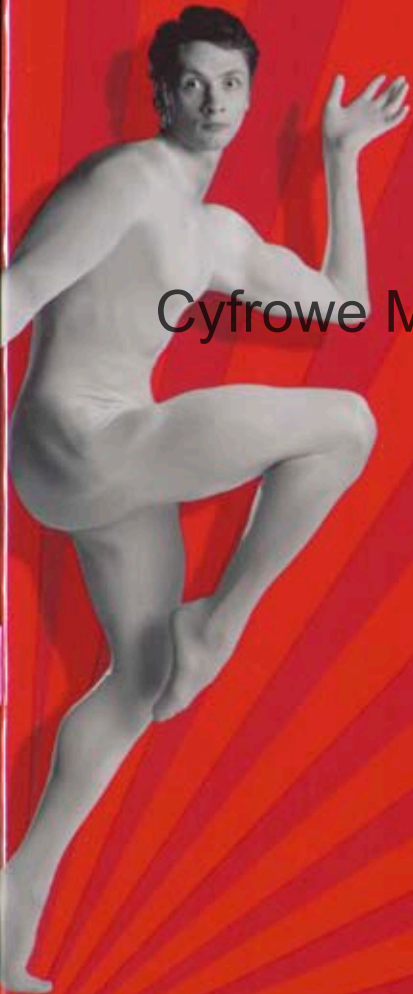
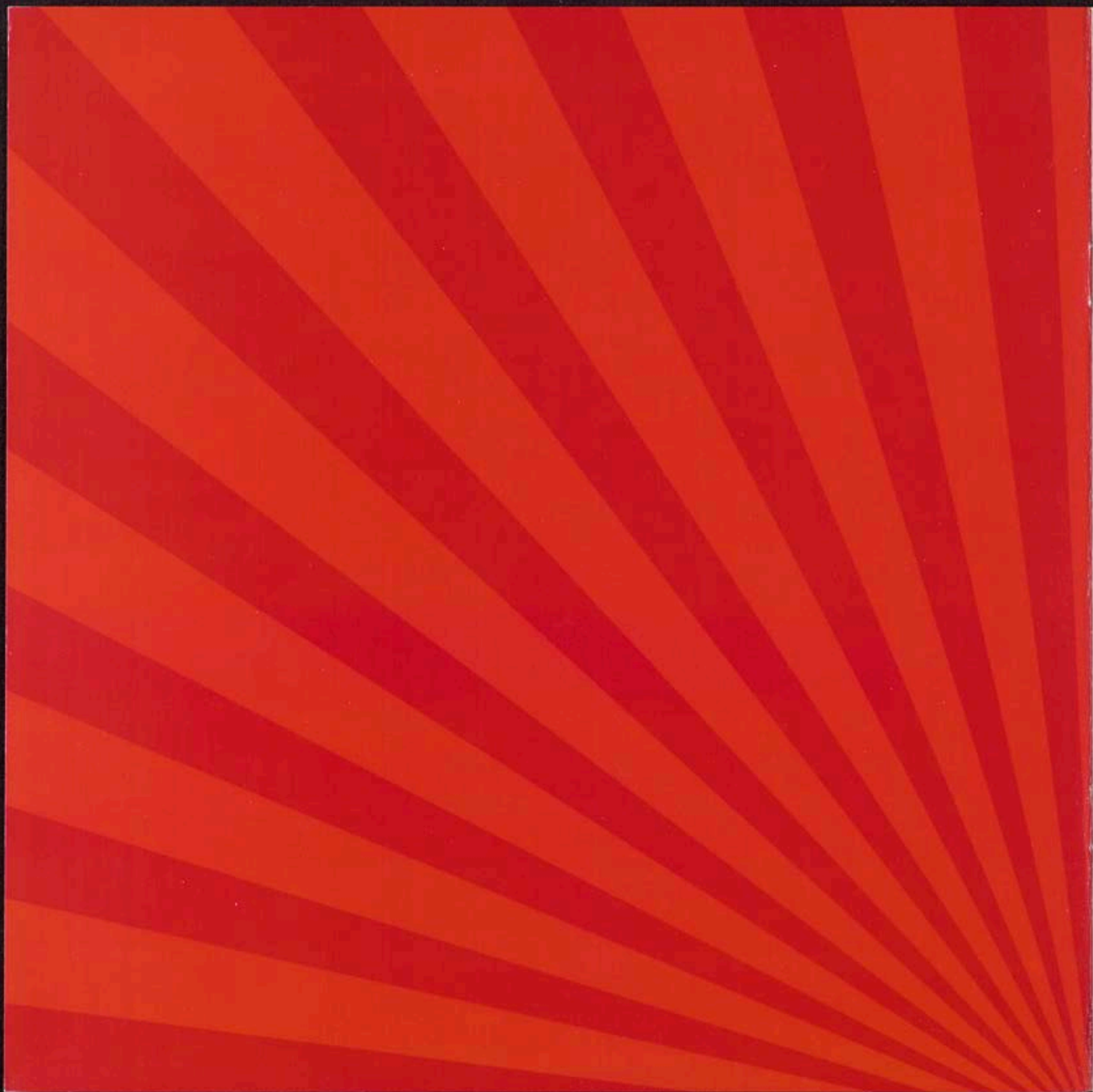


Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

DZIADEK DO ORZECHÓW

Czajkowski





7



Teatr Wielki
w Łodzi

dyrektor naczelny
WOJCIECH NOWICKI



Piotr Czajkowski

DZIADEK DO ORZECHÓW

balet-feeria w dwóch aktach

libretto oryginalne: MARIUS PETIPA i IWAN WSIEWOŁOŻSKI
(wg wersji A. Dumasa baśni *Dziadek do orzechów* i *Król myszy* E.T.A. Hoffmanna)
prapremiera – 6 grudnia 1892, Petersburg

libretto autorskie – GIORGIO MADIA

premiera – 18 października 2008 roku



Choreograf, tancerz, pedagog i reżyser. Urodził się w Mediolanie i tam w 1984 roku ukończył szkołę baletową przy Teatro alla Scala; również na tej scenie odbył się jego debiut. Później kolejno był: solistą w Baletcie XX Wiek Maurice'a Bédjarta, solistą w Bédjart Ballet Lausanne, solistą w Pennsylvania Ballet i Milwaukee Ballet. Podczas tournée po Europie, Azji, obu Amerykach i Australii występował w spektaklu zatytułowanym *Nurejev i przyjaciele*, gdzie tańczył między innymi w duecie z samym Rudolfem Nurejewem. W latach 1990-1992 był solistą San Francisco Ballet, następnie: pierwszym tancerzem Pennsylvania Ballet, pierwszym tancerzem Aterballetto i solistą Zurich Ballet.

W roku 1997 zakończył karierę tancerza i został pedagogiem oraz baletmistrzem Balletto di Toscana. Później pełnił funkcję maître de ballet i asystenta choreografa w Berlin Ballett przy Komische Oper oraz dyrektora artystycznego baletu Teatru Wielkiego w Łodzi.

Giorgio Madia zatańczył w ponad 90 baletach, współpracował z najznakomitszymi choreografami, takimi jak: Merce Cunningham, Maurice Bédjart, Alicja Alonso, Nikolas Beriozoff, William Forsythe, James Kudelka, Josef Russillo, Rosella Hightower, Richard Tunner, Glen Tetley, David Bintley, Rudolf Nurejew, Hans van Manen i Roland Petit.

Jako maître de ballet i asystent choreografa współpracował z Mauro Bigonzettim, Amandą Miller, Jonathanem Barrowem, Stefanem Thossem, Richardem Wherlockiem i innymi. Był pedagogiem w Balletto di Toscana, Teatro Comulane di Firenze, Luzern Ballett, Pennsylvania Ballet School, Staatsoper w Wiedniu. Prowadził także klasy mistrzowskie na uniwersytecie i w college'u w Luizjanie i Kolorado.

