa (Festiwal w Salzburgu, 1973) *Dafnis i Chloe* Ravela (Bühnen der Stadt Bonn, 1987), *Jeremiasz* Ebena (Národni Divadlo, 1998) *Don Giovanni* Mozarta (Théatre Municipal w Luksemburgu, 1998).
Poza wieloma znakomitymi realizacjami na scenie Teatru Wielkiego oraz innych polskich teatrów operowych i dramatycznych był autorem scenografii w renomowanych teatrach świata w: Amsterdamie, Ankarze, Atenach, Barcelonie (Teatro de Liceu), Berlinie, Bonn, Buenos Aires (Teatro Colón), Buffalo, Detroit, Dortmundzie, Essen, Genewie, Hamburgu, Kolonii, Lizbonie (Teatro São Cárlos), Londynie, Los Angeles, Madrycie, Mediolanie (Teatro Piccolo), Mexico City, Monachium, Moskwie, Nowym Jorku (Metropolitan Opera), Oslo, Paryżu, Pradze, San Francisco, Tel Awiwie (The New Israeli Opera), Turynie (Teatro Regio), Vancouverze, Wiedniu (Burgtheater) i Zurychu. Wśród jego teatralnych współtwórców znaleźli się dyrygenci: Carl Böhm, Herbert von Karajan, Zubin Mehta, Nello Santi i Georg Solti; reżyserzy: August Everding, Giancarlo del Monaco i Jean Claude Riber; choreografowie: Peter van Dyck, Jurij Grigorowicz, Serge Lifar, John Neumeier i wielu innych twórców światowej sławy.
Jest laureatem wielu prestiżowych nagród i wyróżnień. Ważnym nurtem jego twórczości jest malarstwo sztalugowe, za które otrzymał wiele nagród w kraju i za granicą. Jest autorem tomu dzienników *Locja* i scenariusza filmowego *Narcissimo*, według dramatu własnego autorstwa (fot. Z. Feliksiak).

IRENA BIEGAŃSKA

Scenograf ze specjalnością kostiumologa. Absolwentka Wydziału Projektowania Odzieży Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Początkowo była projektantką w Modzie Polskiej. Współtworzyła wtedy wiele kolekcji, prezentowanych w kraju i za granicą (wszystkie kraje Europy i Australia). Projektowała dla teatrów dramatycznych i operowych, a także dla filmu. Pracowała z takimi reżyserami, jak: Bogdan Cybulski, Jan Englert, Eugeniusz Korin, Maciej Prus, Marek Weiss-Grzesiński, Janusz Wiśniewski i Krzysztof Zaleski.
Stworzyła kostiumy do blisko 150 spektakli teatralnych, wśród których znalazły się: *Awantura w Chioggi* Goldoniego, *Noc listopadowa* Wyspiańskiego, *Dziady* Mickiewicza, *Ksiądz Marek, Horsztyński* i *Kordian* Słowackiego, *Nie-Boska komedia* Krasińskiego, *Sen nocy letniej, Perykles* i *Burza* Szekspira, *Zmierzch* Schäffera, *Ślub* i *Operetka* Gombrowicza, *Czerwone nosy* Barnesa, *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* Brechta/Weilla, *Panopticum a la Madame Tussaud, Modlitwa chorego przed nocą* i *Koniec Europy* Janusza Wiśniewskiego (Grand Prix i Nagroda Krytyki na Festiwalu BITEF w Belgradzie, Grand Prix w Nancy, nagrody w Amsterdamie i Hanowerze), a także musicale: *Skrzypek na dachu* Bocka/Steina, *Getto* Sobola, *Kuglarze i wisielcy* Kaczmarskiego/Satanowskiego i *Dekadance* Satanowskiego. Projektowała również kostiumy do wielu przedstawień operowych i baletowych: *Borysa Godunowa, Bram raju, Damy pikowej, Fausta, Macbetha, Manekinów, Strasznego dworu, Święta wiosny, La Traviaty, Trubadura* i innych.
Od wielu lat stale współpracuje z Teatrem Telewizji, gdzie była m.in. autorką kostiumów do wielkich inscenizacji *Dziadów* i *Kordiana*. Jest laureatką wielu nagród. Jej projekty kostiumów do *Operetki* zostały wyróżnione na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych (1980), a do *Nie-Boskiej komedii* na Festiwalu Klasyki Polskiej (1982). Przez 10 lat była wykładowcą kostiumologii na Wydziale Scenografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (fot. W. Bietkowska).

