



Dyrektor / Director
WALDEMAR DĄBROWSKI

Dyrektor artystyczny / Artistic Director
MARIUSZ TRELIŃSKI

Dyrektor muzyczny / Music Director
ANDRIY YURKEVYCH

Polski Balet Narodowy / Polish National Ballet
Dyrektor / Director
KRZYSZTOF PASTOR



Szanowni Państwo,

Wielka Wojna kojarzy się nam dziś przede wszystkim z upadkiem mocarstw zaborczych i odzyskaniem państwowości polskiej. Może dlatego zapominamy często o ogromnych stratach ludzkich i materialnych, jakie dotknęły nasze ziemie podczas I wojny światowej, o bratobójczej walce Polaków wcielanych do wrogich sobie armii, o powszechnej nędzy i deportacjach ludności cywilnej, które dotknęły niemal każdą polską rodzinę.

W szerszej skali ta wojna była koszmarem nieporównywalnym z żadnym wcześniejszym konfliktem zbrojnym w dziejach ludzkości. Również dlatego, że pojawiły się w niej po raz pierwszy środki masowego rażenia, nowoczesna broń chemiczna. Przyniosła wielomilionowe straty wśród wojsk i ludności cywilnej, zrujnowała gospodarkę walczących stron, zachwiała strukturą polityczną świata. A mimo to nie zatrzymała międzynarodowych konfliktów, prowadząc wprost do kolejnej wielkiej tragedii wojennej.

Nie wolno nam zapominać o tej przerażającej spuściznie XX wieku. I nie zapominamy, powtarzając z pokolenia na pokolenie: Nigdy więcej! A jednak ogniska zapalne pojawiają się wciąż na nowo w różnych punktach świata, daleko i całkiem blisko, oscylując niebezpiecznie na granicy nieprzewidywalnej katastrofy. Dlatego ostrzeżeń nigdy za wiele.

Ludzie kultury zawsze stali w pierwszym szeregu wzywających do opamiętania. We wszystkich dziedzinach sztuki. Nawet w tańcu i balecie, które z natury rzeczy kojarzą się nam raczej z pięknem i afirmacją życia. Legendarny twórca niemieckiego teatru tańca Kurt Jooss już w 1932 roku ostrzegał świat swoim *Zielonym stołem* przed nieodpowiedzialnością polityków i koszmarem ponownej wojny. W rezultacie wyemigrował do Anglii, a jego nieśmiertelne dzieło, odtwarzane później na scenach całego świata, okazało się niestety głosem wołającego na puszczy. Przestrzegał przed wojną w 1939 roku czeski kompozytor Bohuslav Martinů swoją *Mszą polową*, a w czterdzieści lat później, przy tej samej muzyce wtórował mu swoją przejmującą choreografią słynny jego rodak Jiří Kylián. Dziś dołącza się do nich młody polski choreograf Robert Bondara ze swoim nowym baletem *Nevermore...?* z muzyką Pawła Szymańskiego, Steve'a Reicha i Prasquala.

Te trzy wypowiedzi twórcze artystów trzech różnych pokoleń i narodowości, ale wciąż w tej samej wspólnej sprawie, Polski Balet Narodowy potączył dziś w jeden spektakl pod znaczącym tytułem *1914*. To kolejny przejaw ambicji naszego baletu pod dyrekcją Krzysztofa Pastora. Nie tak dawno pokazał nam on własne drapieżne, zaangażowane przedstawienia *I przejdą deszcze...* oraz *Romea i Julii*. Dziś oddał głos dwóm wielkim poprzednikom, Joossowi i Kyliánowi, oraz młodszemu koledze Bondarze. Jestem pewien, że ten tercet choreograficzny dostarczy Państwu niezapomnianych doznań estetycznych i głębokiej refleksji.



Waldemar Dąbrowski
Dyrektor Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

1914.

W I E C Z Ó R
B A L E T O W Y
W TRZECH CZĘŚCIACH

BALLET EVENING
IN THREE PARTS

PREMIERA 15/11/2014

W RAMACH VI DNI SZTUKI TAŃCA 2014

PREMIERE AS A PART OF 6TH DAYS OF DANCE 2014

NEVERMORE...?

BONDARA REICH, PRASQUAL, SZYMAŃSKI

PRAPREMIERA WORLD PREMIERE 15/11/2014

POLSKI BALET NARODOWY POLISH NATIONAL BALLET

TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, WARSZAWA WARSAW

MSZA POLOWA

KYLIÁN MARTINŮ

SOLDIERS' MASS

PRAPREMIERA WORLD PREMIERE 13/06/1980

NIDERLANDZKI TEATR TAŃCA NEDERLANDS DANS THEATER CIRCUSTHEATER, SCHEVENINGEN

PREMIERA POLSKA POLISH PREMIERE 15/11/2014

POLSKI BALET NARODOWY POLISH NATIONAL BALLET

TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, WARSZAWA WARSAW

ZIELONY STÓŁ

JOOSS COHEN

THE GREEN TABLE

PRAPREMIERA WORLD PREMIERE 3/07/1932

FOLKWANG TANZBÜHNE, CONCOURS INTERNATIONAL DE CHORÉOGRAPHIE

DES ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE, THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS

PREMIERA POLSKA POLISH PREMIERE 20/05/1972

BALET TEATRU WIELKIEGO BALLET OF THE TEATR WIELKI, ŁÓDŹ

PREMIERA WARSZAWSKA WARSAW PREMIERE 15/11/2014

POLSKI BALET NARODOWY POLISH NATIONAL BALLET

TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, WARSZAWA WARSAW

ZATAŃCZYĆ

W 1912 roku pewien skromny żołnierz i muzyk rosyjski, Wasilij Iwanowicz Agapkin (1884-1964), napisał, pod wrażeniem okrucieństw I wojny bałkańskiej, marsz patriotyczny *Pożegnanie Słowianki*. Jak żaden inny popularny utwór muzyczny – nawet nigdy nie tańczony, przejmujący walc *Na wzgórzach Mandżurii*, skomponowany w latach 1906-1907 przez Ilię Aleksiejewicza Szatrowa (1889-1952) – „spina” on w jedną bolesną całość doświadczenie wojennej śmierci XX stulecia. I oddaje jakoś, pozornie w sposób uładzony i czysty, jeden z wymiarów tego, co Jan Paweł II, doceniając wprawdzie postępy wieku, nazywał dwudziestowiecznym „misterium nieprawości”

U źródeł jest tu bowiem również, podobnie jak w przypadku walca Szatrowa, tragiczna świadomość klęski oraz hekatomby żołnierskiej w wojnie rosyjsko-japońskiej: inspirowała przecież autora zakazana pieśń z tego czasu – *Ach, dlaczego nas do wojska pobrali...* Stało się zaś sławne *Pożegnanie Słowianki* niemal natychmiast, podczas I wojny światowej i rewolucji rosyjskiej, przeradzając się niemalże w hymn Białych. W oczach bolszewików wcale to zresztą nie naznaczyło tego utworu. Wręcz przeciwnie: wpisał się on doskonale w oficjalną, patetyczną tradycję „wielkiej wojny ojczyznianej” i wszelkich sowieckich i posowieckich parad zwycięstwa (sam kompozytor, warto to przypomnieć, dyrygował orkiestrą wojskową na moskiewskiej defiladzie zwycięstwa w czerwcu 1945 roku, odbywającej się w obecności jednego z największych „śmierciożerców” wszech czasów – Józefa Stalina). W istocie bowiem marsz ten oddawał, ponad i poza wszelkimi ideowymi podziałami, rosyjski mit historyczny, mocno zaprawiony prawosławną mistyką, zgodnie z któ-

rym pierwotne cierpienie i poniżenie jest koniecznym warunkiem późniejszego zmartwychwstania i wzlotu ducha. W *Pożegnaniu Słowianki* tym samym, zgodnie z tą narodowo-religijną doktryną, początkowe smutek i gorycz, wyrażone przez opadającą linię melodyczną, przechodzą w końcu w podniosłe poczucie triumfu, zaakcentowane majorową tonacją.

Jednak, jak się wydaje, dopiero polska przeróbka owej melodii z czasów ostatniej wojny, wykorzystująca pierwszą część rosyjskiego marsza i opatrzona słowami Romana Walentego Ślęzaka (1909-1968) – *Rozszumiały się brzozy płaczące* (na symboliczne dla ojczystego pejzażu wierzby zmienił je w 1943 roku jakiś nieznany autor) – odsoniła ostatecznie jej pewien dość szczególny, mroczny sens. Sens archaiczny i uniwersalny zarazem dla całej europejskiej kultury, dla jej brutalnych spotkań z masową śmiercią. Nie bez powodu przecież bohater naszej partyzanckiej piosenki jest zbiorowy, nie bez powodu mówi się tutaj o ludzkim „łanie”, a „my” – o tańczących ze śmiercią.

ŚMIERĆ

Zbigniew Mikotejko

Tak właśnie: o tańczących w zbiorowej bitewnej ekstazie. I o tańcu, który znieczula – jakby znieczula – na lęk przed śmiercią, tym kosiarzem ze starych obrazów, starych stereotypów:

**Do tańca grają nam
Granaty, wisów szcęk,
Śmierć kosi niby łąn,
Lecz my nie znamy, co to lęk.**

Taniec śmierci nie wyczerpuje zatem swojej mocy w porażających wizjach średniowiecza czy baroku. Trwa poza obrazami, które dają się przypisać do tej albo innej epoki, do tego albo innego stylu czy rodzaju. Do tego albo innego spazmu dziejów. I może jest nam pisany – co więcej – poza kulturą. Więc poza czasem, wszelkim czasem. Jest pisany palcem tej oto nicości, która tak okrutnie nas wymyśliła i powołała do istnienia, tej oto nicości, która jest zimniejsza niż wszelki lód, wszelkie arktyczne światło. I stanowi nasze i świata ostateczne przeznaczenie. Lecz – póki co – bawi się jeszcze nami, stroi żarty, zaludnia dzieła naszej kultury swoimi „agentami”, takimi choćby jak wisielec czy topielica.

Artystom naszej doby zdarza się jednak zdemaskować czasem tę zabawę – myślę na przykład o *Tańcu śmierci* Haralda Oskara Naegeliego, czyli *sgraffito* z 1980 roku w zachodnim portalu kolońskiego Kościoła św. Cecylii (niezdarna i rozedrgana figura namazana niebieską farbą na „ślepych murze” z szarych cegieł w romańskim jesh-cze obramowaniu). Ale to rzadki wypadek, który wymaga raczej brutalnego użycia środków w oczywisty, manifestacyjny sposób nietrwałych niż ironii czy groteski. Raczej mgły niedookreślenia i pytu niż wyrazistej, stanowczej kreski.

Na ogół – teraz i dawniej – mamy te igraszki nicości z nami, posługującej się szyderczo kulturą jako medium oraz scenierią swych zabaw, za poważne na tyle, że godne utrwal-

nia. Że – co więcej – żyją ich „agenci” oraz ich scenariusze jako coś paradoksalnego, coś, co wielki i szalony Aby Warburg (1866-1929) nazywał *Nachleben*, „przetrwalniki” czy też „nieśmiertelniki”, odnawiające się z zupełnie przedziwną magią i siłą w różnych miejscach i czasach, nieświadome jakby swej ostatecznej skończoności, jakby urągające ostatecznemu Wielkiemu Nic. Nie pozostaje nam jednak nic innego – w końcu nie da się zrzucić z siebie pisanej nam kondycji niby jaszczurczej skóry – jak wziąć fantomy *Nachleben* za uniwersalne stygmaty, jak uwierzyć w ich trwałość,

Motyw „tańca śmierci” (*danse macabre*, *Totentanz*) należy do nich niechybnie – może nawet jest jednym z ważniejszych. I co zasługuje na podkreślenie, nie wprowadza go wcale na scenę europejskich dziejów „kultura wysoka”. Zaczyna się on bowiem w archaicznym, przedchrześcijańskim podglebiu kultury Zachodu – jako obrzędowa forma żałoby i pogrzebu (a także, chodzi w końcu o odpowiedź na śmierć i związaną z nią trwogę, jako składnik rytuałów płodności i odrodzenia). I jest szeroko obecny w celtyckich tradycjach Szkocji czy też Hiszpanii, a także w praktykach ludów germańskich – na tyle mocno, że jeszcze w końcu XVIII stulecia jego istotne ślady dają się rozpoznać w północnoniemieckim „tańcu mieczy”. Ba, nawet roztańczone pogrzeby Nowego Orleanu są wciąż żywym wyrazem tych „odwiecznych” zwyczajów, mocno zresztą zwalczanych przez tradycyjne Kościoły.

„Kultura wysoka” – literatura, malarstwo albo muzyka – przejmą zatem ten temat z ludowego, powszechnego obrzędu. Ale nie wyłącznie stamtąd: będą się też żywiły antyczną jeszcze tradycją pisaną, choćby dialogami żywych i umarłych (albo tylko umarłych, tylko mieszkańców Pół Elizejskich). W średniowieczu rodzi się do życia, wprawdzie w literaturze, a potem w sztuce, osobliwa kontynuacja tych rozmówek moralnych, poddana już ciśnieniu chrześcijańskich pouczeń i przestawianiu *memento mori*, „pamiętaj, że umrzesz”. To *Le-*



Siódma pieczęć Ingmara Bergmana, 1957

genda o trzech żywych i trzech umarłych, spisana pierw jako wierszowany dialog w trzynastowiecznej Francji, między innymi przez poetę Nicolau de Margival oraz trubadura Balduí de Condé, a potem, także w wersjach anonimowych, upowszechniona w Europie Zachodu. Opowiada ona – mówiąc w największym skrócie i nie wdając się w rozróżnienia pomiędzy jej odmianami – o przypadkowym spotkaniu trzech młodzieńców, butnych i strojnych, udających się na polowanie z trzema zmarłymi. Spotkaniu, które odbyło się na cmentarzu – pośród otwartych, zetłatych trumien ze zwłokami w różnych stadiach rozkładu. Trupy owe – nierzadko utrzymywano, że byli to król, papież oraz nieokreślony zmarły, niemalże szkielet (dużo później, w latach 1670-1672, nawiąże do takiego przekazu Juan de Valdés Leal w swym drastycznym, mrocznym obrazie *Koniec chwały tego świata* z sewilskiego Hospital de la Santa Caridad) – opowiedziały o swej przepaistej świetności i chwale. I o czekających wszystkich ludzi nie-

chybnym przeznaczeniu. Kwitował te pouczenia przekształcony dwuwiersz z rzymskich nagrobków przydrożnych: „Tym ongiś byliśmy, czym dzisiaj jesteście./Tym dzisiaj jesteśmy, czym i wy będziecie”.