Giorgio Madia stworzył wiele choreografii dla różnych zespołów. Są wśród nich: *Wesoła wdówka* dla Opery w Zurychu, *Stück* dla Zuercher Ballett, *XL* - przedstawiona na konkursie baletowym im. Mai Plisieckiej, *Per un bacio* - zaprezentowana na Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym na Elbie, *Bolero*, *Umierający łabędź* oraz *Giuseppe* (autorskie fragmenty) dla Teatru Wielkiego w Łodzi. Jest także twórcą przedstawień (reżyseria i choreografia): *Księżniczka czardasza* (2002), *Giuditta* (2003), *Hrabina Marica* i *Wesoła wdówka* (2004). Z utworzonym przez siebie zespołem baletowym przy Volksoper w Wiedniu (w 2003 roku) zrealizował z wielkim sukcesem dwa pełnospektaklowe balety: *Nudo* (2004) i *Alice* (2005), w których w pełni ujawnił swój indywidualny styl choreograficzny, a z zespołem Volksoper w Wiedniu – swoje wersje (reż. i chor.) operetek: *Boccacio*, *Noc w Wenecji*, *Wiedeńska krew* i *Wesoła wdówka*.

W 2006 roku dla Wiener Kammeroper zrealizował wieczór *Ain't misbehavin* Fatsa Wallera.

Jest laureatem ZŁOTYCH MASEK za *Śpiącą królową*, *Kopciuszka* i *Opowieści Hoffmanna*, spektakle zrealizowane w naszym Teatrze.



GIORGIO MADIA

inscenizacja i choreografia



CORDELIA MATTHES

dekoracje i kostiumy

Swoje zainteresowania plastyczne Artystka rozwinęła zaraz po maturze w 1988 roku praktykami w pracowni scenograficznej Deutsche Staatsoper w Berlinie u profesora Wilfrieda Werza.

W 1990 roku rozpoczęła studia scenografii i kostiumologii w Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie i w Institut del Teatre w Barcelonie. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w 1997 roku, a następnie odbyła staż mistrzowski w berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych.

W latach 1992 – 1999 Cordelia Matthes była asystentką takich scenografów, jak m.in.: Robert Wilson, Volker Pfüller, Peter Schubert – w Staatsoper w Berlinie, Volksoper w Wiedniu i Teatro Comunale we Florencji.

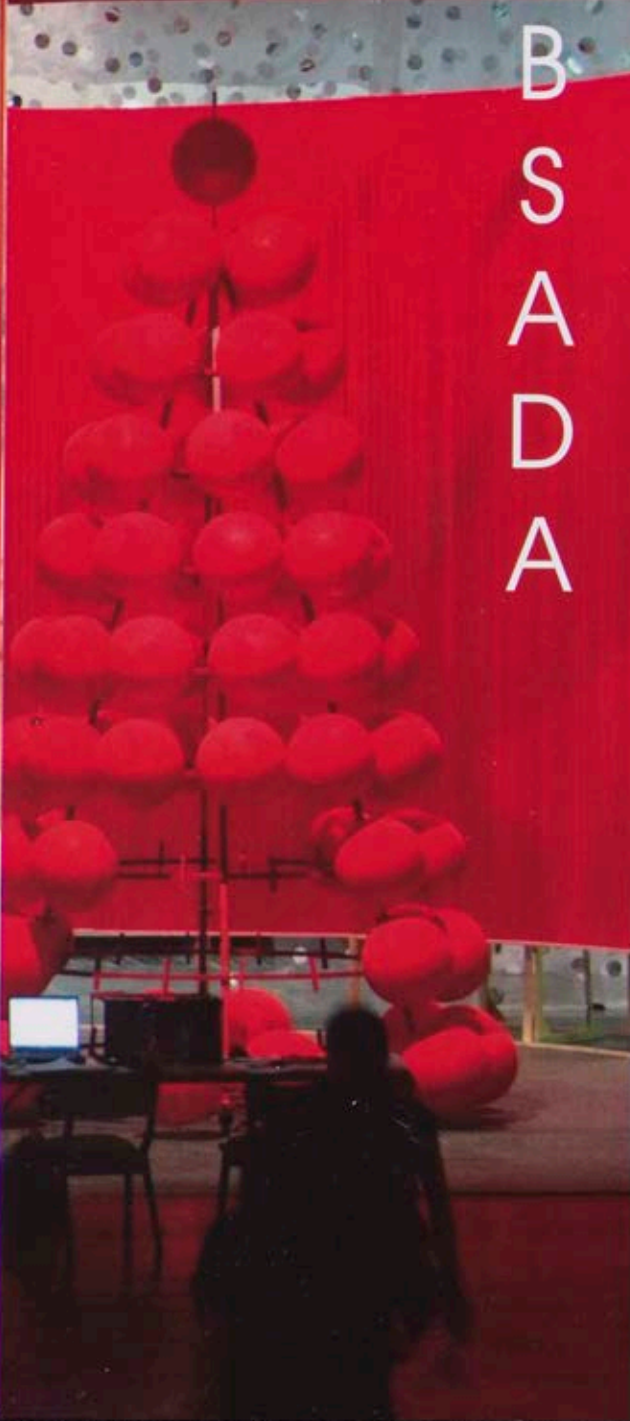
Swoje prace realizowała także w teatrach w: Augsburgu, Lubece, Kassel i Bielefeld, a wśród wykonanych scenografii najważniejsze to: *Wesele Figara* Mozarta (Augsburg), *Gianni Schicchi* Pucciniego (Wiedeń), *Gasparone* Millöckera (Freiburg), *Fidelio* Beethovena (Hildesheim), *Rigoletto* Verdiego (Oldenburg), *Simon Boccanegra* Verdiego (Berlin), *Włoszka w Algierze* Rossiniego (Kassel) i *Joanna d'Arc na stosie* Honeggera (Kassel). Z Giorgio Madią zrealizowała w Volksoper w Wiedniu *Alice* z muzyką Nino Roty i w Kammeroper w Wiedniu – *Fats Waller* oraz *Kopciuszka* w naszym Teatrze, wyróżnionego Złotą Maską za scenografię.

realizacja światła

JERZY STACHOWIAK

kierownik baletu
pedagogzy asystenci
koordynator pracy baletu
inspektor baletu
akompaniatorzy
asystentka scenografa
inspicjentka

ANNA KRZYŚKÓW
Anna Fronczek, Edyta Wasłowska
Jarosław Biernacki
Krzysztof Pabjańczyk
Elżbieta Bruc, Jan Skonieczny
Elżbieta Panek
Anna Krzemińska



O B S A D A

akt pierwszy

Klara	Jennifer Sarver • Iga Krata
Fritz	Wojciech Domagała
Drosselmeyer	Tomasz Jagodziński • Adam Grabarczyk
Matka	Anna Pruszyńska
Ojciec	Piotr Ratajewski • Gienadij Rybalchenko
Babcia	Beata Brożek • Ewa Kowalska
Dziadek	Mariusz Caban • Krzysztof Pabjańczyk
Pokojówka	Mariya Kasabova • Julia Sadowska
Balerina	Mariya Kasabova • Julia Sadowska
Żołnierz	Piotr Ratajewski • Nazar Botsiy
Kosmonauta	Gienadij Rybalchenko • Gintautas Potockas
Król myszy	Gienadij Rybalchenko • Gintautas Potockas Piotr Ratajewski

Śnieżne pas de deux:

Monika Maciejewska • Daria Makarova
Gintautas Potockas • Gienadij Rybalchenko

Taniec hiszpański:

Toreador

Hiszpanka

Byk

akt drugi

Gintautas Potockas • Piotr Ratajewski

Monika Maciejewska • Monika Szymurska

Artur Firaza • Mariusz Caban

Taniec arabski

Valentyna Batrak

Adam Grabarczyk • Mariusz Caban • Jerzy Gęsikowski • Marcin Walenda

Maciej Feliński

Taniec chiński

Matylda Molińska • Julia Sadowska

Taniec rosyjski

Jan Łukasiewicz • Wojciech Domagała • Nazar Botsiy

Taniec francuski

Agata Jankowska • Monika Szymurska • Anna Pruszyńska

Taniec włoski:

Matka

Niania

Dziewczyna

Panowie

Aleksander Miedwiediew

Beata Brożek • Ewa Kowalska

Vilde Johannessen • Agnieszka Białous

Gienadij Rybalchenko • Wiktor Krakowiak-Chu

Krzysztof Pabjańczyk

Walc kwiatów (solo):

Jennifer Sarver • Daria Makarova

Grand pas de deux:

Jennifer Sarver • Iga Krata • Monika Maciejewska

Piotr Ratajewski • Gintautas Potockas • Gienadij Rybalchenko

SOLIŚCI • KORYFEJE • ZESPÓŁ BALETOWY

TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

Uczniowie Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. F. Parnella w Łodzi

przerwa - 20 minut

zakończenie spektaklu ok. 21.00





Agnieszka Białoś



Valentyna Bartak



Beata Brożek



Agata Jankowska



Vilde Johannessen



Mariya Kasabova



Ewa Kowalska



Iga Krata



Monika Maciejewska



Daria Makarova



Matylda Molińska



Anna Pruszyńska



Julia Sadowska



Jennifer Sarver



Monika Szymurska



Nazar Botsiy



Mariusz Caban



Wojciech Domagała



Artur Firaza



Jerzy Gęsikowski



Adam Grabarczyk



Tomasz Jagodziński



Wiktor Krakowiak-Chu



Jan Łukasiewicz



Aleksander Miedwiediew



Krzysztof Pabjańczyk



Gintautas Potockas



Piotr Ratajewski



Gienadij Rybalchenko



Marcin Walenda

UŚMIECH Z NUTKĄ MELANCHOLII

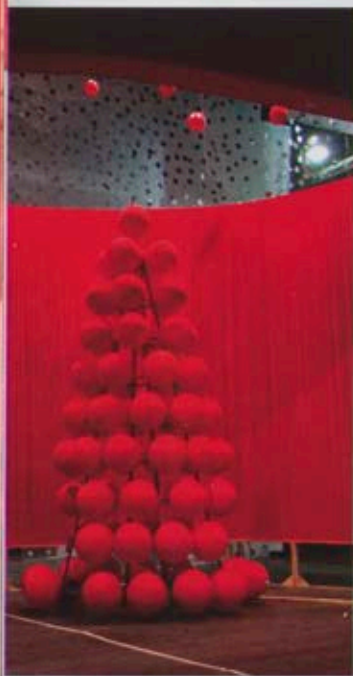
Henryk Swolkień

Każdy z nas od dziecka zna bajki takie, jak *Czerwony Kapturek*, *Kopciuszek*, *Śpiąca królewna*, *Jaś i Małgosia*. Opowiadane są z pokolenia na pokolenie i słuchane przez dzieci zawsze z tym samym zainteresowaniem. A gdy znajdują odbicie w pięknej muzyce, słuchane są i oglądane na scenie teatralnej z równym zainteresowaniem także przez dorosłych.

Do tych bajek zaliczyć można również i baśń dla młodzieży pod tytułem *Dziadek do orzechów*, znaną i cieszącą się dużym rozgłosem na długo przed tym, nim do libretta baletowego wysnutego z tej baśni skomponował muzykę Piotr Czaikowski. Tak, jak to najczęściej bywa z baśniami, znając treść dokładnie - rzeczy zasłyszane w dzieciństwie pamięta się najdłużej - nie wiemy, kto był autorem danej baśni. Mało więc kto pamięta, że twórcą baśni *Dziadek do orzechów* był skądinąd znany i do dziś wydawany niemiecki pisarz, Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann. Nazwaliśmy go pisarzem, a on ponadto był kompozytorem, malarzem i rysownikiem. Dużo można by opowiadać o jego niespokojnym życiu obfitującym w zaskakujące przygody. Byłoby to tym ciekawsze, że życie to wieloma niemi włączyło się z Polską. Urodzony w 1776 roku w Królewcu, a zmarły w 1822 roku w Berlinie, Hoffmann, zresztą z zawodu prawnik, przez szereg lat zamieszkiwał w Głogowie, Poznaniu, Płocku i Warszawie. Ożenił się z Polką - Marią Trzciską, a baśń o *Dziadku do orzechów* napisał w upominku dla dzieci swojego warszawskiego przyjaciela.

Pracując jako prawnik, Hoffmann znajdował czas na wszystko: na muzykę, na malarstwo, na pisarstwo. Największą jednak sławę zapewniły mu już za życia opowiadania pełne, bardzo w epoce romantyzmu chętnie widzianej, fantastyki. Do jakiego stopnia sława baśni Hoffmanna zataczała szerokie kręgi w całej Europie, świadczy fakt, że czytano go i podziwiano również daleko poza granicami Niemiec i Polski. W szczególności właśnie *Dziadek do orzechów* zyskał taką popularność, że francuskiej przeróbki tej baśni dokonał nie kto inny, jak sam Aleksander Dumas. W tej właśnie postaci baśń ta dotarła do Rosji. Tak jak i wiele innych rosyjskich dzieci również Piotr Czaikowski znał dobrze od małego baśń o *Dziadku do orzechów*. A że dzieci bardzo lubił, i to nie tylko dzieci swej ukochanej, młodszej siostry Aleksandry, nie ograniczał się do czytania im baśni, ale łączył je nieraz z improwizowaną na gorąco muzyką, a nawet brał żywy udział w ich „domowych” inscenizacjach.

Nie było też dla Czaikowskiego nic przyjemniejszego, gdy zwrócił się do niego Iwan Wsiewołodski, wszechwładny dyrektor carskich teatrów w Petersburgu, z propozycją skomponowania baletu opartego w swej treści na *Dziadku do orzechów* Hoffmanna w wersji Dumasa. Czaikowski był już wtedy uznanym w kraju i za granicą wybitnym kompozytorem. Obok oper i symfonii, miał już ogromne zasługi dla baletu. Jego dwa wcześniej skomponowane balety - *Jezioro łabędzie* i *Śpiąca królewna* - odegrały przełomową rolę szczególnie gdy chodzi o ich stronę muzyczną. Czaikowski był pierwszym



kompozytorem podnoszącym rangę muzyczną baletu, piszącym balety całospektaklowe, a więc wypełniające cały wieczór i, co ważniejsze, wiążące ściśle muzykę z głębiej potraktowanymi przeżyciami bohaterów, podobnie jak to miało miejsce w operze. Przed nim wszechwładnymi dyktatorami w dziedzinie baletowej byli baletmistrzowie; mało dbali oni o sens i rangę muzyki, byle tylko można było przy niej tańczyć. Jeszcze mniej interesowała ich strona psychologiczna, czy zgoła zdrowy sens akcji. Bardziej chodziło im o efektowny popis, barwną feerię mogącą zachwycić mniej wybredną publiczność. Często zadanie nie tyle skomponowania ile dobrania stosownej muzyki powierzano nie kompozytorom, a „oprawcom” muzycznym, nie mając im za złe, gdy pasujące „kawałki” muzyczne dobierali z innych, a nawet cudzych utworów. Z tym żalosnym stanem rzeczy podjął walkę właśnie Czajkowski. Ale, mimo swojego wielkiego pod koniec życia autorytetu, musiał i on do pewnego stopnia iść na kompromisy. I tak właśnie w *Dziadku*, cała jego druga część staje się wspomnianą już feerią, a więc jakby rewią taneczną, w której chodzi już nie tylko o olśnienie widza i słuchacza samym tańcem na tle możliwie efektownej scenerii. Inna rzecz, że tak się szczęśliwie składa, że właśnie w owej „rewiowej” części baletu, muzyka sięga szczytów piękna.