Dyrektor baletu EMIL WESOŁOWSKI

Zastępca dyrektora i baletmistrz IRENEUSZ WIŚNIEWSKI

Pedagodzy-korepetytorzy
JANINA GALIKOWSKA
KALINA SCHUBERT
RENATA SMUKAŁA
HALINA WIŚNIEWSKA

Pedagodzy gościnni
ANDRZEJ GLEGOLSKI
FALCO KAPUSTE
TADEUSZ MATACZ
TERESA MEMCHES
KRYSTYNA POPŁAWSKA-FRIEDRICH
HELENA STRZELBICKA

Pierwsi soliści
BEATA GRZESIŃSKA
DOMINIKA KRYSZTOFORSKA
ANITA KUSKOWSKA
ELŻBIETA KWIATKOWSKA
BEATA WIĘCH
ŁUKASZ GRUZIEL
WALERY MAZEPCZYK
ANDRZEJ MAREK STASIEWICZ
SŁAWOMIR WOŹNIAK

Soliści
KRYSTYNA CICHORZEWSKA
SYLWIA DYTKOWSKA
KAROLINA JUPOWICZ
ANNA LIPCZYK
MAŁGORZATA MARCINKOWSKA
ANASTAZJA NABOKINA
MILENA ONUFROWICZ-KACZYŃSKA
ELWIRA PIORUN
ANNA SĄSIADEK
IRENA WASILEWSKA
PIOTR CHOJNACKI
ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI
MARCIN KACZOROWSKI
WOJCIECH ŚLĘZAK
KAROL URBAŃSKI
WOJCIECH WARSZAWSKI
BARTŁOMIEJ WIĘCKOWSKI
MAKSIM WOJTIUL

Koryfeje
MAŁGORZATA HARMACIŃSKA
KATARZYNA LEWANDOWSKA
MILENA LORKIEWICZ-HALIK
IWONA MALINOWSKA
ILONA MOLKA
IZABELA PĄGOWSKA
EWA PUCHALSKA
MAŁGORZATA RYKIER
BARBARA ŻELAZNY
WALDEMAR BARTCZAK
ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA
MICHAŁ TUŹNIK

Corps de ballet
KATARZYNA BIAŁKOWSKA-MADEJ
MONIKA CAPUTA
MAŁGORZATA DĘBSKA
MAŁGORZTA DOBROWOLSKA
DANIELA GNIEWASZEWSKA
BARBARA HĄBDAS
ANNA KAMIŃSKA
MONIKA KLOCZKOWSKA
EWA KRYCKA
IWONA KUROWSKA
EWA MAKSYMIENKO
MAGDALENA NALEWAJKA
PAULA PIASECKA
ALEKSANDRA POGASSI
URSZULA SMAKULSKA
MAŁGORZATA STOSZEK
ELŻBIETA TUSZYŃSKA
IRENA WOŹNIAK
MAGDALENA ZIELIŃSKA
SEBASTIAN BORKOWSKI
MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI
HENRYK CZARNOWSKI
WOJCIECH GŁOWACKI
RADOSŁAW GRABOWSKI
REMIGIUSZ NAWROCKI
KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI
TOMASZ PIASECKI
TOMASZ PRUSAK
KRZYSZTOF SWACZYNA
RAFAŁ TUSZYŃSKI
PAWEŁ WINOKUROW
KRZYSZTOF WOJTERA