Legenda jest, i owszem, istotna z tego powodu, że stała się ona źródłem niezliczonych wprost dzieł malarskich (miniatur w księgach „godzinek” i psalterzach, malowideł naścienne itp.), a rzadziej – rzeźbiarskich. O wiele jednak ważniejsze jest to, że stała się ona zaczynem podstawowych tematów ekstatycznej „kultury śmierci”, jaka wybuchnie niebawem, w połowie XIV stulecia, i stanie się na stałe, po chwilę obecną, jednym z wielkich i fundamentalnych motywów sztuki i literatury. Te tematy są dobrze na ogół rozpoznawalne w pierwotnej historii. To oczywiście „taniec śmierci”. Ale też i fantazmat *transi*, trupa w rozkładzie, z którego nierzadko wychodzą robaki. To wreszcie „triumf śmierci”, jedna bowiem z odmian *Legendy* opowiada, iż któryś z młodzień-

ców, przejęty naukami umarłych, porzucił przyjaciół oraz „światowe życie” i poddał się pokucie. Towarzysze zaś jego, uznawszy ten akt za zdradę, zabili go niecnie. A wtedy Bóg zesał na morderców śmierć, o której powiada się w utworze, że „triumf odniesie nad całą ludzkością”.

Aby tak się stało, aby dokonała się eksplozja ekstatycznej „kultury śmierci”, potrzebny był odpowiedni impuls, potrzebne było czarne tchnienie zagłady. I tak się właśnie stało: na Europę spadło, niczym sęp na pobojuwisko, „powietrze” morowe, spadła „czarna śmierć” lat 1348-1349 (to daty przybliżone, bo na niektórych obszarach trwała ona dłużej). Była to największa klęska w dziejach kontynentu – i jedyna zaraza, w trakcie której ptaki, rażone śmiercią, martwe spadały na ziemię całymi stadami. A ludzie marli wszędzie: w polu i domu, w zamku i gospodzie, w kościele i na ulicy. I ogarnął ich lęk przed innymi, nawet najbliższymi. Rozsypywały się wszelkie więzi, nie było komu chować umarłych, zwłoki leżały wszędzie, nikczemnie wystawione na rozkład i łup padlinożerców (oblicza się, że w niektórych krajach Zachodu śmierć zgarnęła ponad połowę ludności).

Reakcje na ten stan rzeczy były rozmaite, nieodmiennie jednak drastyczne. Drastyczna stała się więc pobożność – żniwu śmierci towarzyszyły nieustanne msze, a przez ulice i drogi ciągnęły pochody półnagich, skrwawionych biczowników. Rozpoczęły się też polowania na rzekomych sprawców zarazy – i „kozlami ofiarnymi”, ofiarami pogromów i stosów, padli znowu Żydzi, żebracy i włóczędzy, kalecy, szaleni, domniemane czarownice. A nierzadko szalał też swoisty karnawał śmierci: biesiadowano, tańczono, kopulowano wśród zagłady – i umierano w tym tańczeniu, w tej biesiadzie, w trakcie tej kopulacji publicznej (dobrze to pokazuje film Wernera Herzoga *Nosferatu wampir* z 1979 roku: w scenie, w której piękna Isabelle Adjani idzie przez miasto nawiedzone przez zarazę, wśród tancerzy, biesiadników i trupów, a jakiś obwieś usiłuje ją obcesowo obtańczyć).

Tak czy inaczej, wypadki te stają się paradygmatem, wzorcem kulturowych, religijnych czy społecznych zachowań w kręgu ziemskiej apokalipsy. Najpierw, to oczywiście, z powodu lokalnych albo bardziej powszechnych inwazji zarazy, aż po dziewiętnastowieczne fale cholery oraz epidemii grypy „hiszpanki” u kresu pierwszej wojny; z czasem jednak, poczynając od religijnych batalii i rzezi XVI i XVII stulecia, podstawowym impulsem stanie się tu wojna. Wojna nowoczesna, tak zachłanna, tak nienasycona w swym pożądaniu śmierci, że jej żniwo przyćmi wszelkie zarazy.

Póki co jednak, malarstwo i grafika, rzeźba i literatura średniowiecza oraz wczesnej nowoczesności dają niebywały wyraz porażeniu i uwiedzeniu przez śmierć masową, nie tylko tę z lat 1348-1349. Po kościołach oraz na murach cmentarzy (choć nie tylko tam) zaczynają mnożyć się ikony, wyraz

gromadnego, spazmatycznego lęku i chrześcijańskiego pocuczenia – w sprawach godnego życia i sztuki godnej, a „dobrej śmierci”, *ars bene moriendi*. Mnożą się więc wizje Sądu Ostatecznego, niepowabne widoki *transi*, obrazy „triumfu śmierci” oraz jej tańca z żywymi (nie bez demokratycznego jakby przestania: w końcu, zgodnie z brutalną maksymą Horacego, „wszystkich nas czeka noc ta sama” – „wszystkich”, czyli papieża i prostego zakonnika, króla i żebraka, bogacza i hołysza, artystę i żołdaka, dorosłego i dziecko, kobietę i mężczyznę, bez zmiłowania, bez wyjątku).

Za wielką inicjację owego apokaliptycznego triumfalizmu można by zapewne uznać monumentalne freski z cmentarza Campo Santo w Pizie, przypisywane na ogół Francesco Trainiemu (czynnemu w latach 1321-1363), a czasem Buonamico di Martino Buffalmacco (ok. 1290-1340), przedstawiające właśnie *Triumf śmierci*, a także *Sąd Ostateczny* oraz *Piekło*. Ów *Triumf* pizański wyznacza wszystkie niemal reguły patetycznego, makabrycznego i podniosłego teatru, określa jego podstawowe rekwizyty i dekoracje, wprowadza na scenę zasadnicze jego figury. Odtąd więc na ogół – a poprzez karnawatowe i szaleńcze wizje *Triumfu śmierci* z galerii Palazzo Abatellis w Palermo (ok. 1446), z fasady bazyliki Santa Maria Assunta w Clusone (ok. 1485), ze znajdującego się w madryckim Prado oleju na desce Pietera Bruegla Starszego (ok. 1562) oraz liczne transformacje XIX-XXI wieku – będzie przewijał się niemal ten sam, niemal ikonograficzny układ: wizja śmierci jako szkieletu albo truposza z kosą, siedzącego na białym koniu albo na wozie zaprzężonym w czarne woły i oddającemu się namiętnie swemu straszному żniwu.

Schemat ten naruszy jednakże w pewnym zakresie sztuka renesansu. Po pierwsze wówczas, kiedy *Triumf śmierci* – jak w statycznej, uwolnionej od makabry i widoków rozkładu tkaninie flamandzkiej z Victoria and Albert Museum w Londynie (ok. 1515-1520) – zostaje zespolony z wizerunkiem trzech Mojr, tkaczek ludzkiego losu. Po drugie natomiast, kiedy – też z dystansem wobec makabrycznych rozkoszy (choć przy zachowaniu figur, reguł i *decorum* wspomnianego teatru) – temat ten „pożeniony” zostanie ze spokojnymi i niemal sielankowymi scenariuszami Sądu Ostatecznego i „tańca śmierci”, usytuowanymi jakby gdzieś na pograniczu sennego marzenia i chrześcijańskich wyobrażeń eschatologicznych, jak we fresku Lorenza Costy (1460-1535) w bazylice San Giacomo Maggiore w Bolonii (1490).

No właśnie – bez „tańca śmierci” nie może się tu w ogóle obejść. Choćby był on jedynie czymś „przydanym” – czymś wpisanym w inną, dominującą wizję (jak w obrazie Lorenza Costy) albo ukazanym autonomicznie wprawdzie, ale za to z pewną dyskrecją, na uboczu (jak w przypadku bazyliki-oratorium z Clusone).

Na ogół jednak to on, on przede wszystkim, „przeszywa” europejską wyobraźnię tanatyczną, stając się niejako podsumowaniem – jak w podniosłej, końcowej scenie *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana (1957), gdzie triumf śmierci nad życiem zostaje i podkreślony (w żalosnej i tanecznej wędrówce „wszystkich na tle burzowej chmury”), i zarazem zakwestionowany (bo w końcu ktoś ocaleje z zagłady, ktoś szlachetny i dobry ujdzie spod kosy). Tak więc, chcąc nie chcąc, „nieboszczycy” – by przywołać tytuł humoreski Ladislava Fuchsa (1923-1994) z 1972 roku – muszą pojawić się „na balu”.

A zaczęło się to balowanie być może we Francji, gdzieś u schyłku XIV stulecia. W każdym razie to właśnie stamtąd, z benedyktyńskiego opactwa w miasteczku La Chasse-Dieu w Owernii, mamy najstarsze zachowane malowidło alegoryczne tego rodzaju – murale z lat 1410-1425 (z pierwotnie tam przedstawionych trzydziestu par tanecznych, mnichów pływających ze śmiercią, do dziś przetrwały dwadzieścia cztery). W 1424 roku ukończono też „taniec śmierci” na paryskim Cmentarzu Niewiniątek. Nie ostał się on wprawdzie do naszych dni i znany jest jedynie z drzeworytniczych kopii. Ważne jednak, po pierwsze, że przedstawiał on wyłącznie samych mężczyzn i że, po drugie, figury tam przedstawione były także inspiracją dla drzeworytów Jana van Calcara w rewolucyjnym anatomicznym *De corporis humani fabrica* Andreasa Vesaliusa (1543), budującym nowy obraz ludzkiego ciała (słynny ten lekarz dokonywał bowiem sekcji zwłok między innymi na tym cmentarzu). Odtąd zresztą trupy i szkielety zadomowią się na długo, aż do progu nowoczesności, w atlasach anatomii i będą tanecznym krokiem przemierzać ich karty.

Wkrótce też „tańce śmierci” upowszechnią się na całym europejskim Zachodzie – od Hiszpanii po dzisiejszą Estonię, od Italii po Anglię. Z mnogich średniowiecznych i wczesnorenansowych przedstawień „tańca śmierci” mocno w pamięć kultury wpisały się przy tym przede wszystkim dzieła niemieckich mistrzów, dostarczając rozległych inspiracji dla „kultury wysokiej” – sztuk plastycznych, literatury i muzyki – także ostatnich stuleci. Chodzi tutaj zwłaszcza o ogromne freski Bernta Noltego (ok. 1435-1509) z Kościoła Mariackiego (Marienkirche) w Lubece, powstałe około 1463 roku i zniszczone w trakcie alianckich bombardowań w 1942 roku, a także z Kościoła św. Mikołaja (Niguliste kirik) w Tallinie (wykonane przezeń u schyłku życia i długie na trzydzieści metrów). Chodzi też o cykl trzydziestu trzech drzeworytów Hansa Holbeina Młodsze (1497-1543) *Taniec śmierci* z lat 1523-1526.

Nie znała jednak właściwie „tańców śmierci”, jak wspominałem, Polska epoki średniowiecza i renesansu. A jedyny u nas średniowieczny ich przykład, *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią* (początek XV wieku), jest w zasadzie saty-

ra społeczną, w której obśmiana zostaje i sama śmierć, groteskowo szpetna, pokraczna, niezdarna:

**Chuda, blada, żółte lice
Łszczy się jako miednica;
Upadł ci jej koniec nosa,
Z oczu płynie krwawa rosa;
Przewięzała głowę chustą,
Jako samojedź krzywoustą;
Nie było warg u jej gęby,
Poziwając skrzyta zęby;
Miecie oczy zawracając,
Groźną kosę w ręku mając;
Goła głowa, przykra mowa,
Ze wszech stron skarada postawa –
Wypięta żebra i kości,
Groźne siecze przez lutości**

Co więcej, śmierć ta nie zabiera jeszcze Mistrza Polikarpa ze świata, chociaż przywołuje ją z ciekawości, z nią tańczy i oddaje się towarzyskiej niejako konwersacji (po czym śmierć, porzucając swego uczonego tancerza, obiecuje, że kiedyś przyjdzie po niego). „Tańce śmierci” mają zresztą nie tylko straszyć, nie tylko napawać trwogą i wzywać do pracy nad zbawieniem i moralnego życia, lecz także śmierć oswojać. Stąd sporo w nich i szyderstwa, i groteski, i prząsnego zazwyczaj humoru, obśmiewania i śmierci, i jej wszelakich klientów, nieraz z domieszką cynizmu. Jak w częstochowskich rymach księdza Józefa Baki (1707-1780), które łączą zabawne prostactwo form oraz trywialne poczucie humoru z poczuciem grozy. Straszą i śmieszą, podobnie jak wierszyki wpisane w „taniec śmierci” z krakowskiego Kościoła Bernardynów (ostatnia ćwierć XVII wieku):

**Różnych Stanów piękne grono
Gęstą Śmiercią przepleciono
Żyjąc wszystko tańczujemy
A że obok Śmierć nie wiemy.
[...]
Szczęśliwy kto z tego Tańcu
Odpocznie w Niebieskim Szańcu.
Nieszczęsny kto z tego Koła
W piekło wpadszy biada woła.**

Wkulturze polskiej „tańce śmierci”, warto to powiedzieć przy okazji, pojawiają się dopiero, głównie po bernardyńskich kościołach, w dobie katastrofy dziejowej XVII i XVIII stulecia, w dobie wojen, rebelii i powszechnej anarchii, i równie powszechnej, choć skrywanej pod sarmacką i narodowo-katolicką butą, twórczości. Wcześniej bowiem nie podzielano u nas najwyraźniej drastycznego przerażenia Zachodu i jego, niemal „pornogra-



ficznej” – a w każdym razie wyuzdanej – fascynacji śmiercią. Co daje się być może wytłumaczyć tym właśnie, że pod zewnętrzną warstwą chrześcijańskiej wiary, z jej linearnym porządkiem czasu – od narodzin do śmierci, od stworzenia do Sądu – tkwiła nadal pokrzepiająca wizja przedchrześcijańska: cyklicznego, wiecznego obrotu spraw i rzeczy, z przypisanym jej kołowrotem przemian, na podobieństwo przyrody i kosmosu (od narodzin, przez wzrost i dojrzałość, po schyłek i śmierć, i znów ponowne powstanie do życia).

W groteskowej, prześmiewczej konwencji utrzymane są też dawne i zupełnie nowe „tańce szkieletów”. I pomiędzy drzeworytem Michaela Wolgemuta (1493) a – na przykład – animowanym filmem z 1929 roku *Taniec szkieletów* (w reżyserii Ub Iwerksa i Walta Disneya, z muzyką i według pomysłu Carla W. Stallinga) jest najściślejsza więź. Tak że w istocie ów amerykański obraz – w którym grupa znudzonych wylegiwaniem się w ziemi kościotrupów postanawia rozerwać się nocną taneczną zabawą na cmentarzu, pośród konwencjonalnego bicia dzwonów, pohukujących sów, unoszących się złowieszczo w powietrzu nietoperzy – jest ruchomą repliką niemieckiej grafiki. Tam zwłaszcza, gdy szkielet prz grywa sobie do płasów na własnych kościach.

Sztuka i literatura dwóch ostatnich stuleci skwapliwie zresztą i na różne sposoby powtarzają wszystkie stare, zwłaszcza średniowieczne, motywy „tańca śmierci”, co najwyżej nasycając je, na wzór romantyczny, gorzką ironią, indywidualizmem i mniej skrywaną erotyką. Pomysły podpowiadają im jednak – jak to jest na przykład w *Tańcu śmierci* Maxa Slevogta (1868-1932), namalowanym w 1898 roku i znajdującym się dziś w Museum Georg Schäfer we Schweinfurcie – dzieła starych mistrzów w rodzaju *Śmierci i dziewczyny* Albrechta Dürera albo Hansa Baldunga Griena (inspirującej zresztą, warto pamiętać, pieśń Schuberta o tym samym tytule).