W marcu 1890 roku, wkrótce po premierze *Śpiącej królowny*, Czajkowski pisał do znajomej śpiewaczki: „Chcę ode mnie jeszcze jednego baletu, ponieważ balet wystawiony w tym sezonie miał duże powodzenie.”

Z nowym baletem - a miał to być *Dziadek do orzechów* - zamówiono u Czajkowskiego jednocześnie nową jednoaktową operę *Jolanta*, o czym kompozytor informował przyjaciela w innym liście: „Zamawiam u mnie jednoaktową operę i dwuaktowy balet. Wsiewołowski coraz bardziej mi sprzyja, zdecydowanie nie dopuszczając myśli o sezonie bez mojej nowej rzeczy.” Istotnie, publiczność uwielbiała utwory Czajkowskiego i dyrekcja carskich teatrów musiała się z tym liczyć. Temat *Dziadka* na razie nie podobał się kompozytorowi, bardziej interesował go temat jednocześnie zamówionej opery przewidzianej do wykonania w ramach jednego wieczoru z nowym baletem.

„Najważniejsze to uwolnić się od baletu - pisał do brata - bo opera tak mnie pasjonuje i tak podoba mi się jej temat, że daj mi tylko dwa tygodnie spokoju, a na pewno napiszę ją na termin.”

Szczegółowy plan baletu przesłał Czajkowskiemu choreograf teatrów cesarskich, sławny Marius Petipa. Kompozytor próbował szkicować muzykę podczas podróży zagranicznej, w trakcie której w Niemczech, Francji i Ameryce dyrygował własnymi utworami. Ogarniały go wątpliwości, czemu dawał wyraz w listach do brata:

„Czy nie lepiej odłożyć operę i balet do sezonu 1892 - 1893? Jedno i drugie zrobię wtedy, nie śpiesząc się, bardzo dobrze - czuję to. Drugi akt baletu może być zadziwiająco efektowny, ale potrzeba tu subtelnej, filigranowej roboty, a na to nie mam czasu, a głównie brak mi odpowiedniego nastroju ducha i ochoty do pracy... Dręczy mnie poczucie zupełnej niemożności dobrego wypełnienia przyjętego na siebie obowiązku.”

Po powrocie do Rosji zabrał się jednak żwawo do komponowania muzyki do baletu. Jak zwykle oceniał siebie surowo:

„Balet jest nieskończenie gorszy od *Śpiącej królowny*, co do tego nie mam wątpliwości. Zobaczymy, jak wyjdzie opera...”

Na przekór Czajkowskiemu, przy całym uznaniu dla piękna jego opery *Jolanta*, nie udało

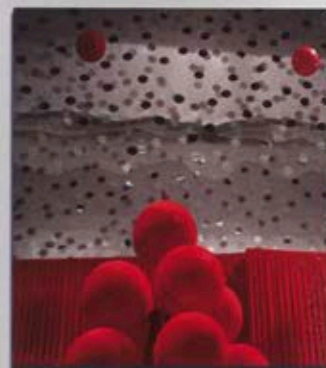
się jej zdobyć tego uznania, jakie niezmiennie towarzyszy muzyce *Dziadka do orzechów*. Czajkowski, jeszcze przed ukończeniem całości, wybrał kilka tańców z drugiego aktu baletu i wraz z uwerturą zestawił je w suitę. 7 marca 1892 roku zadyrygował nią sam w Petersburgu na koncercie Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego.

„Suita miała powodzenie” - relacjonował krótko w liście do swego moskiewskiego wydawcy. W rzeczywistości sukces był ogromny. Na wspomnianym koncercie prawie wszystkie numery suity były bisowane. Również prasa, zazwyczaj powściągliwa wobec Czajkowskiego, nie szczędziła pochwał. W tym samym miesiącu ukończył Czajkowski instrumentację całego baletu. Trudno wyrazić słowami, ile w tej muzyce piękna, lekkości, pikanterii, prawdziwie muzycznego dowcipu! Instrumentacja, jak zawsze u Czajkowskiego znakomita, obfituje we wręcz odkrywcze pomysły. Już filigranowa uwertura jest swego rodzaju arcydziełem. W *Tańcu Wróżki Cukrowej* wprowadził kompozytor po raz pierwszy czeleste - zdobywający wtedy dopiero prawa obywatelstwa instrument klawiszowy, jakby mały fortepianik o charakterystycznym szklistym brzmieniu. W tańcu tym czelesta gra chochlikową partię na tle pizzicata smyczków i tajemniczo brzmiących pomruków klarnetów w niskim rejestrze. W *Tańcu arabskim* w treści baletu mowa jest o kawie pochodzącej z Arabii. Egzotyka wydobyta jest w muzyce przez rytmicznie jednostajny podkład altówek i wiolonczel z tłumikami, na tle którego klarnety i nosowo brzmiący róg angielski intonują niezwykle charakterystyczny temat. A *Taniec chiński*? Jego bohaterem - w partyturze, nie na scenie - jest wysoko brzmiący flet na jednostajnym rytmicznie tle fagotów. Specyficznym efektem brzmieniowym jest pusta przestrzeń pomiędzy melodią fletu a basowym wtórem. Później wkradają się do niej pizzicata smyczków. Jeszcze przenikliwiej brzmi temat fletowy, gdy wzmocni go o oktawę wyżej grająca pikulina. W tym też momencie pomiędzy flety i partię basową wlewają się ruchliwe pasaży klarnetów. Każdy z tych efektów brzmieniowych zastosowany tu został z podziwu godną inwencją jako niezwykle trafny efekt wyrazowy. Akcentem rosyjskim jest *Taniec rosyjski* - trepak, wprowadzający od razu całą orkiestrę w pełnej obsadzie. Jego charakter ludowy podkreśla także odpowiednie rozmieszczenie akcentów. Sławny *Walc kwiatów*, rozpoczynający się dłuższym popisowym solem harfy, uważany jest przez wielu za najpiękniejszy z licznych walców Czajkowskiego. Udało mu się stworzyć odmienny od Strausowskiego typ walca. U Johanna Straussa - syna każdy z walców był cyklem walcowych melodii. U Czajkowskiego walce budowane są w wielkiej trzyczęściowej formie z kontrastującą częścią środkową i efektownie rozbudowanym zakończeniem, a faktura ich jest zdecydowanie symfoniczna.

Jakże trafnie napisano o muzyce *Dziadka do orzechów* w jednej z moskiewskich recenzji:

„Wszystko tu jest bezwarunkowo oryginalne, napisane lekkim wyszukany stylem, a w instrumentacji przejawia się niewyczerpane bogactwo barw i dźwiękowych skojarzeń.”

Zdawać by się mogło, że w *Dziadku do orzechów* nie może być mowy o jakimś dramatycznym podtekście nadającym się do wyrażenia go w muzyce. A jednak i tutaj,



podobnie jak wcześniej w *Jeziorze łabędzim*, kompozytor potrafił wydobyć po mistrzowsku psychologiczną prawdę ukazwanego świata, przeżycia i wzruszenia zarówno biorących w akcji baletu dzieci, jak i ożywionych zabawek.

We wszystkich tematach muzycznych odczuwa się łagodny humor, jakby dobroduszy uśmiech kompozytora. Dziewczynka litująca się nad pokrzywdzoną zabawką - śmiesznym i pokracznym dziadkiem do orzechów - to moment humanitarny w akcji baśni, podchwyceny i podkreślony przez kompozytora. Andante G-dur, to wręcz poważna, operowa muzyka, zawierająca w sobie obraz przyszłego życia pary młodych bohaterów. W drugim akcie, w feerii charakterystycznych, opisywanych już tańców, każdy z nich ma swój odrębny, niepowtarzalny koloryt. *Walc śnieżynek* jest wśród baletowych walców Czajkowskiego najbardziej symfoniczny.