Akompaniatorzy
MARTA PIŃKOWSKA
ANDRZEJ PŁATEK
DANUTA RZĄŻEWSKA
JERZY SUCHWAŁKO

Koordynator
JOLANTA ANDRAKA

Inspektorzy
WITOLD KIWACZ
JULITTA ŁUBIŃSKA-ZIELIŃSKA

Sezon 1999/2000

Pierwszy zastępca dyrektora naczelnego
JERZY BOJAR

Zastępca dyrektora artystycznego
STANISŁAW LESZCZYŃSKI

Dyrektor techniczny
JANUSZ CHOJECKI

Dyrektor ekonomiczny
ZOFIA KOWALCZYK-ZAWADZKA

Naczelny scenograf
ANDRZEJ KREÜTZ MAJEWSKI

Kierownik chóru
BOGDAN GOLA

Kierownik literacki
PAWEŁ CHYNOWSKI

Kierownik Organizacji Pracy Artystycznej
BOGDAN HOFFMANN

Kierownik Muzeum Teatralnego
ANDRZEJ KRUCZYŃSKI

Kierownik Pracowni Scenograficznej
EWA MIKUŁOWSKA

Kierownik Biura Organizacji Widowni
HANNA KSIĘŻOPOLSKA

Kierownik Działu Obsługi Widzów
OLGA SZAYKOWSKA

Kierownik Biblioteki Muzycznej
RENATA PAWLAK

Kierownik Działu Produkcji Środków Inscenizacji
BOGUSŁAW SYNKIEWICZ

Kierownicy pracowni
MARIAN MADYJAK, STANISŁAW ŻELECHOWSKI,

MAREK SOTEK, LUDWIK FIEGEL, JULIAN WORONIECKI,
MARIA MALINOWSKA, STEFAN KĘPIŃSKI,
JÓZEF ROTUSKI, IWONA JARMUŻEK,
ELŻBIETA SŁAWIŃSKA, MAŁGORZATA ZDRODOWSKA

Opracowanie wydawnictwa PAWEŁ CHYNOWSKI
Redakcja MAGDALENA WRZAL-KOSOWSKA

Projekt graficzny ALEKSANDRA LASKA

Realizacja komputerowa JACEK WĄSIK
Zdjęcia: zbiory P. Chynowskiego,
Muzeum Teatralne, Archiwum TW
Przekład na język angielski/translation: Joanna Dutkiewicz

TEATR WIELKI

Opera Narodowa

Kierownictwo obsługi sceny OLGIERD RODZIEWICZ, ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
Kierownictwo działu produkcji środków inscenizacji BOGUSŁAW SYNKIEWICZ
Dźwięk IWONA SACZUK, MAŁGORZATA SKUBIS
Inspicjenci MARZENNA DOMAGAŁO, ANDRZEJ WOJTKOWIAK

la Bohème

Restauracja Café-Bar

nawiązuje do teatralnych tradycji i gorąco zaprasza wszystkich gości do spotykania się ze swoimi przyjaciółmi **przed lub po przedstawieniu**

returns to the former elegant theatre going tradition and warmly invites all guests to have dinner or drinks with their friends **before and after performances**

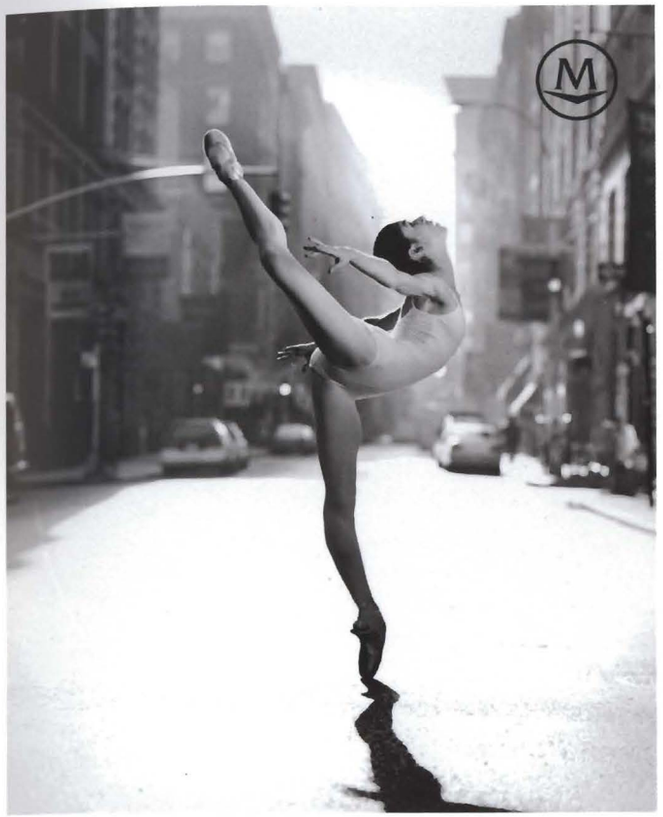
W prawym skrzydle
gmachu Teatru Wielkiego
Pl. Teatralny 1
00-094 Warszawa