Motyw „tańca śmierci” doskonale zresztą zdaje się sprzyjać nowoczesnej „religii śmierci”, z jednoczesną jej ironią i mistyką. I wszystko jedno, czy mówimy tutaj o pisarstwie Tomasza Manna (*Czarodziejska góra*), wierszach Rilkego i Rimbaulta albo dramaturgii Strindberga (*Taniec śmierci*). Wszystko jedno, czy przywołujemy muzykę Modesta Musorgskiego (*Pieśni i tańce śmierci*), Franza Liszta, Hectora Berlioza, Camille’a Saint-Saënsa, Gustava Mahlera albo Albana Berga, grafiki Wilhelma von Kaulbacha (*Nowy taniec śmierci* z 1867 roku) czy Alfreda Rethela, inspirowane zarówno drzeworytami Holbeina, jak i bieżącymi dramatami Europy (od wielkiej epidemii cholery, objawionej drastycznie „kulturalnej Europie” podczas balu w paryskiej Operze, po rewolucyjne wypadki 1848 roku). Zawsze przy tym chodzi – by szaleńczo i romantycznie – doświadczyć śmierci, poznać jej gorzko-słodki smak i zapach, zatańczyć z nią. Zatańczyć ją, ładnie, prowokacyjnie i boleśnie.

Radykalnym przełomem okazuje się dla owego tańca szalonego Wielka Wojna lat 1914-1918, z właściwą jej śmiercią masową, z produkcją gromadnej śmierci – wyzutej z wszelkiego indywidualizmu i dokonującej się z użyciem instrumentów, które miały przynieść oświecenie, dobrobyt i postęp powszechny. To śmierć bez oblicza, bez twarzy, poddana rygorom mechaniki, technologii i bezosobowego, „przemysłowego” porządku. Jej zapowiedź, i owszem, sztuka może odnaleźć w wizji wielkiej bitwy ze wspomnianego obrazu Breughla, w *Okropieństwach wojny* Jacquesa Callota albo Goi.

Ale to jedynie zapowiedź, straszne przeczcucie tego, co się wydarzy. Jak więc teraz można ją teraz zatańczyć? Skoro – niczym w serii obrazów austriackiego malarza Albina Egger-Lienza (1868-1926), wielokrotnie i w rozmaitych odmianach, co nie jest przecież przypadkowe, przezeń powtarzanych – jest tylko, wbrew tytułowi, nie taniec, a marsz śmierci? Marsz zmechanizowanych nieludzi, którzy mają zabijać i którzy też będą zabijani. A przecież przyjdą jeszcze gorsze, jeszcze ciemniejsze czasy. Czasy przemysłowego już „misterium nieprawości”, przemysłowego już bezgranicznie mordu. Takiego mordu, który – jak mówi sławna *Fuga śmierci* Paula Celana, sławny „taniec śmierci” z epoki „wielkich pieców” – nie da zmarłym miejsca na ziemi i będą mieli oni zaledwie „grób w murach”, bo „tam nie leży się ciasno”.

Zbigniew Mikotejko – filozof religii, historyk religii, eseista, pedagog. Kierownik Zakładu Badań nad Religią i profesor nadzwyczajny w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie, członek Amerykańskiej Akademii w Rzymie. Opublikował ponad 800 tekstów – oprócz polskiego, po: angielsku, francusku, hiszpańsku, niemiecku, portugalsku, rosyjsku, ukraińsku i włosku. Jest autorem wielu książek, m.in. *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa* oraz *We władzy wisielca* (t. I i II).



NEVERM

fot. E. Krasucka

KONCEPCJA I CHOREOGRAFIA
CONCEPT AND CHOREOGRAPHY

ROBERT BONDARA

MUZYKA / MUSIC

STEVE REICH *CLAPPING MUSIC* (1972)

PRASQUAL *NEVERMORE...?* (2014, MUZYKA ELEKTRONICZNA I PERKUSJA / ELECTRONIC MUSIC & PERCUSSION)

PAWEŁ SZYMAŃSKI *LUX AETERNA* (1984, NAGRANIE / RECORDING)

SCENOGRAFIA

SET DESIGNER **BORIS KUDLIČKA**

KOSTIUMY

COSTUME DESIGNER **JULIA SKRZYNECKA**

ŚWIATŁA

LIGHTING DESIGNER **MACIEJ IGIELSKI**

BONDARA MORE...?

TAŃCZA / DANCERS

WARLORD **CARLOS MARTÍN PÉREZ / SEBASTIAN SOLECKI**

DUET 1 **MARTA FIEDLER, ADAM MYŚLIŃSKI / ANNA LORENC,
CARLOS MARTÍN PÉREZ / YUKA EBIHARA,
BARTOSZ ZYŚK / EMILIA STACHURSKA, KRISTÓF SZABÓ**

DUET 2 **CARLOS MARTÍN PÉREZ, ADAM MYŚLIŃSKI / SEBASTIAN SOLECKI,
CARLOS MARTÍN PÉREZ / BARTOSZ ZYŚK / KRISTÓF SZABÓ**

SOLO **BARTOSZ ZYŚK / JACEK TYSKI / ADAM MYŚLIŃSKI / KURUSZ WOJEŃSKI**
KWARTET / QUARTET **YUKA EBIHARA, SEBASTIAN SOLECKI, KURUSZ WOJEŃSKI,
JACEK TYSKI / ALEKSANDRA LIASHENKO, CARLOS MARTÍN PÉREZ, ROBIN KENT,
VADZIM KEZIK / EMILIA STACHURSKA, ŁUKASZ TUŻNIK,
PIOTR BEDNARCZYK, REMIGIUSZ SMOLIŃSKI**

DUET 3 **JOANNA DRABIK / MARGARITA SIMONOVA,
PAWEŁ PŁOSKI (GOŚCINNIE / AS GUEST)**

DUET 4 **ALEKSANDRA LIASHENKO, VIKTOR BANKA / EMILIA STACHURSKA,
KURUSZ WOJEŃSKI / MARTA FIEDLER, ROBIN KENT**

TRIO **ALEKSANDRA LIASHENKO, ANNA LORENC, VIKTOR BANKA / YUKA EBIHARA,
EMILIA STACHURSKA, KURUSZ WOJEŃSKI / MARTA FIEDLER,
KAROLINA SAPUN, ROBIN KENT**

ORAZ / AND

**ANNA CZESZEJKO, JOANNA DRABIK, YUKA EBIHARA, MARTA FIEDLER,
ANNA HOP, PAULINA JURKOWSKA, MAI KAGEYAMA, YURIKA KITANO,
ROSEANNA LENEY, ALEKSANDRA LIASHENKO, ANNA LORENC,
DARIA MAJEWSKA, EWA NOWAK, PALINA RUSETSKAYA, KAROLINA SAPUN,
MARGARITA SIMONOVA, EMILIA STACHURSKA, LYNSEY SUTHERLAND,
ELIZA WALASZCZYK, ANETA WIRA, IZABELA ZABŁOCKA;**

**VIKTOR BANKA, PIOTR BEDNARCZYK, ROBIN KENT, VADZIM KEZIK,
CARLOS MARTÍN PÉREZ, ADAM MYŚLIŃSKI, REMIGIUSZ SMOLIŃSKI,
SEBASTIAN SOLECKI, KRISTÓF SZABÓ, ŁUKASZ TUŻNIK, JACEK TYSKI,
KURUSZ WOJEŃSKI, SIMON YOSHIDA, BARTOSZ ZYŚK**

SOLO PERKUSYJNE / PERCUSSION SOLO **KATARZYNA BOJARYN, JAN SMOCZYŃSKI**



NAGRANIA / RECORDINGS

Richard Wagner, *Lohengrin* (fragment). Wyk./Performed by: Orchester der Bayreuther Festspiele.
Dyr./Conductor: Woldemar Nelsson. Sony Music 2009.

Paweł Szymański, *Lux Aeterna*. Wyk./Performed by: E. Chojnacka (klawesyn/harpsichord), S. Esztényi,
J. Witkowski, R. Nicze (fortepiany/pianos), M. Grzybowski, S. Wróblewski (czelesty/celestas), A. Sikorzak-Olek,
G. Strzeszewska-Lis (harty/harps), B. Skoczylńska, S. Skoczylński, R. Siwak (wibrafony/vibraphones), A. Orkisz,
A. Orkisz, E. Piwkowska, A. Wróbel (wiolonczele/cellos); Zespół Śpiewaków Camerata Silesia;

Wokalny Zespół Muzyki Dawnej Borno Consort; WOSPR w Katowicach. Dyr./Conductor: Antoni Wit. CD Accord 1997.

Cytaty z/Quotations from: Oriana Fallaci & Bertrand Russell wg/after: Oriana Fallaci *Wywiad z historią/Intervista con la storia*. Sfery, Warszawa 2012, przekład/translated by: A. Czepnik, A. Osmólska-Mętrak, J. Ugniewska.

Interpretacja/Performed by: Danuta Stenka, Tomasz Piluchowski.



Barbarzyńskie przejawy naszej cywilizacji były bezpośrednią inspiracją każdej sceny mojego baletu. To losy zwykłych ludzi, sprowadzane często do wymiaru danych statystycznych, skłoniły mnie do zadawania pytań, które kiedyś stawiała Oriana Fallaci: „Kim my jesteśmy? Bezradnym stadem w rękach pasterza, raz szlachetnego, raz nikczemnego? Tworzywem, liśćmi niesionymi przez wiatr?”.

ROBERT BONDARA

Barbarian symptoms of our civilization directly inspired each of the scenes unfolding in my ballet. It was the fate of ordinary people, often reduced to statistical data, that inclined me to ask questions that Oriana Fallaci used to ask: “What are we? Helpless herds being held once by a noble, once by an infamous shepherd? Stuff? Leaves blown by the wind?”.

FROM THE CHOREOGRAPHER

Following the course of World War I from today's perspective, it's not hard to see that the specificity of contemporary armed conflicts is completely different. Weighed down by the awareness that this cruel manifestation of human existence affects millions of human lives every day, I decided to stage a very personal production which – or so I hope – will once again awaken the audience's sensitivity to the problem of war. In a drive to keep the production genuine, a key stage of my work involved an in-depth analysis of today's armed conflicts, wading through lots of statistical data and detecting in them the lives of people who, often against their will, are caught in the maelstrom of war. Despite my earlier interest in these themes, I realized that this time it would be a tough and laborious process. I never thought, however, that working on this production would turn out to be such a harrowing experience.

Sweden's Uppsala Conflict Data Programme, a scientific project which has been meticulously recording violent conflicts since 1945, clearly indicates that the percentage of civilian casualties compared to military personnel is increasing dangerously. During World War I civilians accounted for 20% of all casualties, whereas in the 1970s and 1980s the figure was even 90%. War photographer James Nachtwey's observation that "the front lines of contemporary wars are not on isolated battlefields, but right where people live" accurately describes this tendency. Contemporary wars bypass absolutely no one, neither women nor children, the latter not only becoming victims but sometimes even soldiers; estimates say that right now some 250,000-300,000 children are fighting around the world.

The nature of contemporary conflicts shows how useless classical definitions related to war have become. International conflicts are giving way to internal ones, often involving violence and genocide. The sides in these conflicts are non-state armed forces such as paramilitary organizations, militant groups, terrorists, mercenaries, who often do not abide by any rules or norms.

The 20th and 21st centuries additionally have brought conflicts triggered by terrorist activity, which in turn is sometimes used by governments to defeat their opponents or even to violate human rights and restrict civil liberties. This is also a time of escalating ethnic conflicts that lead to tragic consequences. Suffice it to mention the war in the former Yugoslavia or the genocide in Rwanda, when the world watched passively as the outrageous helplessness of the United Nations failed to prevent a massacre. Many of these conflicts are a legacy left by colonialism which drew artificial borders, tearing ethnic groups apart and exacerbating historical divisions.

Separatist and religious wars, mass migrations and the humanitarian disasters they cause are a daily part of today's world. Via mass media they flood into our homes but soon become commonplace, causing no more than a sympathetic nod of the head.

It is these very barbarian symptoms of our civilization that directly inspired each of the scenes unfolding in my ballet. It was the fate of ordinary people, often reduced to statistical data, that inclined me to ask questions that Oriana Fallaci used to ask: "What are we? Helpless herds being held once by a noble, once by an infamous shepherd? Stuff? Leaves blown by the wind?"

Consecutive scenes in *Nevermore...?* form a series of loosely connected episodes in which each character tells their own story. The only character that I decided to give a specific role is the Warlord. One of the people I modelled him after was South Vietnamese General Nguyen Ngoc Loan, immortalized in the famous photo by Eddie Adams as he stands in broad daylight in the street, shooting a defenceless prisoner. General Loan loved roses, always had fresh flowers on his desk and tended to them carefully. He also loved classical music and playing the piano. This is a dissonance hard to understand, though not an isolated case. Brutally cruel people can also be extremely intelligent and sensitive to beauty.

I present my tale in three parts. The first movement, to music by Steve Reich, shows a certain group in times of peace, carefree living, existence without danger. The second one, to a new composition by Prasqual, portrays man thrown into the midst of inhuman armed conflict. The third one, to music by Paweł Szymański, reflects on the effect that war has on people's lives.

The title *Nevermore...?* is a reference to an extraordinarily meaningful painting by Zdzisław Beksiński. My addition of an ellipsis and a question mark is intentional. My question is rhetorical, of course. After all, countless are the times that people have said: *Nevermore...*

Robert Bondara

OD CHOREOGRAFA

Śledząc przebieg I wojny światowej z dzisiejszej perspektywy, nie trudno zauważyć, że specyfika współczesnych konfliktów zbrojnych jest dziś zupełnie inna. Ciążąca mi świadomość, że ten okrutny przejaw ludzkiej egzystencji każdego dnia dotyka milionów istnień ludzkich, pchnęła mnie do realizacji bardzo osobistego spektaklu, który – mam taką nadzieję – raz jeszcze pobudzi wrażliwość widzów na problem wojny. W trosce o autentyczność spektaklu, kluczowym etapem mojej pracy stała się wnikliwa analiza dzisiejszych konfliktów zbrojnych, przedzieranie się przez wiele danych statystycznych i dostrzeganie kryjących się za nimi losów ludzi, których często wbrew ich woli porwał wir historii. Mimo moich wcześniejszych zainteresowań tą tematyką miałem świadomość, że tym razem będzie to ciężki i żmudny proces. Nie sądziłem jednak, że praca nad tym przedstawieniem okaże się dla mnie aż tak wstrząsającym doświadczeniem.