„Przecież balet to też symfonia” - pisał Czajkowski do swego wydawcy jeszcze w 1890 roku. W słowach tych chyba najlepiej wyraził istotę dokonanej przez siebie reformy zmierzającej do podniesienia sztuki choreografii do wyżyn jego muzyki. Prawda, że wszechwładnym dotąd choreografom zadania nie ułatwił, przeciwnie - zdecydowanie je utrudnił. Jego muzyka radykalnie zerwała z rolą „towarzyszenia” tańcowi na zasadzie ilustrowania go, uległa swoistej symfonizacji, rozszerzając pojmowanie jej programowego zadania. Stawiało to przed choreografami, realizatorami owych baletów-symfonii, niespotykane dotąd, ambitne zadania, którym niestety, nie wszyscy byli w stanie sprostać. Czajkowski - symfonik narzucał baletowi linię dramatycznego rozwoju, bynajmniej nie umniejszając roli choreografów, scenografów i reżyserów. Przeciwnie - koncepcja muzyczna Czajkowskiego podnosiła ich znaczenie. Petipa nie ukrywał, że muzyka Czajkowskiego stała się dlań objawieniem. Urzeczywistniło się w niej to wszystko, do czego ten wybitny baletmistrz przez długie lata zdążał i czego bez muzyki Czajkowskiego, jak sam stwierdzał, nigdy by nie zrealizował. Niestety, wskutek choroby, musiał Petipa końcowe prace nad realizacją sceniczną baletu zlecić swemu zastępcy, co odbiło się na niej niekorzystnie i znalazło odpowiednio krytyczny wyraz w popremierowych recenzjach. Prędko jednak muzyka *Dziadka do orzechów* wysunęła się na słuszenie jej przynależne, pełne chwały miejsce.

Godny uwagi jest fakt, że muzykę *Dziadka* komponował Czajkowski w okresie nasilenia jego osobistych życiowych niepokojów i udręku, kiedy to - zdawałoby się - jedynym jej właściwym odbiciem mogły być takie nasycone dramatyzmem pozycje, jak powstałe w tym samym czasie - *Dama pikowa* i *Symfonia Patetyczna*. Rzeczywiście, wystawiony na rok przed śmiercią Czajkowskiego *Dziadek do orzechów* okazać się miał ostatnim dobrodusznym, choć z lekka zasnutym melancholią uśmiechem wielkiego, bardzo dobrze odczuwającego świat dziecka, kompozytora.

Henryk Swolkień, 1980

PIOTR CZAJKOWSKI

kilka refleksji muzycznych

...W teatrze wymaga się nie tylko melodii i harmonii, ale i akcji. Nie wolno nadużywać uwagi słuchacza, który przyszedł nie tylko słuchać, ale i patrzeć. Wreszcie trzeba pamiętać, że styl muzyki w teatrze musi odpowiadać stylowi dekoracyjnego malarstwa, a zatem powinien być prosty, jasny, barwny... Muzyka obfitująca w harmoniczne finezje przepada w teatrze, gdzie słuchaczowi potrzebne są wyraziście zarysowane melodie i przejrzysty harmoniczny rysunek...

...Wydaje mi się, że epoka, w której żyjemy różni się od poprzednich tą charakterystyczną cechą, że kompozytorzy gonią, czego nie robili ani Mozart, ani Beethoven, ani Schubert, ani Schumann, za ładniutkimi i pikantnymi efektami. Czymże jest tak zwana nowa rosyjska szkoła, jak nie kultem różnych aromatycznych harmonizacji, oryginalnych orkiestrowych kombinacji i różnego rodzaju czysto zewnętrznych efektów. Idea muzyczna zeszła na plan dalszy, stając się nie celem, a środkiem, pretekstem do wynajdywania tego lub innego połączenia dźwięków. Kiedyś komponowali, tworzyli, teraz - z bardzo nielicznymi wyjątkami - dobierają, wyszukują. Taki proces muzycznego wyszukiwania płynie oczywiście z czystego rozsądku, i dlatego muzyka współczesna, będąca pomysłową, pikantną i ciekawą jest chłodna, nie zagrzana uczuciem...

...Nie ma nic bardziej bezpłodnego w komponowaniu od szukania oryginalności i niezależności. Genialni twórcy nigdy tego nie czynią. Szukają piękna, a jakie ono jest, oryginalne czy zapożyczone, okazuje się później...

... Myślę, że talenty pierwszej wielkości i geniusze od razu trafiają na swoją szeroką drogę i śmiałyymi krokami, bez rozglądania się, kroczą po niej aż do końca swojej działalności. Czasami i mnie zdarzało się zbliżyć do „ścieżki” i wtedy wychodziły rzeczy, których do końca życia nie będę się wstydzić, które cieszą mnie i podtrzymują energię do pracy...

...Szczerze powiem, że nikt inny jak Mozart, nie potrafi tak osłodzić mi duszy, tak wstrząsnąć i wzruszyć mnie, jak ten świetlisty geniusz!... „Don Juan” zawsze był dla mnie i pozo-
stanie najlepszą operą ze wszystkich istniejących...

...Głównym celem przy wykonywaniu utworu muzycznego powinno być przeniknięcie, i w miarę talentu i wiedzy, wydobyć myśli autora, co w istocie jest właśnie przedmiotem muzyki, jej sensem. Nie ma rzeczy trudniejszej niż oddanie sensu muzyki. Jak różnorodna i bogata powinna być natura muzyka, by mógł wyrazić choćby tylko główne znamiona narodowości: żywość i finezję Francuza, pasję Włocha, szaleńczą wesołość Hiszpana. Wielcy muzycy tworzyli dla całego świata, ale w każdym z ich utworów przejawiała się ich narodowość i ich epoka. Te dwie właściwości odróżniają jeden utwór od drugiego i tworzą jego styl. Jak w zwierciadle wody odbijają się obłoki, tak w duszy artysty odbija się wszystko, co widzi i słyszy. Zdolność przekazywania swoich uczuć jest istotą talentu. Czym ów talent jest większy, tym bardziej przejawia się w nim świat, i tym jaskrawsze i zrozumialsze będzie jego odbicie...

Piotr Czajkowski

TANIEC SŁODKO - GORZKI

Jagoda Ignaczak

Dziadek do orzechów, ostatnia część wielkiej baletowej triady Czajkowskiego, w powszechnej świadomości kulturowej zafiksowana jako błaha, świąteczna opowiadka, w swojej genezie ma liczne akcenty, dalekie od idylli i atmosfery bożonarodzeniowego ciepła.

Iwan Wsiewołodski, dyrektor Teatru Maryjskiego w Petersburgu, ten sam, który trzy lata wcześniej zamówił u Czajkowskiego muzykę do *Śpiącej królowny*, musiał sporo się natrudzić, by przekonać kompozytora do realizacji opartego na baśni E.T.A. Hoffmanna tematu, który Czajkowskiemu wydał się po prostu bezkompromisowo głupi i nie nadający się na przedstawienie. Trzeba było nie lada zabiegów dyplomatycznych, by Czajkowski przystąpił do pracy. Jego muzyka ostatecznie inspirowana była francuską wersją *Dziadka do orzechów*, napisaną przez Aleksandra Dumasa - ojca. Naszkicowanie muzyki zajęło kompozytorowi zaledwie cztery tygodnie, ale za to wiele miesięcy poświęcił na instrumentację, którą mimo naiwności literackiej opowieści, potraktował niezwykle serio.

Ilustracyjny charakter muzyki i jej spójność ze światem dziecka została podkreślona użyciem czelesty, trąbek, piszczałek, bębenków, instrumentów dotąd nieobecnych w „poważnych” kompozycjach na orkiestrę. Te radosne, budujące sielankowy klimat dźwięki powstawały w dramatycznym kontraście do stanu psychicznego kompozytora, zmagającego się z silną depresją. Zaledwie kilkanaście miesięcy później Czajkowski już nie żył.