Rezerwacja / For reservations
Tel. 6920 681
Tel./fax: 6920 684

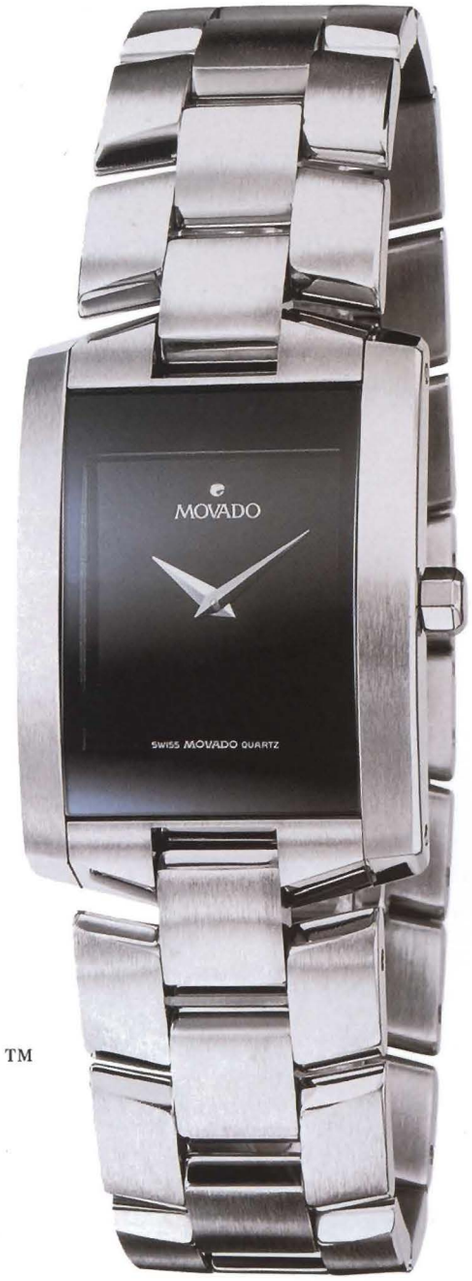
Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Wydawca: Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2000
Druk: Zakład Poligraficzny Mazur & Witkowski sp.c.
ISBN 83-86727-33-0

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY



PUSHING THE ARTFORM



MOVADO®
The Museum Watch.
SWISS

Movado Eliro™

Wyłączny dystrybutor: W.P.C. International Marketing
01-248 Warszawa, ul. Jana Kazimierza 1/29, tel.: 532-0800, fax: 532-0801,
e-mail: wpc@wpc.com.pl

WSZYSTKIE PRODUKTY CHANEL SĄ DOSTĘPNE W PERFUMERIACH POSIADAJĄCYCH TABLICZKĘ Z AUTORYZACJĄ CHANEL.

Opera Narodowa
Rok narodzin 1778

Dyrektor naczelny WALDEMAR DĄBROWSKI
Dyrektor artystyczny i muzyczny JACEK KASPSZYK
Dyrektor baletu EMIL WESOŁOWSKI

GALA NIŻYŃSKIEGO

Nijinsky Gala

SYLFIDY

Les Sylphides

Muzyka FRYDERYK CHOPIN
Choreografia MICHAIŁ FOKIN
Realizacja baletu JAROSŁAW PIASECKI

GRY

Jeux

Muzyka CLAUDE DEBUSSY
Choreografia EMIL WESOŁOWSKI

ŚWIĘTO WIOSNY

Le Sacre du printemps

Muzyka IGOR STRAWIŃSKI
Choreografia EMIL WESOŁOWSKI

Kierownictwo muzyczne MARCIN NAŁĘCZ-NIESIOŁOWSKI
Scenografia ANDRZEJ KREÜTZ MAJEWSKI (Sylfidy),
IRENA BIEGAŃSKA (Gry, Święto wiosny)
Reżyseria świateł STANISŁAW ZIĘBA