Szwedzki projekt naukowy Uppsala Conflict Data Program, który pieczołowicie odnotowuje zdarzenia o charakterze zbrojnym od 1945 roku, wyraźnie wskazuje na niebezpiecznie rosnący odsetek ofiar cywilnych w stosunku do personelu wojskowego. W I wojnie światowej cywile stanowili 20% wszystkich ofiar, a już w latach 70. i 80. XX wieku nawet 90%. Sposzczenie fotografa wojennego Jamesa Nachtweya, że „linie frontu współczesnych wojen nie przebiegają na odległych polach bitwy, ale wśród cywilów”, trafnie oddaje tę tendencję. Współczesne wojny nie oszczędzają absolutnie nikogo: ani kobiet, ani dzieci, które nie dość, że stają się ofiarami, to bywają żołnierzami; szacuje się, że obecnie na świecie walczy 250-300 tys. dzieci.

Specyfika współczesnych konfliktów ukazuje, jak bezużyteczne stały się klasyczne definicje odnoszące się do wojny. Konflikty międzynarodowe ustępują miejsca wewnętrznym, często pełnym przemocy i ludobójstwa. Ich stronami stają się niepaństwowe siły zbrojne, takie jak organizacje paramilitarne, grupy bojowników, terroryści, najemnicy, którzy często nie przestrzegają żadnych zasad.

Wiek XX i XXI przyniosły dodatkowo konflikty wywołane działalnością terrorystyczną, stające się przyczyną wojen, w których dochodzi do łamania praw człowieka i ograniczania swobód obywatelskich. Ostatnie stulecie to także czas eskalacji konfliktów etnicznych, które skutkują dramatycznymi konsekwencjami. Wystarczy przypomnieć wojnę w byłej Jugosławii czy ludobójstwo w Rwandzie, któremu świat przyglądał się biernie, a skandaliczna bezradność ONZ nie zapobiegła masakrze. Wiele z tych konfliktów to spuścizna po kolonializmie, który tworzył sztuczne granice, rozczłonkując grupy etniczne i zaostrzając historyczne podziały. Wojny separatystyczne, religijne, masowe migracje i wynikające z nich klęski humanitarne są codziennością dzisiejszego świata. Wdzierają się poprzez media do naszych domów i powszedniej, wzbudzając co najwyżej współczujące kiwanie głową.

To właśnie te barbarzyńskie przejawy naszej cywilizacji były bezpośrednią inspiracją każdej sceny mojego baletu. To losy zwykłych ludzi, sprowadzane często do wymiaru danych statystycznych, skłoniły mnie do zadawania pytań, które kiedyś stawiała Oriana Fallaci: „Kim my jesteśmy? Bezradnym stadem w rękach pasterza, raz szlachetnego, raz nikczemnego? Tworzywem, liśćmi niesionymi przez wiatr?”.

Kolejne sceny *Nevermore...*? składają się na ciąg luźno powiązanych ze sobą epizodów, gdzie każda z osób opowiada swoją historię. Postacią, której zdecydowałem się przypisać konkretną rolę jest tylko Warlord. Jednym z jego wzorców był dla mnie południowowietnamski generał Nguyen Ngoc Loan, uwieczniony na słynnym zdjęciu Eddiego Adamsa w chwili, gdy w biały dzień strzela na ulicy do bezbronnego jeńca. Generał Loan kochał różę, zawsze miał świeże kwiaty na biurku i czule je pielęgnował. Kochał też muzykę klasyczną i grę na fortepianie. To dysonans trudny do zrozumienia, ale nie odosobniony. Ludzie bestialsko okrutni bywają jednocześnie niezwykle inteligentni i wrażliwi na piękno.

Moją opowieść podzieliłem na trzy części. Pierwsza, do muzyki Steve'a Reicha, ukazuje pewną zbiorowość w warunkach pokoju, beztroskiego życia, egzystencji pozbawionej zagrożenia. Druga, do nowej kompozycji Prasquala, to obraz człowieka rzuconego w środek nieludzkiego konfliktu zbrojnego. Trzecia, do muzyki Pawła Szymańskiego, jest refleksją nad skutkami wojny w odniesieniu do życia ludzi.

Tytuł *Nevermore...*? nawiązuje do niezwykle wymownego obrazu Zdzisława Beksińskiego. Nie bez przyczyny do dałem jednak wielokropek i znak zapytania. Moje pytanie jest naturalnie retoryczne. Bo ileż to już razy powtarzamy: Nigdy więcej...

Robert Bondara

Tancerz, choreograf i pedagog. Artysta Polskiego Baletu Narodowego. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej im. Feliksa Parnella w Łodzi oraz Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, z którym współpracuje obecnie jako wykładowca, a także Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie. Początkowo występował w łódzkim Teatrze Muzycznym, a następnie przeniósł się do Teatru Wielkiego w Poznaniu. W 2005 roku dołączył do Baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, obecnie Polskiego Baletu Narodowego, a w roku 2008 rozpoczął także współpracę z Warszawskim Teatrem Tańca Aleksandry Dziurosz. Jest laureatem II Nagrody (pierwszej nie przyznano) oraz Nagrody Specjalnej Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego w Ogólnopolskim Konkursie Choreograficznym im. Bronisławy Niżyńskiej w Warszawie (2008), Nagrody im. Jana Kiepury w kategorii Choreograf Roku w Polsce (2011) oraz finalistą XXVII Międzynarodowego Konkursu dla Choreografów w Hanowerze (2013). Uczestniczył w Warsztatach Choreograficznych Polskiego Baletu Narodowego, przygotowując balety *When You End and I Begin...* do muzyki Pawła Szymańskiego (praca włączona potem do repertuaru PBN), *The Garden's Gates* z muzyką Szabolcsa Esztényia oraz *8m68* do muzyki Amona Tobina. W 2011 roku był gościem bydgoskiej Opery Nova, dla której zrealizował swój pierwszy duży balet *Zniewolony umysł* z muzyką Philipa Glassa i Wojciecha Kilara, inspirowany esejem filozoficzno-politycznym Czesława Miłosza (Nagroda im. Jana Kiepury w kategorii Choreograf Roku). W tym samym roku stworzył dla Polskiego Baletu Narodowego kolejny autorski spektakl *Persona* do muzyki Aldony Nawrockiej, Arvo Pärta i Pawła Szymańskiego, a w 2013 roku odbyła się prapremiera jego spektaklu *Čiurlionis* z muzyką Giedriusa Kuprevičiusa, zrealizowanego na zaproszenie Litewskiego Narodowego Teatru Opery i Baletu w Wilnie. Zarówno *Zniewolony umysł*, jak i *Čiurlionis* pokazywane zostały potem gościnnie na scenie Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Jego choreografie były prezentowane m.in. na Ogólnopolskim Konkursie Baletowym w Gdańsku, Międzynarodowej Gali Gwiazd Baletu w Szczecinie, XLIII Międzynarodowym Festiwalu Tańca w Kuopio (Finlandia), podczas gali polsko-rosyjskiej w Teatrze Bolszoi (Moskwa), na scenie Den Nye Opera w Bergen (Norwegia), w ramach Dance Salad Festival w Houston (USA) oraz w programach festiwalowych II, III, IV, V i VI Dni Sztuki Tańca w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej. W kwietniu 2014 roku, w ramach kolejnej edycji Warsztatów Choreograficznych Polskiego Baletu Narodowego (*Kreacje 6*), stworzył balet *Współczynnik przenikania* do muzyki Michała Jacaszka. Z kolei we wrześniu tego roku zrealizował dla Baletu Opery Wrocławskiej własne wersje choreograficzne *Ognistego ptaka* Igora Strawińskiego i *Cudownego mandaryna* Béli Bartóka, a w październiku - dla Instytutu Muzyki i Tańca - choreografię na potrzeby warsztatów Video Dance w ramach XIII edycji Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego „Ciało/Umysł”. Autorski balet Roberta Bondary *Nevermore...?* stworzony na zamówienie Polskiego Baletu Narodowego to zarazem jego pierwsza praca zrealizowana specjalnie dla dużej sceny Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. [fot. E. Krasucka]



ROBERT BONDARA

KONCEPCJA I CHOREOGRAFIA



STEVE REICH

MUZYKA

cje zamawiały u niego takie instytucje i festiwale, jak: Barbican Centre, Holland Festival, San Francisco Symphony, Rothko Chapel, Wiener Festwochen, teatr Hebbel (Berlin), Brooklyn Academy of Music dla Pata Metheny'ego; Spoleto Festival, Radio Zachodniemieckie, Settembre Musica, Fromm Music Foundation dla Richarda Stoltzmana, Saint Louis Symphony Orchestra, Betty Freeman dla Kronos Quartet i Festival d'Automne. A wykonują ją najlepsze orkiestry i zespoły całego świata, m.in. orkiestry symfoniczne Londynu, San Francisco i Bostonu (dyr. Michael Tilson Thomas), New York Philharmonic (dyr. Zubin Mehta), Ensemble Modern (dyr. Bradley Lubman), Ensemble Intercontemporain (dyr. David Robertson), London Sinfonietta (dyr. Markus Stenz i Martyn Brabbins), Theater of Voices (dyr. Paul Hillier), Schoenberg Ensemble (dyr. Reinbert de Leeuw), Brooklyn Philharmonic Orchestra (dyr. Robert Spano), Saint Louis Symphony (dyr. Leonard Slatkin), Los Angeles Philharmonic (dyr. Neal Stulberg), BBC Symphony (dyr. Peter Eötvös). Wielu choreografów stworzyło spektakle do jego muzyki, m.in.: Anne Teresa de Keersmaecker, Jiří Kylián, Jerome Robbins dla New York City Ballet, Laura Dean (*Impact*, za który ona i Reich otrzymali Bes-sie Award), Eliot Feld, Alvin Ailey, Lar Lubovitch, Maurice Béjart, Lucinda Childs, Siobhan Davies i Richard Alston. (fot. Forum)



PRASQUAL

MUZYKA

Kompozytor, architekt dźwięku, dyrygent, pianista. Studiował kompozycję, w tym elektronikę, fortepian i dyrygenturę w Poznaniu u Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, a także w Kolonii i Düsseldorfie. Brał udział w kursach kompozytorskich u Briana Ferneyhough'a, Petera Eötvösa, Christiana Wolffa, Marka André i wielokrotnie u Karlheinz Stockhausena. Osobisty kontakt ze Stockhausenem i jego dziełami miał duży wpływ na myślenie PRASQUALA o muzyce. Pisał na zamówienie Opery Wrocławskiej, DeutschlandFunk w Kolonii, Teatru Wielkiego w Poznaniu, Städtische Bühnen Münster, Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu oraz Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Główne obszary jego zainteresowań to dzieła sceniczne, muzyka mikrotonalna, elektroniczna i ruch muzyki w przestrzeni. Wszystkie te aspekty po raz pierwszy połączyły się w jego dziele scenicznym *Architektura światła*, trzeciej części projektu operowego *Orlando*. Stypendysta: Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (trzykrotnie), Kunststiftung NRW, Landu Dolnej Saksonii, DAAD, Deutsche Bank Stiftung w ramach Akademie Musiktheater Heute, Ernst-von-Siemens Musikstiftung i Deutscher Musikrat oraz ZAiKS-u (dwukrotnie). Laureat Medalu Młodej Sztuki przyznawanego przez „Głos Wielkopolski”. W 2012 roku spędził 6 miesięcy podczas rezydencji w Künstlerdorf Schöppingen, na 2015 otrzymał 9-miesięczną rezydencję w Künstlerhof Schreyahn, podczas której planuje pracować nad *Architekturą miłości* (druga część projektu *Orlando*). W 2013 roku w Cité des Utopies, w Saline Royale otwarto wystawę, na której zaprezentował szkice architektoniczne do piramidy 16 głośników, w której będzie zrealizowana pierwsza część projektu *Orlando: Architektura ciemności*. Również w 2013 roku był rezydentem festiwalu Ostrava New Music Days, w ramach którego wykonano jego utwór *Ymorh* na 22 muzyków i wystąpił podczas 9. Kölner Musiknacht, grając recital z utworami Bacha oraz własnymi. Ostatnie zrealizowane w Polsce projekty artysty to: *5 Śpiewów z klatki* do tekstów Tadeusza Różewicza w Operze Wrocławskiej, *Architektura światła* do własnego tekstu (produkcja Polskiego Teatru Tańca i Akademii Muzycznej w Poznaniu), muzyka elektroniczna do baletu *Sześć skrzydeł aniołów* w choreografii Jacka Przybyłowicza w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej według autorskiej koncepcji w sześćdziesięciu grup głośników wokół publiczności oraz opera *Ophelia* do własnego libretta, zamówiona i prawykonalana przez Teatr Wielki w Poznaniu. Mieszka i pracuje w Kolonii. (fot. M. Baus)



PAWEŁ SZYMAŃSKI

MUZYKA

Urodził się w 1954 roku w Warszawie, ukończył studia kompozytorskie u Włodzimierza Kotońskiego. Mieszka i pracuje jako wolny artysta w Warszawie. Ważniejsze utwory: *K.* na orkiestrę (1972), *Epitafium* na dwa fortepiany (1974), *Kwartet smyczkowy* (1975), *Limeryki* na skrzypce i klawesyn (1975; wersja na flet, skrzypce i wiolonczelę – 1979), *Partita I* na orkiestrę (1976), *Kyrie* na chór chłopięcy i orkiestrę (1977), *Intermezzo* na zespół kameralny (1977), *Partita II* na orkiestrę (1977-1978), *Gloria* na chór żeński i orkiestrę (1979), *La Folia* na taśmę magnetofonową quadro lub stereo (1979), *Dziesięć utworów* na trio smyczkowe (1979), *...under the plane tree...* na taśmę magnetofonową quadro lub stereo (1980), *Villanelle* na tenor altowy, dwie altówki i klawesyn do słów Jamesa Joyce'a (1981), *Cztery utwory liturgiczne* na sopran i orkiestrę (1980-1981), *Dwa utwory* na kwartet smyczkowy (1982), *Sonata* na zespół instrumentalny (1982), *Crux Fidelis* na taśmę magnetofonową (quadro; – tło dźwiękowe do wystawy *Znak krzyża w sztuce*, Kościół Miłosierdzia Bożego, Warszawa 1983), *Appendix* na flet piccolo i inne instrumenty (1983), *Dwie konstrukcje iluzoryczne* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1984), *Lux Aeterna* na głosy i instrumenty (1984), *Partita III* na amplifikowany klawesyn i orkiestrę (1985-1986), *Trop* na fortepian (1986), *Dwie etiudy* na fortepian (1986), *Partita IV* na orkiestrę (1986), *Through the Looking Glass...I* na orkiestrę kameralną (1987), *Through the Looking Glass...II* na taśmę magnetofonową (quadro; 1988), *A Study of Shade* na orkiestrę (1989; wersja na pełną orkiestrę – 1992), *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę (1989; wersja na skrzypce solo 1997), *quasi una sinfonia* na orkiestrę kameralną (1990; wersja na pełną orkiestrę 2000), *Sixty-odd Pages* na orkiestrę (1991), *a due* na dwoje skrzypiec (1991), *Pięć utworów* na kwartet smyczkowy (1992), *Two studies* na orkiestrę (1992), *Miserere* na głosy i instrumenty (1993), *Trzy utwory* na trzy flety proste z akompaniamentem metronomu (1993), *Through the Looking Glass... III* na klawesyn solo (1994; wersja na klawesyn i kwartet smyczkowy 1994), *Koncert* na fortepian i orkiestrę (1994), *Bagatelle fur A.W.* na skrzypce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian (1995), *SONAT(IN)A* na fortepian (1995), *In Paradisum deducant te Angeli...* motet na chór męski (1995), *Dwie melodie* na fortepian (1995), *Recalling a Serenade* na klarnet, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę (1996), *Film Music* na orkiestrę (1996), *Fotografia z przyjęcia urodzinowego (Kwartet Śląski z cieniem Bartóka)* na kwartet smyczkowy (1998), *Viderunt omnes fines terrae* na chór chłopięcy i zespół (1998), *Preludium i Fuga* na fortepian (2000) *Trzy pieśni do słów Trakla* na sopran i orkiestrę kameralną (2002; wersja na sopran i fortepian 2002, wersja na alt i fortepian 2004), *Chlorophaenhylohydroxipiperidino fluorobutyrophaenon* na zespół kameralny i inne dźwięki (2002), *Compartment 2, Car 7* na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę (2003), *Concerto a 4* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (2004), *Singletrack* na fortepian (2005), *Qudsja Zaher* opera w dwóch aktach (2005), *Gigue* na wiolonczelę solo (2006), *Ceci n'est pas une ouverture* na orkiestrę (2007), *.Eals(Oomsu)* na orkiestrę (2009), *a piú corde* na harfy i fortepian (2010), *ΦΥΛΑΚΤΗΡΙΟΝ (PHYLAKTERION)* na szesnaście głosów i instrumenty perkusyjne (2011), *Cztery tańce heweliańskie* na organy i dwa pozytywki (2011), *Sostenuto* na orkiestrę (2012), *Cztery utwory* na kwartet smyczkowy (2013), *Epilog* na orkiestrę kameralną (2013), *Dissociative counterpoint disorder* na klawesyn (2014). (fot. arch. TW-ON)