Traumatyczne sytuacje towarzyszyły również powstawaniu choreografii, której autorstwo (podobnie jak przy *Śpiącej królownie*) powierzono Mariusowi Petipie, niestety zdążył on naszkicować tylko główny plan kompozycji ruchowej, gdy choroba uniemożliwiła mu dalszą pracę. Kontynuował ją Lew Iwanow, zdolny, pełen nowatorskich pomysłów choreograf, którego działania były jednak mocno ograniczane „zza kulis” przez zazdrosnego o potencjalny sukces Petipę.

Mimo tych licznych perturbacji 6 XII 1892 roku *Dziadek do orzechów*, namaszczony na próbie generalnej przez cara, został przedstawiony publiczności na scenie Teatru Maryjskiego.

Powstało dzieło kanoniczne, którego tradycyjna formuła divertissement, pozwalała jednak na swobodę narracyjną, czyniącą z historii małej Klary (w rosyjskim oryginale: Maszy) metaforę onirycznej podróży. Sen Klary i motyw przemiany stały się kluczem do kolejnych, niezliczonych wersji inscenizacyjnych, w których niewinna tęsknota za antropomorfizacją rywalizuje z freudowskimi akcentami, nasyconymi seksualnością.



Dziadek do orzechów podobnie jak *Jezioro łabędzie*, *Śpiąca królowna* czy *Giselle*, romantyczny balet do muzyki Adolphe Adama, został poddany licznym zabiegom reinterpretacyjnym, w tym samym stopniu budzącym zachwyt, co oburzenie publiczności. Stosunek do tradycji baletowej wyznacza w sztuce tańca podobną linię podziału, jak w przestrzeni dramatu inscenizacje Szekspira. Wybitny krytyk teatralny Konstanty Puzyna zwykł mawiać, że można wystawiać *Hamleta* nago, na strychu i po ciemku, byleby z sensem. Tę złotą myśl chciałoby się zadedykować tym „wizjonerom”, którzy tradycję baletową traktują wyłącznie z instrumentalną nonszalancją i dezynwolturą, myląc pojęcie reinterpretacji z pracą traktora. Na szczęście oprócz różnych quasinowoczesnych nieporozumień, demonstrujących raczej bezradność i dyletanctwo autorów, historia tańca XX i XXI wieku przynosi wiele prawdziwie odkrywczych dzieł, które mając za źródła klasyczny wzorzec, rozwinęły go we współczesny spektakl, autentycznie, mocno i odważnie dialogujący z publicznością o sprawach wcale nie baśniowych.

Wielką trójkę reinterpretatorów tworzą Mats Ek, Maurice Béjart i Matthew Bourne. Ich twórczość przypomina, że taniec jest sztuką filozoficzną, a ruch jest aktem myśli, przywraca niezbędną łączność między motywacją wewnętrzną a językiem ciała. Wiek XX, który przyniósł wspólne dążenie teatru i tańca do przekraczania swoich dotychczasowych norm gatunkowych i wyzwolił balet z przypisanych tradycją środków wyrazu, działając jak katalizator, godzi historię i awangardę, wprowadzając taniec w przestrzeń interdyscyplinarności.

W wielu przypadkach to właśnie taniec teatralny ze swoją dynamiką i odwagą staje się nie tylko równouprawnionym składnikiem dramatu ale także praktyczną egzemplifikacją krytyki podziału Derridy, sztuką, której obce są przesady genologiczne. Synkretyzm, mieszanie technik i stylów, aluzje i persyflaże, ironia i groteska, kolokwializmy ruchowe i plastyczne, cytaty pop kulturowe i przestrzeń multimedialna, oto z czym mierzy się współczesny widz, oglądając spektakle o tak „bezpiecznych” tytułach jak *Dziadek do orzechów* czy *Śpiąca królowna*. Do takiej krystalizacji cech wiodła dość harmonijna droga, którą wytyczali m.in. Georges Balanchine czy John Neumeier. Ten pierwszy zrealizował w NYCB neoklasyczną wersję *Dziadka do orzechów* (1954, wznowienie: 1965), która w kompromisowy sposób godziła gusta tradycyjne i nowoczesne, tworząc, obowiązujący przez wiele lat w Ameryce wzorzec inscenizacji, naśladowany w okresie bożonarodzeniowym przez wszystkie szanujące się teatry.

Ten drugi, mający na koncie *Dziadka...* (1971), *Iluzje jako jezioro łabędzie* (1976), *Śpiącą królową* (1978) i *Giselle* (2000), zręcznie balansuje między tradycją a ekstrawagancją, budując strukturę teatru baletowego o intensywnej narracyjności i solidnym fundamencie literackim. Dbając o szczegóły w charakterystyce postaci, konstruuje bohaterów pełnych psychologicznych niuansów, miesza tropy, zręcznie żongluje cytatami, zanurza nas w swoistych tanecznych „strumieniach świadomości”. W naturalny sposób łączy neoklasykę z technikami współczesnymi, traktując wszelki ruch jako uniwersalny język porozumienia.



Konwencja estetyczna, którą zaproponował Neumeier, choć prowokująca do dyskusji, nie wywołała tak silnych emocjonalnie reakcji jak kolejne realizacje Matsa Eka, który konsekwentnie, od *Giselle* (1982) przez *Jezioro łabędzie* (1987) do *Śpiącej królewny* (1996) zmusza widza do rewizji dotychczasowych sądów, porzucenia utartych ścieżek interpretacyjnych, spotkania oko w oko z wizją, która zmieniała taniec wieku XX na zawsze.

Ek, deklarujący fascynację klasyką, jest jej zwolennikiem ale nie wyznawcą, burząc ustalony porządek baletowej konwencji proponuje nowy język tańca, daleki od identyfikacji z klasycznym ideałem, jego hierarchią i symetrią. Polemika Eka z konwencją odnosi się do zmiany systemu wartości, sposobu konstrukcji psychologicznej postaci, zanurzenia w rzeczywistość, wreszcie języka choreograficznego. Ek przywraca bohaterom swoich spektakli cechy ludzkie, będące wypadkową osadzenia w naturze i kulturze. Obsesyjność niektórych motywów, takich jak cielesność, nagość, seksualność, determinacje fizjologiczne, staje się swego rodzaju charakterem pisma Eka, ewokując gorące dyskusje o granicach w sztuce i tematach tabu. Zwolennicy twórczości szwedzkiego choreografa eksponują nowatorstwo jego języka, odkrywczą penetrację sfer niedostępnych dotąd dla tańca, spójność wizji dramaturgicznej z choreograficzną i plastyczną. Jego przeciwnicy, tęskniący do ładu i harmonii klasycznej literatury baletowej za nic nie chcą przyjąć do wiadomości, że dychotomiczny podział świata zdarza się już tylko w bajkach. Zachowując tradycyjną narrację Ek umieszcza swoich bohaterów w nowej przestrzeni psychologicznej i społecznej. *Giselle*, *Zygryd* i *Aurora* są odarci z baśniowej naiwności a ich motywacje pochodzą ze świata realnego a nie fantazmatycznego. *Giselle*, która w spektaklu Eka nie jest piękną wieśniaczką ale lokalną „wariatką w bereciku z antenką”, prowadzi nas w II akcie do szpitala psychiatrycznego. *Zygryd* to nie romantyczny młodzieniec, szukający natchnienia nad jeziorem ale przytłoczony kompleksem Edypa neurotyk, zagubiony wśród łysych, niezgrabnych kaczek w płetwach. Wreszcie *Aurora*, księżniczka z wielkomiejskiej dżungli, która nie wie co to wrzeczono ale wprawnie posługuje się strzykawką wypełnioną narkotykiem.

Wyznaczając nowe przestrzenie interpretacyjne Ek nie przybiera pozy moralisty ale humanisty, postrzegającego człowieka w jego pełni, wieloaspektowości, za którą idzie piękno ale i brzydota, dobro ale i zło, doskonałość ale i ułomność.