W 50-LECIE ŚMIERCI WACŁAWA NIŻYŃSKIEGO

8 kwietnia 2000, SALA MONIUSZKI

Sala Moniuszki, 8 kwietnia 2000, sobota, godz. 19, po raz 1
dwie przerwy

Obsada

SYLFIDY

Pierwsza solistka BEATA WIĘCH
Dwie solistki ANITA KUSKOWSKA, ANNA SĄSIADEK
Poeta SŁAWOMIR WOŹNIAK

oraz

KRYSTYNA CICHORZEWSKA, SYLWIA DYTKOWSKA, MAŁGORZATA HARMACIŃSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA, ANNA LIPCZYK, MAŁGORZATA MARCINKOWSKA, IZABELA PĄGOWSKA, ELWIRA PIORUN

MONIKA CAPUTA, MAŁGORZATA DĘBSKA, MAŁGORZATA DOBROWOLSKA, DANIELA GNIEWASZEWSKA, BARBARA HABDAS, IWONA KUROWSKA, EWA MAKSYMIENKO, MAGDALENA NALEWAJKA, ALEKSANDRA POGASSI, MAŁGORZATA STOSZEK, IRENA WOŹNIAK, MAGDALENA ZIELIŃSKA

GRY

Wacław SŁAWOMIR WOŹNIAK
Pani R. KAROLINA JUPOWICZ
Pani T. DOMINIKA KRYSZTOFORSKA
Pan S. ŁUKASZ GRUZIEL

ŚWIĘTO WIOSNY

Dziewczyna ofiarna ELŻBIETA KWIATKOWSKA
Mędrcy KAROL URBAŃSKI
MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, HENRYK CZARNOWSKI, RADOSŁAW GRABOWSKI

Dziewczęta KRYSTYNA CICHORZEWSKA, SYLWIA DYTKOWSKA, BEATA GRZESIŃSKA, ANITA KUSKOWSKA, ANNA LIPCZYK, ANASTAZJA NABOKINA, ANNA SĄSIADEK

KATARZYNA LEWANDOWSKA, ILONA MOLKA, KATARZYNA BIAŁKOWSKA-MADEJ, IWONA KUROWSKA, ALEKSANDRA POGASSI, IRENA WOŹNIAK, MAGDALENA ZIELIŃSKA

Kobiety MAŁGORZATA HARMACIŃSKA, IWONA MALINOWSKA, IZABELA PĄGOWSKA, EWA PUCHALSKA, MAŁGORZATA RYKIER, BARBARA ŻELAZNY

MONIKA CAPUTA, MAŁGORZATA DOBROWOLSKA, BARBARA HABDAS, ANNA KAMIŃSKA, EWA KRYCKA, EWA MAKSYMIENKO, MAGDALENA NALEWAJKA, ELŻBIETA TUSZYŃSKA

Młodzieńcy PIOTR CHOJNACKI, ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI, ŁUKASZ GRUZIEL, MARCIN KACZOROWSKI, WALERY MAZEPCZYK, ANDRZEJ M. STASIEWICZ, WOJCIECH ŚLĘZAK, WOJCIECH WARSZAWSKI, MAKSIM WOJTIUL, SŁAWOMIR WOŹNIAK

ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA, REMIGIUSZ NAWROCKI, MICHAŁ TUŻNIK, KRZYSZTOF WOJTERA

Mężczyźni WALDEMAR BARTCZAK, SEBASTIAN BORKOWSKI, WOJCIECH GŁOWACKI, TOMASZ PIĄSECKI, TOMASZ PRUSAK, KRZYSZTOF SWACZYNA, RAFAŁ TUSZYŃSKI, PAWEŁ WINOKUROW

ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ

Dyrygent
MARCIN NAŁĘCZ-NIESIOŁOWSKI

Asystent dyrygenta: Piotr Wajrak
Asystenci choreografa: Kalina Schubert, Renata Smukała, Halina Wiśniewska, Ireneusz Wiśniewski
Inspektorzy baletu: Jolanta Andraka, Witold Kiwacz, Julitta Łubińska-Zielińska
Dźwięk Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis. Inspicjenci Marzenna Domagało, Andrzej Wojtkowiak