KATARZYNA BOJARYN

SOLO NA PERKUSJI

Absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (Filia w Białymstoku) w klasie Henryka Mikołajczyka. Brała udział w licznych kursach perkusyjnych w Warszawie, Bydgoszczy, Koszalinie, Bad Muskau i Żaganiu. Obecnie jest muzykiem orkiestry Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Współpracuje również z wieloma znakomitymi orkiestrami, jak Sinfonia Varsovia i Polska Orkiestra Radiowa, a także z Filharmonią Narodową oraz Operą i Filharmonią Podlaską. (fot. arch. artystki)



JAN SMOCZYŃSKI

SOLO NA PERKUSJI

Pochodzi z Warszawy. Edukację muzyczną rozpoczął w wieku 5 lat. Studia magisterskie z wynikiem celującym ukończył w klasie perkusji prof. Edwarda Iwickiego w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2003). Jest także absolwentem studiów podyplomowych w klasie prof. Stanisława Skoczyńskiego (2004). Uczestnik wielu kursów mistrzowskich oraz konkursów ogólnopolskich i międzynarodowych. Od 2005 roku prowadzi działalność pedagogiczną, a od 2006 roku jest muzykiem Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Współpracuje z wybitnymi orkiestrami, m.in.: Filharmonią Narodową, Sinfonią Varsovia i Polską Orkiestrą Radiową. (fot. arch. artysty)



BORIS KUDLIČKA

SCENOGRAPHIA

Scenograf i designer. Absolwent Katedry Projektowania Scenografii i Kostiumu Akademii Sztuk Pięknych w Bratysławie (1996). Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w holenderskim Groningen. W 1995 roku jako asystent Andrzeja Kreutz Majewskiego rozpoczął współpracę z Teatrem Wielkim - Operą Narodową. Od 1996 roku samodzielnie tworzy scenografie, przede wszystkim do spektakli operowych. Współpracuje z czołowymi europejskimi reżyserami. Od 1999 roku wspólnie z Mariuszem Trelińskim zrealizował kilkanaście spektakli operowych: *Madame Butterfly*, *Króla Rogera*, *Otella*, *Don Giovanniego*, *Oniegina*, *Damę pikową*, *Andreę Chénier*, *La Bohème*, *Orfeusza i Eurydykę*, *Borysa Godunowa*, *Jolantę*, *Aleka*, *Traviatę*, *Turandot*, *Latającego Holendra*, *Manon Lescaut*, *Zamek Sino-brodego* – głównie dla Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, a także dla innych czołowych scen operowych na świecie (m. in. w Berlinie, Moskwie, Sankt Petersburgu, Waszyngtonie, Los Angeles, Tel Awiwie, Bratysławie i Walencji). Spektakle te prezentowane były także podczas festi-

wali operowych w Edynburgu, Hongkongu i Tokio. Z reżyserem Dalem Duisingiem współpracował przy realizacjach: *Podróży do Reims* Rossiniego, *Gwattu na Lukrecji* Brittena i *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha (Opera we Frankfurcie), *Medei* Cherubiniego i *Pasji św. Jana* (Reiseopera w Enschede), *Jasia i Matgosi* Humperdincka (Bern) oraz *L'étoile* Chabrier'a (Staatsoper Berlin). Spektaklem *Śmierć w Weneccji* rozpoczęła się jego współpraca z Keithem Warnerem, której efektem były produkcje: *Króla Leara* Reimanna i *Burzy* Adésa (Frankfurt), *Simona Boccanegry* Verdiego (Strasburg), *Wesela Figara* Mozarta (Warszawa, TW-ON), *Tannhäusera* Wagnera (Strasburg) i *Diabłów z Loudun* Pendereckiego (Kopenhaga, Warszawa). Dla japońskiego reżysera Amona Miyamoto stworzył scenografie do: *Złotej pagody* Mishimy i *Hoichi* w Kanagawa Arts Center w Jokohamie oraz do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (Linz). Zainteresowania zawodowe Borisa Kudličky nie ograniczają się tylko do opery. Projektuje również dekoracje filmowe, teatralne i koncertowe. Wspólnie z Andrzejem Kreutz Majewskim stworzyli polski pawilon na Expo 2000 w Hanowerze oraz wnętrze polskiego pawilonu na Expo 2010 w Szanghaju (we współpracy z pracownią architektoniczną WWAA). Ważne miejsce w jego twórczości zajmuje również działalność wystawiennicza. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień. W 2005 roku Instytut Teatralny przyznał mu nagrodę za scenografię do przedstawienia *Ryszard II* w Teatrze Narodowym. W 2006 roku został odznaczony przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Brązowym Medalem „Zastępy Kultury Gloria Artis”. Dwukrotnie uhonorowano go słowacką nagrodą teatralną Dosky. Na Praskim Quadriennale 2007 zdobył Złoty Medal. Był generalnym komisarzem Praskiego Quadriennale 2011. Jest wykładowcą na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (od 2011). W 2014 roku w praskim Národním Divadle odbyła się premiera *Salome* R. Straussa w reżyserii Mariusza Trelińskiego, do której Kudlička stworzył scenografię. Spektakl jest koprodukcją czeskiej sceny i Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. (fot. J. Mazurek)



JULIA SKRZYNECKA

KOSTIUMY

Scenografka i autorka kostiumów. Ukończyła z wyróżnieniem Katedrę Scenografii na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jest autorką scenografii i kostiumów do ponad 30 spektakli. Współpracowała z Operą Nova w Bydgoszczy, Operą Wrocławską, Teatrem Muzycznym w Gdyni, Powszechnym w Radomiu, Muzycznym w Poznaniu, Polskim w Bielsku - Białej, Śląskim w Katowicach, Centrum Sztuk Wizualnych i Performatywnych w Mińsku, Litewskim Narodowym Teatrem Opery i Baletu oraz z teatrami warszawskimi: Teatrem Wielkim - Operą Narodową, Polskim, Powszechnym, Nowym, Współczesnym, Ateneum, Syreną, Teatrem Warszawy oraz z Grupą Artystyczną Teraz Polisz. Pracowała także przy produkcjach filmowych takich jak *Pomyłka Marty Ogrodzińskiej*, *Feliks*, *Net* i *Nika* oraz *teoretycznie możliwa katastrofa* Wiktora Skrzyneckiego oraz *Katyń* Andrzeja Wajdy. W 2011 roku otrzymała nagrodę w plebiscycie publiczności Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie za scenografię do *Czarnoksiężnika z krainy Oz* w reżyserii Jarosława Kiliana, a w 2012 nagrodę im. Teresy Roszkowskiej dla młodego scenografa przyznaną przez Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI-UNESCO) oraz Fundację im. Leona Schillera. (Fot. arch. TW-ON)



MACIEJ IGIELSKI

ŚWIATŁA

Reżyser światła. Od 1990 roku związany jest z Teatrem Wielkim - Operą Narodową, gdzie projektuje oświetlenie do spektakli operowych i baletowych. Jego ważniejsze realizacje na naszych scenach to: *Święta wiosna* w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego, *La bohème* Pucciniego w inscenizacji Mariusza Trelińskiego, *Harnasie* Szymanowskiego w choreografii Emila Wesotowskiego, *W krainie czarodziejskiego fletu* w reżyserii Beaty Redo-Dobber, *Mandragora* Szymanowskiego w inscenizacji Michała Znanieckiego, *W poszukiwaniu kolorów* w choreografii Jacka Tyskiego, *Persona* w choreografii Roberta Bondary oraz *Adagio & Scherzo* w choreografii Krzysztofa Pastora. Pracował gościnnie dla Opery Nova w Bydgoszczy, reżyserując światła do przedstawień baletowych: *Zniewolony umysł* w choreografii Roberta Bondary i *Sen nocy letniej* w choreografii Karola Urbańskiego oraz operowych: *Rusalka* Dvořaka w reżyserii Kristine Wuss oraz *Halka* Moniuszki i *Rigoletto* Verdiego w reżyserii Natalii Babińskiej; a także dla Kieleckiego Teatru Tańca przy spektaklu *Zdarzyło się w Jeruzalem* w choreografii Elżbiety Szlufik-Pańtak i Grzegorza Pańtaka. W 2013 roku gościł w Litewskim Narodowym Teatrze Opery i Baletu w Wilnie, gdzie oświetlił nowe przedstawienie baletowe *Čiurlionis* w choreografii Roberta Bondary. Zapraszany jest również przez warszawskie teatry dramatyczne, dla których projektował światła do: *Kocham O'Keeffe* w reżyserii Krzysztofa Kolbergera (Teatr Bajka), *Matematyka miłości* w reżyserii Alicji Albrecht (Teatr Buffo), *Łysa śpiewaczka* Ionesco w reżyserii Macieja Prusa (Teatr Narodowy), *Balladyna* Słowackiego w reżyserii Natalii Babińskiej i musical *Zorba* w inscenizacji Witolda Mazurkiewicza, a także do *Sindbada żeglarza* w opracowaniu Jarosława Kiljana w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Był reżyserem światła koncertu *10 łatwych utworów na fortepian* Zbigniewa Preisnera (1999) oraz koncertu jubileuszowego *Gniezno 2000*. Projektował oświetlenie pawilonu polskiego na EXPO 2000 w Hanowerze, Gali tańca w ramach X Festiwalu Tańca w Kielcach (2010) oraz wystawy Warszawa w budowie (WWB4) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (2012). (fot. H. Kicmał)



Robert Bondara podczas prób / during rehearsals



KONCEPCJA, CHOREOGRAFIA SCENOGRAFIA I KOSTIUMY
CONCEPT, CHOREOGRAPHY, SET AND COSTUME DESIGNER

JIŘÍ KYLIÁN

MUZYKA
MUSIC **BOHUSLAV MARTINŮ** *POLNÍ MŠE* (1939)

DYRYGENT
CONDUCTOR **MARCIN NAŁĘCZ-NIESIOŁOWSKI**

PROJEKT ŚWIATEŁ
LIGHTING DESIGNER **KEES TJEBBES**

ASYSTENCI CHOREOGRAFA
ASSISTANTS TO THE CHOREOGRAPHER **ROSLYN ANDERSON, YVAN DUBREUIL**

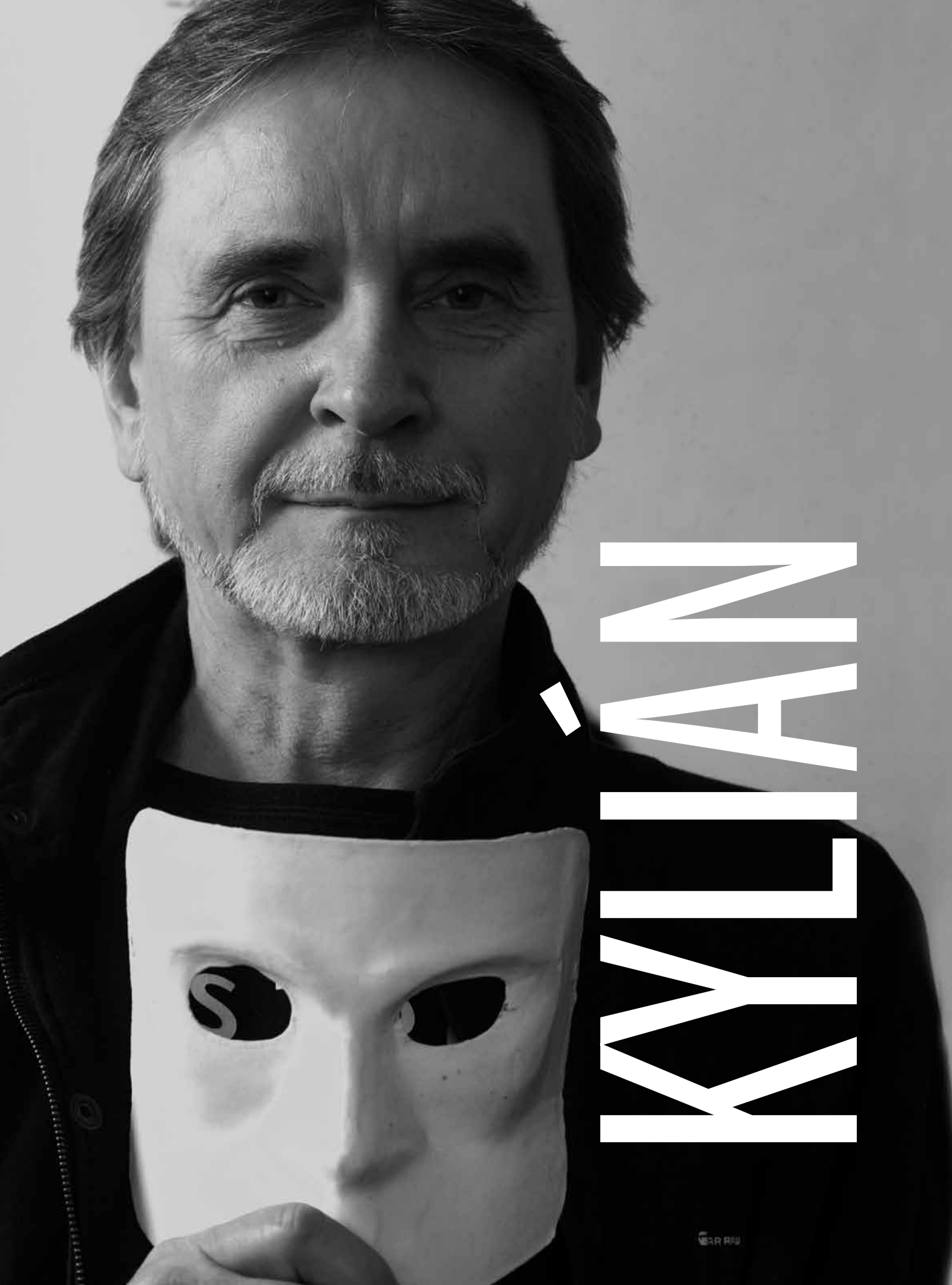
KIEROWNICTWO CHÓRU
CHORUS MASTER **BOGDAN GOLA**

Wykonania odbywają się za zgodą / Performances with the consent of
BÄRENREITER PRAHA S. R. O.