Mats Ek dokonując gruntownej rewizji klasycznej literatury baletowej, zachowuje petryfikujący stosunek do narracji i związków z tradycyjnym librettem, tę konwencję zdecydowanie porzuca w swojej wizji *Dziadka do orzechów* (1998) Maurice Bélyart. Jego zrealizowany z Ballet Lausanne spektakl rozpoczyna duża sekwencja filmowa, będąca rodzajem retrospektywnego monologu autora, w którym posługując się słowem i konwencją gestyczną Mudry, snuje wspomnienia o dzieciństwie, rozmowach z ojcem, filozofem Gastonem Bergerem, przywraca pamięci obraz Matki. Ten ostatni motyw, to klucz do całego przedstawienia. Bélyart, który utracił matkę mając 7 lat, dokonuje swoistej autopsychoanalizy. Ta podróż przez czas, nie bez powodu zapewne, zbiegła się terminowo z wydaniem w tym samym roku II tomu autobiografii

Béjarta „La vie de qui”. Oglądając spektakl ma się nieodparte wrażenie, że powstał jako niezwykle suplement do książki, wypełniając tę przestrzeń, wobec której język werbalny pozostaje bezradny. Béjartowska retrospekcja jest nadzwyczaj osobista, chwilami niemal intymna, prowokująca dwuznaczną seksualnością i łamaniem konwencji obyczajowych, rodzajowych, stylistycznych. Muzyka Czajkowskiego rwie się, przetykana natrętnymi wstawkami akordeonu na żywo, przez scenę przewijają się postaci ze spektaklu i życia Béjarta, podróż w czasie odbywa Marius Petipa, który jest jednocześnie Mefistofeilesem, pojawia się wreszcie Bim, tak w dzieciństwie nazywano Maurice'a. Gdy wydaje się, że nic nas już nie może zaskoczyć w tym postmodernistycznym panopticum, w którym gadzety pop kulturowe rywalizują z klimatem fin de siècle'u, Béjart pokazuje nam tradycyjne pas de deux z II aktu *Dziadka...*, jakby pochylając się nad tym, co ponadczasowe, nie poddające się wpływom indywidualnym i zbiorowym, co jak światło latarni przywraca nadzieję na bezpieczny port.

Béjartowskiego *Dziadka do orzechów* poznała na całym świecie publiczność nie tylko teatralna, ale i filmowa, za sprawą realizacji, której się podjął Ross MacGibbon (2000).

Ten sam reżyser opracował filmowe wersje *Jeziora łabędziego* (1996, premiera spektaklu - 1995) i *Dziadka do orzechów* (2003, premiera spektaklu - 2002) w choreografii Matthew Bourne'a a także zrealizował dokument o nim zatytułowany *Bourne to Dance* (2001). Cytaty z *Jeziora...* Bourne'a odnajdujemy w znakomitym *Billym Elliocie*: ten, rozsadzający swoim skokiem ekran, nasycony sensualnością męski łabędź to Adam Cooper, grający dorosłego Billego, któremu w przeciwieństwie do bohatera spektaklu udało się spełnić marzenia.

Konotacje filmowe to najpewniejszy trop w analizie spektakli Bourne'a. Dostrzegając uniwersalizm tematyczny klasyki baletowej, eksploatującej motyw ludzkiej słabości, tęsknoty za ideałem, życiowych pomyłek i marzeń o doskonałości, choreograf dokonuje bezkompromisowej rezygnacji z tego, co infantylne i naiwne. W *Jeziorze...* jego bohaterowie są boleśnie realni, mroczni, pozbawieni złudzeń. Homoseksualny Księżę utraciwszy poczucie bezpieczeństwa popełnia samobójstwo, Matka zbyt zajęta sobą i otaczającymi ją mężczyznami, nie zdążyła zauważyć, że jej mały synek dorósł i ma całkiem niedziecięce problemy, czarowny nieznajomy, łabędź ze snów, Odetta w męskim ciele, jest wyłącznie Odylią - zdradza przy pierwszej okazji. Ale swoją niewesołą diagnozę społeczną Bourne pisze ze sporym dystansem. Bliski jest w tym duchowi, który zwykł budzić w swoich spektaklach Lloyd Newson (DV8): sprawom ważnym i trudnym warto czasem przyjrzeć się bez patosu, ze szczyptą autoironii, z przyprawą pastiszu, bez natrętnego moralizatorstwa i dydaktyzmu ex katedra.



W gigantyczny cudzysłów Bourne bierze także *Dziadka do orzechów*. Zrealizowany w Sadler's Wells Theatre spektakl zaczyna się jak ponura opowieść w stylu dickensowskim. Zamiast odświeżonego, rodzinnego nastroju surowe wnętrza sierocińca zarządzanego przez budzącą grozę parę: Matron i Dr Drossa. To obraz zbudowany na podstawie autentycznych doświadczeń choreografa, który wspomagając przez wiele lat instytut dla sierot dostrzegł niebywały dysonans między atmosferą *Christmas party* a miejscem pełnym lęku, poniżenia i obłudy. Sierociniec staje się metaforą codzienności, którą raz do roku usiłujemy schować, przykryć konwencją życzeniową, raczej reprezentacją fantazji i wyobrażeń większości niż faktyczną idyllą. Bourne nazwał swojego *Dziadka...* spektaklem „raczej słodko-gorzkim niż lukrowanym”. Tworząc go liczył na naszą erudycję, wskazując pastiszowe tropy wiodące do *Czarownika z Krainy Oz*, *Gabinetu Doktora Caligari*, *Charliego i fabryki czekolady*, cytatów z historii baletu, rewii na lodzie z lat 30-tych i wielkiej literatury. Bez wahania miesza porządki estetyczne, demonstrując wyraźną fascynację glamour, w czym dzielnie mu sekunduje scenograf Anthony Ward, budujący jako tło dla II aktu, monstrualne różowe usta i gigantyczny tort, zwieńczony figurkami „państwa młodych”. Bourne zdaje się dedykować swój spektakl tym wszystkim, którzy wartości bożonarodzeniowego święta zamienili na super marketowy poligon, tradycję na cukierkową konwencję a autentyczne więzi rodzinne na sceny z reality show.

Ek, Béjart, Bourne przewracają do góry nogami świat baletowej tradycji, ale czynią to nie w obrazoburczym geście. Obserwowana ze współczesnej perspektywy archetypowość klasycznych baletów stała się wyzywająco prowokująca do rozsad i zmiany miejsc usytuowania w mitycznej hierarchii. Baśniowe postaci urosły do rangi figur życia, pozwalających współczesnemu widzowi na identyfikację lub co najmniej dyskusję.

Tym tropem prowadzi widza również Giorgio Madia, który po *Kopciuszku*, *Śpiącej królownie* i *Dziadku do orzechów* zapowiada realizację *Jeziora łabędziego*.

Będzie o czym mówić, będzie o czym śnić...