MSZA POLOWA

SOLDIERS' MASS

fot. S. Ligtenberg



KYLIA

TAŃCZA / DANCERS

PATRYK WALCZAK / BARTOSZ ZYŚK / SHUNSUKE MIZUI
VLADIMIR YAROSHENKO / ROBIN KENT
PAWEŁ KONCEWOJ / REMIGIUSZ SMOLIŃSKI
MAKSIM WOITIUL / SIMON YOSHIDA
VIKTOR BANKA / KENNETH DWIGANS
KRISTÓF SZABÓ / ŁUKASZ TUŻNIK
LACHLAN PHILLIPS / SEBASTIAN SOLECKI / MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI
ADAM MYŚLIŃSKI / KURUSZ WOJEŃSKI
SHUNSUKE MIZUI / PIOTR BEDNARCZYK
TOMASZ FABIŃSKI / TAKESHI WATANABE
BARTOSZ ANCZYKOWSKI / EDUARD BABLIDZE
SIMON YOSHIDA / VADZIM KEZIK / CARLOS MARTÍN PÉREZ

POLSKI BALET NARODOWY
POLISH NATIONAL BALLET

ORKIESTRA I CHÓR MĘSKI
TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ
ORCHESTRA AND MALE CHORUS
OF THE TEATR WIELKI - POLISH NATIONAL OPERA

SOLO WOKALNE / VOCAL SOLO **ADAM SZERSZEŃ**

SŁOWA NA PODSTAWIE TEKSTÓW LITURGICZNYCH
WORDS BASED ON LITURGICAL TEXTS **JIŘÍ MUCHA**





Martinů skomponował ten utwór w przededniu wybuchu II wojny światowej na chór miasta Hagi, która jest również siedzibą Nederlands Dans Theater. Napisał tę kompozycję nawołując do przeciwstawienia się nazistowskiej maszynie wojennej... Dzieło Kyliána to taniec-requiem, gdzie młodzi tancerze przedstawiają żołnierzy, którzy polegli po to, żeby inni mieli prawo żyć. Młodość i ocalenie nadziei są centralnymi elementami tej kompozycji, jest tu smutek we wspomnieniu tych dziecięcych zabaw, które są pierwszymi romantycznymi marzeniami o chwale. Jest też nadzieja na urzeczywistnienie prawdziwej siły ludzkiego ducha w obliczu ekstremalnego nieszczęścia. *Soldatenmis* lub *Msza polowa* oddaje cześć żołnierzom, którzy umarli zbyt młodo, a których prawdziwym upamiętnieniem powinien być pokój na świecie.

CHRISTIAN HARVEY

Martinů composed this work on the eve of the Second World War for a choir in the city of The Hague, the home of the Nederlands Dans Theater. He wrote it as a call for resistance to the Nazi-war machine... Kylián's work is a requiem dance in which the young dancers represent those soldiers who died so that others had the right to live. Though youth and the survival of hope are central to this work, there is sadness in the reminiscence of those children's games, which are the first playfully romantic dreams of glory. And there is hope in the realisation of the true strength of the human spirit sharing in extreme adversity. *Soldatenmis*, or *Field Mass* is a salute to those soldiers who died too young and whose true memorial should be a world of peace.

FROM THE CHOREOGRAPHER

It was early days – four years after I became artistic director of Nederlands Dans Theater, when I decided to make this work designed for male dancers only. The decision to do so was probably more of a subconscious move, rather than a move following any particular “artistic strategy”.

Probably one of the reasons for taking this decision was a very simple and obvious one. Namely: “the underprivileged position of men in the dance world.” But there were many more: If we like it or not, there are many similarities between soldiers and dancers, and of course there are just as many diametrically opposing differences.

The obvious similarities are:

- 1) In the war time we always talk of the “War Theatre”.
- 2) Dancers and soldiers alike have to be in a perfect physical condition.
- 3) They have to be disciplined.
- 4) They have to be able to rely on each other whenever exposed to a particular situation.
- 5) They have stage fright, and they have to show their true character.
- 6) They fight for something they believe in, and very often for something they don’t believe in at all.
- 7) They are vulnerable.

On the other hand there are some quite fundamental differences:

- 1) Dancers are not [always] in danger of dying in the course of a performance.
- 2) Their strife is not likely to change the course of history.
- 3) They do not have to fight to death for the people who forced them to fight, and the soldiers who desert the battlefield are usually shot dead on the spot... the dancers not.

The score by Bohuslav Martinů for a male choir, baritone, brass instruments, piano and percussion was written in 1939 – at the very outset of World War II. His music, set to the text by Jiří Mucha, leaves no doubt of what their message was about: Both immigrants, they wanted to give their total support to the just cause of the Czech Army in its fight against the German occupation.

Unfortunately, this effort had no effect on the course of the war – Czechoslovakia fell, as it was sold to Hitler at the infamous “Munich Conference”. This contract signed by Great Britain, France and Italy in the early hours of the 30th of September 1938. This gave Hitler an internationally approved legal right to annex the “Sudetenland” (an integral part of Czechoslovakia) to his “German Reich”. In fact this meant, that an entire sovereign country at the very centre of Europe – Czechoslovakia was given up by the west European powers in order to appease Hitler, who in return promised them, that his army would only march in the easterly direction in order to fight the Russian Bolsheviks and communists... As a result of this catastrophic diplomatic disaster, signed by Great Britain’s prime minister Neville Chamberlain, Italy’s “Il Duce” Benito Mussolini and by France’s Prime minister Édouard Daladier, the entire world plunged into the worst nightmare humankind ever saw.

Jiří Kylián

OD CHOREOGRAFA

To były początki – cztery lata po tym, jak zostałem dyrektorem artystycznym Nederlands Dans Theater. Zdecydowałem się wtedy stworzyć choreografię tylko dla męskiej części zespołu. Była to raczej decyzja podświadoma, nie wynikała z jakiejś strategii artystycznej.

Prawdopodobnie jednym z impulsów, choć prostym i oczywistym, była „niedoceniona pozycja mężczyzn w świecie tańca”. Jednak powodów było o wiele więcej. Czy chcemy tego czy nie, jest wiele podobieństw pomiędzy żołnierzami a tancerzami, i oczywiście równie dużo diametralnych różnic.

Oczywiste podobieństwa to:

- 1) Podczas wojny zawsze mówimy o „teatrze działań wojennych”.
- 2) Tancerze i żołnierze muszą być w doskonałej kondycji fizycznej.
- 3) Muszą być zdyscyplinowani.
- 4) Zawsze muszą zaufać sobie nawzajem, gdy wymaga tego szczególna sytuacja.
- 5) Mają tremę, a muszą pokazać swój prawdziwy charakter.
- 6) Walczą o coś, w co wierzą, a często o coś, w co w ogóle nie wierzą.
- 7) Są bezradni.

Z drugiej strony są pewne fundamentalne różnice:

- 1) Tancerze nie (zawsze) są w śmiertelnym niebezpieczeństwie podczas przedstawienia.
- 2) Ich zmaganie nie ma raczej wpływu na bieg historii.
- 3) Nie muszą poświęcać życia za ludzi, którzy zmusili ich do walki i żołnierze dezercerujący z pola walki z reguły są rozstrzeliwani na miejscu... tancerze nie.

Partytura Bohuslava Martinů na chór męski, baryton, instrumenty dęte blaszane, fortepian i perkusję została skomponowana w 1939 roku, w przededniu II wojny światowej. Jego muzyka w połączeniu z tekstem Jiříego Muchy nie pozostawia wątpliwości co do swego przesłania. Obaj emigranci chcieli wyrazić pełne poparcie dla czeskiej armii walczącej z niemieckim okupantem.

Niestety ten wysiłek nie miał wpływu na przebieg wojny. Czechosłowacja upadła. Została sprzedana Hitlerowi podczas niestawnej Konferencji Monachijskiej. Umowa podpisana przez Wielką Brytanię, Francję i Włochy we wczesnych godzinach porannych 30 września 1938 roku dała Hitlerowi, przy międzynarodowym przyzwoleniu, prawo do aneksji Kraju Sudeckiego (integralnej części Czechosłowacji) do Rzeszy Niemieckiej. W rzeczywistości oznaczało to, że cały niepodległa Czechosłowacja, kraj w samym centrum Europy, został oddany Hitlerowi przez mocarstwa zachodnioeuropejskie, aby udobruchać dyktatora, który w zamian obiecał, że jego wojska podejmą ofensywę tylko na Wschód, walcząc z bolszewicką Rosją i komunistami... Rezultatem tej dyplomatycznej katastrofy, firmowanej nazwiskami premiera Wielkiej Brytanii Neville’a Chamberlaina, włoskiego „Il Duce” Benito Mussoliniego oraz premiera Francji Édouarda Daladiera, było pogrążenie świata w koszmarze, jakiego ludzkość nie doświadczyła nigdy wcześniej.

Jiří Kylián

Wybitny czeski tancerz, choreograf i dyrektor baletu. Urodził się w Pradze. Tam również rozpoczął swoją karierę taneczną jako 9-latek w Szkole Baletu Narodowego. W 1962 roku został studentem Konserwatorium Praskiego. Opuścił Pragę w 1967 roku jako stypendysta Royal Ballet School w Londynie. Potem przyłączył się do Baletu Stuttgarckiego pod dyktando Johna Cranko, gdzie zadebiutował jako choreograf pracą *Paradox* zrealizowaną dla Towarzystwa Noverre'owskiego (Noverre Gesellschaft). Po stworzeniu trzech baletów na zaproszenie Niderlandzkiego Teatru Tańca (Nederlands Dans Theater) w Hadze (*Viewers*, *Stoolgame* i *La Cathédrale Engloutie*), w 1975 roku został dyrektorem artystycznym tego zespołu. W 1978 roku jego *Sinfonietta* odniosła międzynarodowy sukces, a Nederlands Dans Theater zajął znaczące miejsce na mapie kulturalnej świata. W tym samym roku, wraz z Carelem Birnie założył dodatkowo grupę Nederlands Dans Theater 2, która stała się pomostem pomiędzy szkołą i zawodowym życiem zespołu. Stworzyła ona młodym tancerzom możliwość rozwijania swoich umiejętności i okazała się wylegarnią talentów. Z kolei w 1991 roku zainicjował działalność jeszcze jednego zespołu Nederlands Dans Theater 3 dla starszych, ponad czterdziestoletnich tancerzy. Ta trójwymiarowa struktura była unikalna w świecie tańca.

Po swym niezwykle, pełnym sukcesów okresie intensywnej działalności twórczej w 1999 roku Jiří Kylián zrezygnował z kierownictwa artystycznego Nederlands Dans Theater, ale przez kolejne 10 lat nadal współpracował z zespołem jako stały choreograf. Stworzył w sumie blisko 100 prac choreograficznych, z których wiele było potem realizowanych na całym świecie. Kreował je nie tylko dla Nederlands Dans Theater, ale także dla Baletu Stuttgarckiego, Baletu Opery Paryskiej, Państwowej Opery Bawarskiej w Monachium, Telewizji Szwedzkiej i Baletu Tokijskiego.

Pracował z wieloma wybitnymi osobowościami międzynarodowego formatu. Byli wśród nich kompozytorzy: Arne Nordheim (*Ariadna*, 1997) i Toru Takemitsu (*Dream Time*, 1983) oraz projektanci: Walter Nobbe (*Sinfonietta*, 1978), Bill Katz (*Symphony of Psalms*, 1978), John Macfarlane (*Forgotten Land*, 1980), Michael Simon (*Stepping Stones*, 1991), Atsushi Kitagawara (*One of a Kind*, 1998), Susumu Shingu (*Toss of a Dice*, 2005) i Yoshiki Hishinuma (*Zugvögel*, 2009). W 2006 roku wraz z reżyserem Borisem Pavalem Conenem pracował nad filmem *Car Men*, realizowanym na terenie kopalni odkrywkowej węgla brunatnego w Czechach. W 2010 roku był Mentorem Tańca w Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative. W 2013 roku wraz z telewizją NTR stworzył film *Between Entrance & Exit* nominowany do Nagrody „Gouden Kalf” podczas Holenderskiego Festiwalu Filmowego w Utrechcie (2013). Dla Aichi Triennale w Nagoi przygotował dużą filmową produkcję taneczną *East Shadow* poświęconą ofiarom tsunami w Japonii w 2011 roku.