Jagoda Ignaczak, 2008



- 1840** 7 maja w Wotkińsku urodził się Piotr Iljicz Czajkowski.
- 1850** Ojciec oddaje młodego Piotra do Instytutu Prawniczego. Po jego ukończeniu Czajkowski rozpoczyna pracę w Ministerstwie Sprawiedliwości. Przez cały ten czas kontynuuje naukę muzyki: uczy się gry na fortepianie, śpiewa w chórze i zaczyna komponować.
- 1854** Umiera matka kompozytora podczas epidemii cholery.
- 1860-70** Czajkowski opracowuje rosyjskie pieśni ludowe dla śpiewników wydawanych przez Mamontowa i Prokunina.
- 1862** Porzuca pracę w Ministerstwie i poświęca się całkowicie twórczości muzycznej. Studiuje u Zaremby harmonię i kontrapunkt, a u Antoniego Rubinstein'a - orkiestrację.
- 1865** Komponuje *Kantatę* do tekstu Schillera, która stała się jego pracą dyplomową w Konserwatorium Petersburskim.
- 1866** Obejmuje posadę profesora w Konserwatorium Moskiewskim. Rozpoczyna pracę nad swoją pierwszą symfonią programową *Zimowe marzenia* oraz nad pierwszą próbą operową *Burza* wg dramatu Ostrowskiego.
- 1867** Powstaje pierwsza opera - *Wojewoda*.
- 1869** Powstaje uwertura - fantazja (poemat symfoniczny) *Romeo i Julia*.
- 1872** Czajkowski zostaje stałym korespondentem muzycznym *Rosyjskich Wiadomości* w Moskwie.
- 1876** Powstaje balet *Jezioro łabędzie* oraz poemat symfoniczny *Francesca da Rimini* wg Dantego. Następuje głęboka depresja psychiczna, kompozytor bliski jest popełnienia samobójstwa.
- 1877** Czajkowski wyjeżdża do Szwajcarii. Powstaje tu *Eugeniusz Oniegin* i *IV Symfonia*.
- 1879** Powstaje opera *Dziewica orleańska* wg Schillera. Prapremiera *Eugeniusza Oniegina*.
- 1883** Powstaje opera *Mazepa*.
- 1887** Kompozytor rozpoczyna pracę nad operą *Czarodziejka*.
- 1888-89** Powstaje balet *Śpiąca królewna*.
- 1890** Po tournée koncertowym po Europie, Czajkowski powraca na stałe do Rosji i osiada w małym miasteczku niedaleko Moskwy - Kilnie. W tym okresie powstaje symfonia *Manfred* wg Byrona, *V Symfonia* i opera *Dama pikowa*.
- 1891** Powstaje jednoaktowa opera *Jolanta*.
- 1892** Praca nad baletem *Dziadek do orzechów*.
- 1893** Powstaje ostateczna wersja *VI Symfonii* - *Patetycznej*. W listopadzie tego roku Czajkowski zaraża się cholerą i **umiera 6 listopada**.

Prolog

W domu Silberhausów trwają ostatnie przygotowania do wigilijnej wieczerzy Bożego Narodzenia. W świątecznym podnieceniu Klara i jej brat Fritz wraz z rodzicami niecierpliwie oczekują zaproszonych gości; niebawem i ci pojawiają się w domu Silberhausów.

Akt pierwszy

Wszyscy zebrani w radosnym i pełnym zaciekawienia nastroju uczestniczą w otwarciu pokoju, w którym znajduje się świąteczna choinka. Jak każda tradycja, rozdawane są prezenty i upominki. W przebraniu Mikołaja pojawia się ojciec chrzestny Klary - Drosselmeyer i z wielkiego worka wyjmuje prezenty dla dzieci. Wśród nich są trzy naturalnej wielkości tańczące lalki: Ołowiany żołnierz, Kosmonauta i Balerina. Na oczach wszystkich Drosselmeyer tworzy figurę Dziadka, który natychmiast budzi w Klarze największą sympatię. Radość jej przerywa jednak Fritz - w zazdrości rozbija Dziadka do orzechów.

Przyjęcie kończy się i cała rodzina Silberhausów udaje się na spoczynek. Podekscytowana wieczornymi wydarzeniami Klara odmawia pójścia do swojej sypialni i uклада się do snu pod drzewkiem choinkowym. Gdy zegar wybija północ zaczynają dziać się dziwne rzeczy: słychać odgłosy buszujących myszy, Klara usiłuje uciekać, jednak myszy zatrzymują ją... Czy to tylko sen?... Choinka nagle zaczyna rozrastać się i wypełniać cały pokój, Dziadek do orzechów i żołnierzyki ożywają i biegną z pomocą Klarze, a Król myszy zagrzewa do walki swoją drużynę. Klara odważnie wspiera w walce Dziadka do orzechów, rzuca w Króla myszy butami, łapie za ogon, a Dziadek do orzechów wykorzystując sytuację - pchnięciem noża zabija Króla. Przerażone myszy uciekają zabierając ze sobą martwego przywódcę.

Tymczasem niespodziewanie Dziadek do orzechów przemienia się w Księcia i wraz z Mikołajem zabierają Klarę do wspaniałej, białej krainy. Tu uroczyście witani są przez króla i królową śniegu oraz radośnie tańczące płatki śniegu.

Akt drugi

W Krainie Blasku wszystko skrzy się i lśni; nawet jej mieszkańcy, którzy przybyli tu ze wszystkich stron świata wyglądają stosownie do otoczenia. Każdy z mieszkańców Krainy Blasku wyróżnia się tym, co jest najbardziej charakterystyczne dla jego narodowości: Hiszpanie - Toreador zakochany w Dziewczynie, a ta zdradzająca uwielbienie dla Byka, który z kolei kocha swojego Toreadora, Chińczycy - zgromadzeni wokół siostr syjamskich, Arabowie - okazujący uwielbienie kobiecie, Rosjanie - tryskający energią i nie stroniący od mocniejszych trunków, Włosi - ze swoją złożoną zależnością między Bogiem i używaniem życia, wreszcie Francuzki - trzy wytworne dziewczyny z bagietkami w ustach, „pożerające” kosztowne perfumy... Cała konstelacja mieniących się blaskiem gwiazd!

Jednak jak każdy sen i ten musi mieć swój koniec: Klara budzi się pod choinką, ale zamiast Księcia ma w ramionach ... Dziadka do orzechów - zabawkę. Czy to był tylko piękny i fantastyczny sen?...



Giorgio Armani

sezon 2008/2009
premiera - 18 października 2008 roku

opracowanie programu – **Tomasz Graczyk**
projekt i opracowanie graficzne programu – **Iwona Marchewka**
zdjęcia - **Chwalisław Zieliński, Michał Matuszak**
wydawca – **Teatr Wielki w Łodzi**

Materiały reklamowe dostarczone przez reklamodawców.

nakład wznowieniowy: 1500 szt
oddano do druku – 21.10.2014 roku



inspirujące!



RMF Classic. Radio w roli głównej.

Arcydzieła muzyki klasycznej, klasyka muzyki filmowej.

Białystok 90,0 FM, Bydgoszcz 95,1 FM, Gdańsk 88,4 FM, Kraków 87,8 FM
Łódź **105,0 FM**, Szczecin 98,0 FM, Warszawa 98,3 FM, Wrocław 99,2 FM

Jesteśmy jedną z najbardziej znanych i cenionych firm w kraju,
należymy do międzynarodowej sieci Interflora.
Zapewniamy kwiaty w każdej ilości i na każdą okazję.
Odległość nie stanowi dla nas żadnych barier.
Dostarczamy je tam, gdzie jesteś Ty
lub bliska Ci osoba.

Jesteśmy z Państwem w chwilach radości i smutku

H. SKRZYDLEWSKA **S**
sieć kwiaciarni

ŁÓDŹ, UL. DZIEWIARSKA 14, TEL.(042) 672-33-33, 672-30-27, 672-35-09, www.h.skrzydowska.pl

infolinia: 0800 672 333

patron medialny premiery



patroni medialni Teatru



dofinansowanie



REWITALIZACJA I REMONT BUDYNKU
TEATRU WIELKIEGO W ŁÓDZI
Projekt współfinansowany
ze środków Unii Europejskiej



ZPORR
Zarząd Projektów
Operacyjnych
Regionalnego Zarządu
Gospodarki Kulturalnej



TEATR WIELKI W ŁODZI ZAPRASZA



TEATR WIELKI W ŁODZI

pl. Dąbrowskiego

90-249 Łódź

tel. 42 633 99 60

fax 42 631 95 52

e-mail: teatr@teatr-wielki.lodz.pl

<http://www.teatr-wielki.lodz.pl>

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

KASA BILETOWA

od wtorku do soboty: 12.00–19.00

niedziele i święta (gdy grane jest przedstawienie): 15.00–19.00

telefony: 42 633 77 77

sprzedaż biletów on-line www.operalodz.com

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW

od poniedziałku do piątku: 10.00–16.00

telefony: 42 633 31 86

telefon/fax: 42 639 87 49

e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl



Teatr Wielki w Łodzi
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego



ŁÓDŹ EUROPEJSKA
STOLICA KULTURY 2016