Otrzymał wiele prestiżowych odznaczeń i wyróżnień, w tym: Krzyż Oficerski Orderu Oranje-Nassau (Holandia), Doktorat Honoris Causa Julliard School w Nowym Jorku, trzykrotnie Nagrodę Niżyńskiego w Monte Carlo (dla najlepszego choreografa, zespołu i dzieła), Nagrodę „Benois de la Dance” (Moskwa i Berlin), Medal Honorowy Prezydenta Republiki Czeskiej, Komandorię Legii Honorowej (Francja), Krzyż Kawalerski Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. W 2008 roku został odznaczony jednym z najwyższych wyróżnień królewskich – Medalem Honorowym Orańskiego Orderu Domowego – przyznany mu przez królową Beatrycze Niderlandzką. W 2011 roku otrzymał także Nagrodę Ministra Kultury Republiki Czeskiej za całokształt twórczości w dziedzinie tańca i teatru. (fot. S. Ligtenberg)





JIŘÍ KYLIÁN

KONCEPCJA, CHOREOGRAFIA, SCENOGRAFIA I KOSTIUMY



BOHUSLAV MARTINŮ

MUZYKA

kompozycję na letnich kursach w Tanglewood (1942 i 1946) oraz w Princeton University (1948-1951). Amerykańscy krytycy jego *Komedii na moście* nadali tytuł „opery roku”, a *Fantazjom symfonicznym* „dzieła roku”. W 1953 roku kompozytor zamieszkał w Nicei, gdzie pracował nad operą *Mirandolina* i oratorium *Gilgamesz*. W latach 1956-1957 był profesorem American Academy w Rzymie. Od 1958 roku przebywał w Schöenbergu, gdzie ukończył *Pasję grecką* i drugą część kantaty *Pro roctwo Izajasza*. Zmarł w 1959 roku w szwajcarskim Liestal. (fot. Forum)

Czeski kompozytor. W swojej twórczości przeszedł drogę od impresjonizmu, przez neoklasycyzm i muzykę inspirowaną jazzem aż do stworzenia własnego, niepowtarzalnego stylu. Urodził się w 1890 roku. Na skrzypcach grał od siódmego roku życia. Podjął naukę w Konserwatorium Praskim, gdzie studia gry na skrzypcach przerwał w 1909 roku, a kompozytorskie i gry na organach ukończył w roku 1910 z oceną niedostateczną. Debiutował w 1918 roku w Pradze *Czeską rapsodią* na chór i orkiestrę. W latach 1919-1923 był skrzypkiem w tamtejszej orkiestrze filharmonicznej. Pobierał także lekcje kompozycji u Josefa Suka. W 1923 roku otrzymał stypendium na 3-miesięczny kurs kompozytorski u Alberta Roussela w Paryżu, gdzie pozostał przez kolejnych 17 lat. W 1931 roku poślubił Charlotte Quennehen. Wiele komponował, a jego utwory zyskały uznanie początkowo w ojczyźnie Czechach, a w latach 1927-1928 także w innych krajach europejskich. W 1932 roku otrzymał Nagrodę Fundacji Coolidge'a za *Sekstet smyczkowy*. Sukcesy utworów, takich jak: *Špaliček* (1933), *Hry o Marii* (1935), *Diavadlo za branou* (1936) i *Julietta* (1938) umocniły jego pozycję w ojczyźnie. W 1938 roku zamieszkał w Schöenbergu (Szwajcaria) w posiadłości znanego dyrygenta i mecenasa kultury Paula Sachera, na którego zamówienie skomponował *Koncert podwójny*. Prawykonanie utworu w 1940 roku w Bazylei okazało się ogromnym sukcesem. W 1941 roku opuścił Europę, a wykonywanie jego utworów na terenie Protektoratu Czech i Moraw zostało zabronione przez hitlerowców. Martinů zamieszkał w USA, gdzie przebywał do 1953 roku. Wykładał



MARCIN NAŁĘCZ-NIESIOŁOWSKI

DYRYGENT

że w Royal College of Music. Często włącza do swoich programów koncertowych utwory polskich kompozytorów, w tym dzieła twórców mniej znanych, tworzących na emigracji. Posiada bogaty dorobek fonograficzny. Jego nagrania dzieł Aleksandra Tansmana i Zygmunta Stojowskiego spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem w kraju (nominacje do Fryderyka) i za granicą (płyta z utworami Stojowskiego w 2009 roku otrzymała prestiżową nagrodę Editor's Choice Gramophone). W 2012 roku otrzymał Fryderyka za album z dziełami Ignacego Jana Paderewskiego. Dokonał też szeregu nagrań radiowych i telewizyjnych oraz muzyki filmowej (m.in. M. Zielińskiego, W. Pawlika, J.A.P. Kaczmarka). Drugim torem jego zainteresowań i działalności artystycznej jest śpiew solowy, który ukończył w Akademii Muzycznej w Łodzi pod kierunkiem prof. Leonarda Andrzeja Mroza. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień. Otrzymał m.in. nagrodę Ministra Kultury „Ad Astra” ufundowaną dla młodych, utalentowanych twórców kultury (2001), Srebrny Krzyż Zastugi za wkład do rozwoju kultury narodowej i osiągnięcia w pracy zawodowej (2004) oraz Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2006). W 2007 roku w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie uzyskał stopień doktora nauk muzycznych, a następnie w 2010 roku doktora habilitowanego. W 2012 roku rozpoczął pracę na stanowisku profesora Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, prowadząc klasę dyrygentury symfoniczno-operowej. (fot. arch. artysty)

Pochodzi z Gdyni. Ukończył z wyróżnieniem warszawską Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina (1996), gdzie studiował w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. W latach 1997-2011 pełnił funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Filharmonii Białostockiej, a następnie, od 2005 roku, Opery i Filharmonii Podlaskiej. Artysta prowadzi ożywioną działalność koncertową. Współpracuje z licznymi orkiestrami filharmonicznymi w kraju, występuje na wielu estradach świata, m.in. w: USA, Wielkiej Brytanii, Korei, Meksyku, Maroku, Hiszpanii, Estonii, Finlandii, Litwie, Łotwie, Ukrainie, Rosji, Białorusi, Niemczech, Szwecji, Francji, Belgii i Portugalii. Jest dyrektorem artystycznym i dyrygentem Warszawskiej Orkiestry „Filharmonia” oraz dyrygentem gościnnym Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Z Orkiestrą Opery i Filharmonii Podlaskiej odbył liczne tournée zagraniczne. W 2005 roku z pianistą Stanisławem Drzewieckim wystąpił w Parlamencie Europejskim w Brukseli na koncercie inaugurującym obchody 25. rocznicy powstania Solidarności. W 2006 roku poprowadził wykonanie *Jutrzni* Krzysztofa Pendereckiego w Smolnym Soborze w Sankt Petersburgu z udziałem solistów i chórów rosyjskich. W 2009 roku wystąpił w Berwald Halle w Sztokholmie i siedzibie Orkiestry Symfonicznej w Goeteborgu. W tym samym roku Orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej pod jego batutą zagrała koncerty w Wielkiej Brytanii, gdzie w ramach obchodów Roku Polskiego „Polska! Year” wystąpiła w londyńskiej Cadogan Hall, a tak-



KEES TJEBBES

ŚWIATŁA

Projektant światel, inspektor techniczny Jiříego Kyliána. Po studiach w Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli pracował z takimi holenderskimi teatrami i zespołami tańca, jak: Toneelgroep Theater, Introdans, Scapino Ballet w Rotterdamie i Nederlands Dans Theater w Hadze. Swoje pierwsze oryginalne światła tworzył dla zespołów Introdans i Scapino Ballet do prac choreografów Eda Wubbe, Nilsa Christe i Itzika Galili. W roku 2000 roku na zaproszenie Jiříego Kyliána zaprojektował oświetlenie do jego baletu *Click-pause-Silence* i od tego czasu współpracował z Kyliánem przy prawie wszystkich jego produkcjach choreograficznych, takich jak: *27°52''* (NDT 2), *Claude Pascal* (NDT 1), *When Time Takes Time* (NDT 3), *Far too close* (NDT 3), *Last Touch* (NDT 1), *Sleepless* (NDT 2), *Toss of a Dice* (NDT 1), *Chapeau* (NDT 2), *Tar and Feathers* (NDT 1), *Vanishing Twin* (NDT 1), *Gods and Dogs* (NDT 2), *Mémoires d'Oubliettes* (NDT 1) oraz do jego kreacji *Il faut qu'une porte...* dla Baletu Opery Paryskiej (2004). W ciągu ostatnich lat odtwarzał światła, ale także nadzorował realizację sceniczną wielu produkcji Jiříego Kyliána w teatrach całego świata. (fot. J.J. Bos)



BOGDAN GOLA

PRZYGOTOWANIE CHÓRU

Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Debiutował w Operze Śląskiej w Bytomiu (1977-1982). Potem kierował chórami Filharmonii im. Józefa Elsnera w Opolu, Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”, Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Chórem Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Jest twórcą Zespołu Muzyki Dawnej All Antico (1976-1986), a także Chóru Polifonicznego Sacri Concentus (1993-1998) przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Z tym ostatnim zrealizował cykl nagrań archiwalnych dla TVP2 „Brzmienie sacrum – polska muzyka sakralna”. Kierowany przez niego w latach 1984-1995 i ponownie od 1998 roku Chór Teatru Wielkiego - Opery Narodowej zdobył trwałe uznanie krytyki i publiczności w kraju i za granicą. Dzięki wzbogaceniu repertuaru chóru o liczne dzieła oratoryjne i symfoniczne, zespół odnosi sukcesy nie tylko na scenie operowej, lecz także na estradach koncertowych. Poziom artystyczny chóru dokumentują liczne nagrania fonograficzne i telewizyjne zrealizowane przez wytwórnie: EMI, Polskie Nagrania, CD ACCORD, Schwann Koch International, Studio Berlin Classic, CPO, a także TVP, ZDF, 3SAT, ARTE i Polskie Radio. Bogdan Gola w swoich programach koncertowych dyryguje wielkimi

dziętami oratoryjnymi, często sięga po stare i zapomniane partytury muzyki polskiej. Równoległe z pracą artystyczną prowadzi działalność pedagogiczną, którą rozpoczął w 1979 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Od 1986 roku jest pracownikiem naukowym Akademii Muzycznej, dziś Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. W latach 1998-2004 był Prodziekanem Wydziału Edukacji Muzycznej, obecnie kieruje Katedrą Dyrygentury Chóralnej. W 2001 roku otrzymał tytuł naukowy profesora sztuk muzycznych. Jest laureatem Srebrnego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. (fot. J. Multarzyński)



ADAM SZERSZEŃ

SOLO WOKALNE

Solista Teatru Wielkiego w Łodzi. Wykładowca z tytułem doktora na Akademii Muzycznej w Katowicach. Zdobywca wyróżnień i nagród w konkursach wokalnych. Od 1998 do 2002 roku był śpiewakiem zespołu Camerata Silesia, z którym nagrał 4 płyty. Był solistą Opery Śląskiej (2002-2005), następnie Teatru Wielkiego w Poznaniu (2003-2009), jest gościnnym solistą Teatru Wielkiego-Opery Narodowej (od 2004). Współpracuje również z najlepszymi polskimi filharmoniami. W swoim repertuarze ma 30 ról operowych, cykle pieśni, oratoria oraz utwory muzyki rozrywkowej. Brał udział w wielu polskich i zagranicznych festiwalach oraz występował w radiu i telewizji. Kraje gdzie był oklaskiwany to: Niemcy, Belgia, Luksemburg, Francja, Włochy, Kanada, Tajwan, Japonia, Kuwejt i Bahrajn. (fot. arch. artysty)



ROSLYN ANDERSON

ASYSTENTKA CHOREOGRAFA

Pochodzi z Australii. Naukę tańca rozpoczynała pod kierunkiem Phyllis Danaher, a następnie studiowała w Australian Ballet School. Po ukończeniu tej uczelni rozpoczęła pracę w zespole Australian Ballet pod dyktando artystyczną Dame Peggy van Praag. W 1972 roku, po australijskim tournée Nederlands Dans Theater kierowanym wówczas przez Jaapa van Flie-ra, wyjechała do Hagi i dołączyła do tego zespołu. Tańczyła tam do 1986 roku. Współpracowała z takimi choreografami, jak: Jerome Robbins, Glen Tetley, John Butler, Hans van Manen, Louis Falco, Jennifer Muller, Christopher Bruce, Nacho Duato i oczywiście Jiří Kylián, występując w wielu baletach tworzonych z jej udziałem. Po zakończeniu kariery tanecznej w 1986 roku została dyrektorką prób w zespole NDT 1 i pełniła tę funkcję do końca 2008 roku. Począwszy od 1979 roku asystowała Jiřiemu Kyliánowi i innym choreografom przy tworzeniu ich prac. Jako asystentka Kyliána realizowała jego balety na całym świecie. Wśród zespołów, z którymi pracowała znalazły się: American Ballet Theatre, San Francisco Ballet, Joffrey Ballet, National Ballet of Canada, Cullberg Ballet, Królewski Balet Szwedzki, Balet Genewski, Balet Opery Paryskiej, Scottish Ballet, Australian Ballet, Teatr Narodowy (Praga), Hubbard Street Dance Chicago, Narodowy Zespół Tańca (Madryt), Praski Balet Kameralny, Balet Hamburski, Royal New Zealand Ballet, Balet Stuttgarcki, Les Ballets de Monte Carlo, Balet Opery Lyońskiej, Teatro Nuevo (Turyn), Wiedeńska Opera Państwowa, Węgierska Opera Państwowa, Opera du Rhin (Francja), Balet Bazylejski (Szwajcaria), Singapore Dance Theatre, Bawarska Opera Państwowa (Monachium), Royal Ballet Covent Garden (Londyn), Balet Norweski, Les Grands Ballets Canadiens, Fiński Balet Narodowy, Göteborg Ballet (Szwecja), Monachijski Teatr Baletu, Rambert Dance Company, Opera w Zurychu, Houston Ballet, Introdans (Arnhem, Holandia), Boston Ballet, Pacific Northwest Ballet, Opera Bałtycka, Polski Balet Narodowy i wiele innych. (fot. arch. artystki)



YVAN DUBREUIL

ASYSTENT CHOREOGRAFA

Urodził się w Paryżu. Ukończył studia taneczne z wyróżnieniem w paryskim Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (1989). W kilka dni potem został tancerzem Nederlands Dans Theater 2. Dwa lata później był już członkiem NDT 1, w którym pracował do 2009 roku. W tym okresie uczestniczył jako tancerz w kreacjach choreograficznych takich twórców, jak: Jiří Kylián, Ohad Naharin, William Forsythe, Mats Ek, Hans van Manen, Nacho Duato, Johan Inger, Paul Lightfoot, Saburo Teshigawara, Crystal Pyte i inni, zdobywając w pracy z każdym z nich bezcenne doświadczenia. Od 2009 roku współpracuje jako baletmistrz z wieloma renomowanymi zespołami baletowymi, realizując z nimi dzieła choreograficzne Jiřiego Kyliána i Johana Ingera. Jako dramaturg i współchoreograf jest zapraszany przez takich twórców, jak: Johan Inger, Carine Guizzo, Amos Ben Tal, Dylan Newcomb, Jorma Elo, Gaël Domenger i Cora Bos-Kroese. Bywa też pedagogiem gościnnym kilku międzynarodowych szkół i konserwatoriów. Posiada dyplom nauczyciela tańca i pedagoga z Centre National de la Danse w Paryżu. Od 2012 roku jest również głęboko zaangażowany w działalność platformy tańca, muzyki, wideo i instalacji OFF Projects. (fot. arch. artysty)



Yvan Dubreuil podczas prób / during rehearsals



ZIELONY STÓŁ

THE GREEN TABLE

TANIEC ŚMIERCI W OŚMIU SCENACH
DANCE OF DEATH IN EIGHT SCENES

LIBRETTO I CHOREOGRAFIA
BOOK AND CHOREOGRAPHY **KURT JOOSS**

MUZYKA
MUSIC **FRITZ A. COHEN**

KOSTIUMY
COSTUMES **HEIN HECKROTH**

PROJEKT MASEK I ŚWIATEŁ
MASKS AND LIGHTING DESIGN **HERMANN MARKARD**

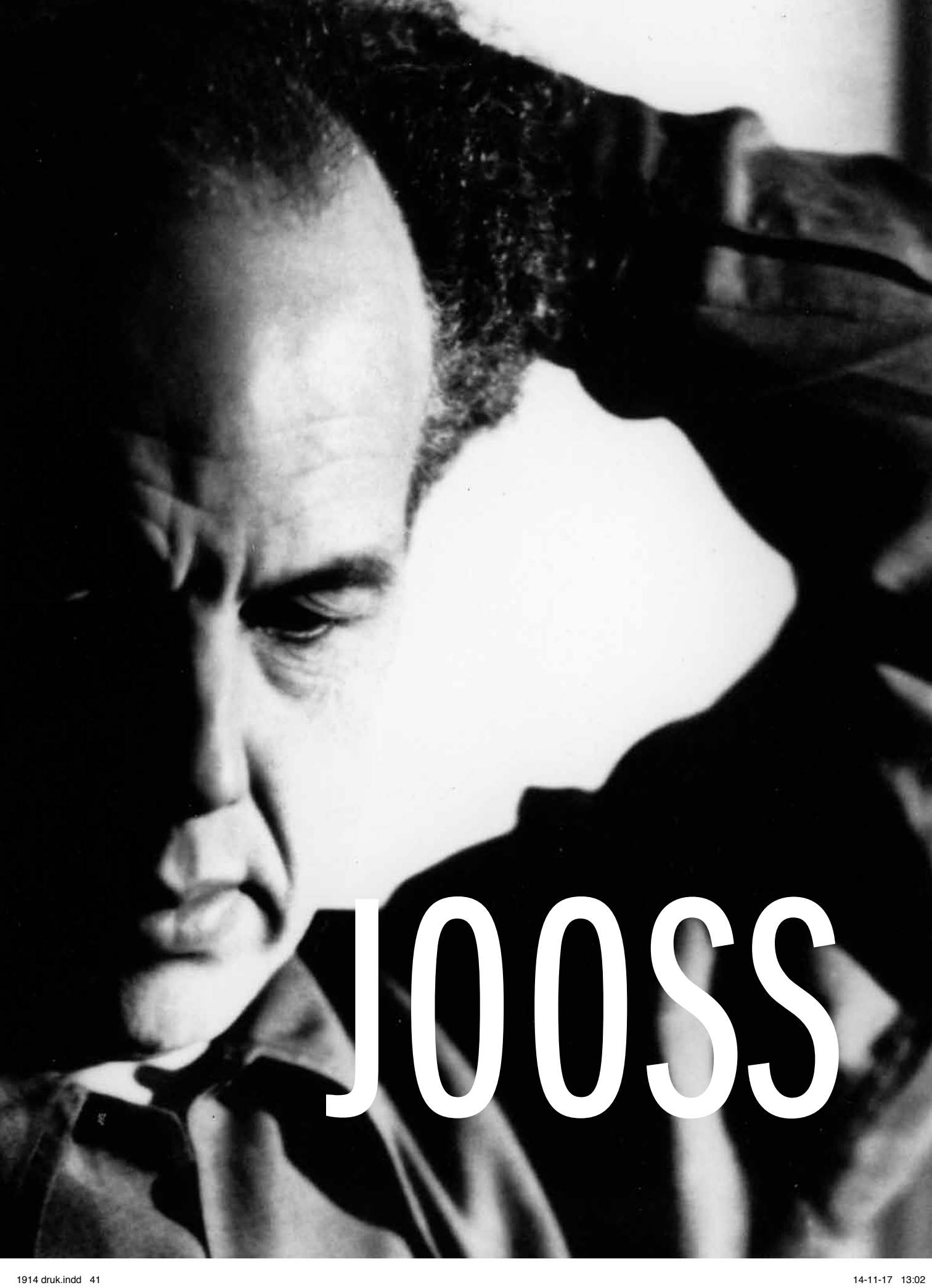
REALIZACJA CHOREOGRAFII
STAGING **JEANETTE VONDERSAAR**

ASYSTENT REALIZATORA
REHEARSAL ASSISTANT **CLAUDIO SCHELLINO**

REALIZACJA ŚWIATEŁ
LIGHTING DIRECTOR **JAN HOFSTRA**

Wykonania odbywają się za zgodą / Performances with the consent of
KURT JOOSS ESTATE

fot. WDR / Jooss-Archiv



JOOSS

TAŃCZA / DANCERS

ŚMIERĆ / DEATH

ROBIN KENT / VIKTOR BANKA

CHORAŻY / STANDARD BEARER

MAKSIM WOITIUL / VLADIMIR YAROSHENKO / KRISTÓF SZABÓ

MŁODY ŻOŁNIERZ / YOUNG SOLDIER

PATRYK WALCZAK / SIMON YOSHIDA / LACHLAN PHILLIPS

MŁODA DZIEWCZYNA / YOUNG GIRL

ALEKSANDRA LIASHENKO / EWA NOWAK / EMILIA STACHURSKA

KOBIETA / WOMAN

MARTA FIEDLER / EMILIA STACHURSKA / PALINA RUSETSKAYA

STARY ŻOŁNIERZ / OLD SOLDIER

WOJCIECH ŚLĘZAK / ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA

STARA MATKA / OLD MOTHER

ANETA ZBRZEŹNIAK / ANA KIPSHIDZE

PASKARZ / PROFITEER

PAWEŁ KONCEWOJ / JACEK TYSKI / BARTOSZ ZYŚK

ŻOŁNIERZE / SOLDIERS

ŁUKASZ TUŻNIK, ADAM MYŚLIŃSKI, SHUNSUKE MIZUI /

MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, PIOTR BEDNARCZYK,

TAKESHI WATANABE / BARTOSZ ZYŚK, KENNETH DWIGANS

KOBIETY / WOMEN

LYNSEY SUTHERLAND, SWIETŁANA OWSIANKINA,

JOANNA DRABIK, ELIZA WALASZCZYK,

ALEXANDRA VADON / KAROLINA SAPUN, STELLA WALASIK,

ANETA WIRA, PALINA RUSETSKAYA, ROSEANNA LENEY /

ANNA CZESZEJKO, IZABELA ZABŁOCKA, MAŁGORZATA AFTOWICZ,

MAŁGORZATA DĘBSKA, ANNA HOP

PIANIŚCI / PIANISTS **ANNA MARCHWIŃSKA, MARCIN MAZUREK**



ORDER OF SCENES:

GENTLEMEN IN BLACK

FAREWELLS

BATTLE

REFUGEES

PARTISAN

BROTHEL

AFTERMATH

GENTLEMEN IN BLACK



KOLEJNOŚĆ SCEN:
 PANOWIE W CZERNI
 POŻEGNANIA
 BITWA
 UCHODŹCY
 PARTYZANTKA
 BURDEL
 POKŁOSIE
 PANOWIE W CZERNI

Inspirowany średniowiecznym tańcem śmierci oraz pokłosem I wojny światowej, *Zielony stół* zdobył I nagrodę na międzynarodowym konkursie zorganizowanym przez Rolfa de Maré, założyciela i dyrektora Les Archives Internationales de la Danse w Paryżu. Od tamtej pory wystawiany jest na całym świecie. Prezentuje różne oblicza wojny, poczynając od obrad polityków, poprzez mobilizację, walkę, paskarstwo, uchodźców i ponowną konferencję; przez cały czas obecna jest Śmierć. *Zielony stół* miał swoją prapremierę 3 lipca 1932 roku w wykonaniu Joossa i jego zespołu na scenie Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, z choreografem w roli Śmierci. To najważniejszy balet Kurta Joossa, uważany za jedno z najwybitniejszych klasycznych dzieł XX wieku.

JEANETTE VONDERSAAR

Inspired by a medieval Dance of Death and the aftermath of the World War I, *The Green Table* won first prize at the international competition organised by Rolf de Maré, founder-director of Les Archives Internationales de la Danse, Paris. Since then it has been given in all parts of the world. It depicts various facets of war, beginning with a conference and going through mobilisation, combat, war profiteering, refugees and again the conference; and all the time Death is present. *The Green Table* was given its World Premiere by Jooss and his company at the Théâtre des Champs-Élysées, Paris on July 3, 1932 with the choreographer in the role of Death. It is Kurt Jooss' greatest work, considered to be one of the outstanding classics of the 20th century.

TANIEC ŚMIERCI XX WIEKU

Każdy, kto zobaczy *Zielony stół*, ten przerażający taniec śmierci, którego finałem jest diabelskie samounicestwienie człowieka, tę zapierającą dech w piersiach choreografię Kurta Joossa, będzie poruszony do głębi.

Tłem powstania tego dzieła stał się upadek Republiki Weimarskiej i światowy kryzys gospodarczy, główne przyczyny spustoszenia i ubóstwa społecznego. Strach budziło przejście władzy przez Adolfa Hitlera i dywersyfikacja wszystkich wartości. Polityka stawała się farsą, a zapowiedź nadchodzącej katastrofy była coraz bardziej widoczna. *Zielony stół* był owocem swoich czasów: krytyczny, oskarżający, starający się ostrzec widza. Jego poruszający krzyk nawołuje do opamiętania, ale nie jest związany z pojedynczym politycznym czy społecznym wydarzeniem.

Prapremiera miała miejsce podczas konkursu choreograficznego prowadzonego przez Rolfa de Maré. Przedstawienie eszeńskiego Folkwang Tanzbühne 3 lipca 1932 roku w paryskim Théâtre des Champs-Élysées zdobyło wówczas I nagrodę. Rok później spektakl był prezentowany w Nowym Jorku podczas 5-tygodniowych występów gościnnych zespołu w Forrest Theatre. W programie znalazły się także: *Großstadt*, *Ein Ball in Alt-Wien*, *Pavane pour une Infante défunte* oraz *Seven Heroes* Joossa, które również zdobyły uznanie publiczności. Jednak geniusz choreografa objawił się przede wszystkim w *Zielonym stole*.

Zielony stół / The Green Table, Teatr Wielki, Łódź, fot. J. Neugebauer



„To kamień milowy w historii teatru tańca, ponieważ pan Jooss nie waha się zajmować kwestiami społecznymi oraz problemami życia codziennego” – pisał John Martin w „New York Times”. „Widzom, dla których balet jest formą przyjemnego odprężenia po kolacji, którzy chcieliby oglądać młodość i mitość w formie wymyślnych wariacji, na bogato wyposażonej scenie, przy akompaniamencie orkiestry, tego spektaklu nie polecamy. Są to wyżyny sztuki teatralnej”. Faktycznie, w postaci *Zielonego stołu* niemiecki *Ausdrucktanz* [taniec wyzwolony] stworzony w opozycji do klasycznego baletu, otrzymał dzieło epokowe, wyróżniające się tematyką, dramaturgią, formą i wyrazistością.

W Niemczech, po paryskim sukcesie, spektakl mógł być pokazywany jedynie przez krótki czas. Ustawy rasowe Trzeciej Rzeszy sprawiły, że występy grupy teatralnej, w której kilku członków miało żydowskie pochodzenie, stały się niemożliwe. Jooss wraz ze swoimi tancerzami udał się więc na emigrację do angielskiego Dartington Hall i stamtąd odbywał liczne tourné po Europie i Ameryce Północnej, których głównym punktem programu zawsze pozostawał *Zielony stół*.

Na wzór średniowiecznego modelu ten XX-wieczny taniec śmierci ukazuje gorliwych mężczyzn poruszających się wokół zielonego stołu, którzy jednak wcale nie zamierzają odmienić przerażającej nędzy tego świata. Ich dyplomatyczne sztuczki rozgrywane na niekończących się konferencjach to zwykła farsa, kpina z rozumu i człowieczeństwa. Ci polityczni aktorzy w maskach, wymyślnych fraszach, białych rękawiczkach i getrach wyszydzą wszelkie dążenia do pokoju. W centrum tej uszczypliwej satyry obserwujemy serię scen obrazujących ludzkie cierpienie: pożegnania – walkę – wypędzenie – partyzantkę – knajpę – marsz umartwych. Kompozycja spektaklu jest doskonała i nie zniesie nawet najmniejszej zmiany: scenografii i kostiumów autorstwa Heina Heckrotha, masek zaprojektowanych przez Hermanna Markarda, muzyki na dwa fortepiany skomponowanej specjalnie na potrzeby tej choreografii przez Fritza A. Cohena, ale przede wszystkim choreografii Kurta Joossa. O niej właśnie w swoim liście wspomina Rudolf von Laban, którego młody Jooss spotkał w 1920 roku w Stuttgarcie i z którym w kolejnych latach współpracował w Mannheim i Hamburgu: „Widzę, jak dzięki Pańskiej pracy (...) nadchodzi wielka nadzieja na to, że język ruchu będzie w stanie w prosty sposób i w zrozumiałej formie wyrazić istotne sprawy, które tylko przez taniec mogą być wyrażone!”.

Ale to nie tylko nadanie odpowiedniej formy i wyrazistość charakterów tak wyróżniają *Zielony stół* na tle innych spektakli tańca, które krytycznie odnoszą się do zjawisk społecznych. To przede wszystkim ponadczasowość przesłania. Właśnie dlatego, że Jooss w swoim tańcu śmierci unikał stronniczości wobec którejkolwiek grupy rządzącej, a jednocześnie piętnował bestię, która tkwi w każdym człowieku, pojawia się ogólne zakłopotanie, którego żaden widz nie uniknie.

Helmut Scheier



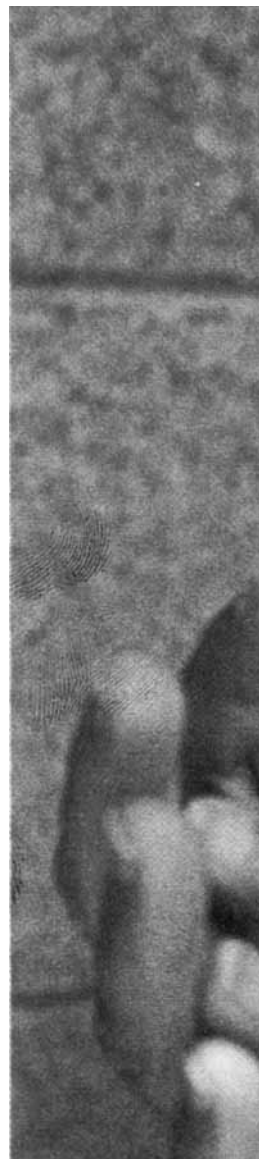
Tancerz, choreograf, pedagog, legendarny twórca niemieckiego teatru tańca. Urodził się 12 stycznia 1901 roku w Wasseraalfingen (Wirtembergu). Po maturze studiował pianistykę i śpiew w Wyższej Szkole Muzycznej w Stuttgarcie. W 1920 roku poznał Rudolfa von Labana i u niego uczył się tańca w Mannheim i Hamburgu. W roku 1924 został baletmistrem w teatrze miejskim w Münster. Wraz z Aino Siimolą (którą poślubił w 1929 roku), Sigurdem Leederem, Fritzem A. Cohenem oraz Heinem Heckrothem założył tam Nową Scenę Tańca (Neue Tanzbühne), dla której powstały jego pierwsze prace choreograficzne.

Studiował także akademicki taniec klasyczny w Wiedniu i Paryżu. W roku 1927 został kierownikiem wydziału tańca w Folkwangschule w Essen, gdzie rok później założył Folkwang-Tanztheater-Studio. W 1930 roku ze swoim zespołem pod nazwą Folkwang Tanzbühne Essen, przeniósł się do miejscowego Teatru Miejskiego (Essener Stadttheater). W roku 1932 pokazał swój *Zielony stół* podczas Concours de Choréographie des Archives Internationales de la Danse w Paryżu i zdobył tam I nagrodę, co zapoczątkowało międzynarodowy sukces tego dzieła.

W 1933 roku artysta wyemigrował ze swoimi tancerzami do Anglii i odtąd jego zespół działał pod nazwą Ballets Jooss. Miał swoją siedzibę w Dartington Hall, gdzie wspólnie z Sigurdem Leederem założyli również szkołę tańca. Zespół odbywał wiele tournée zagranicznych, jednak w roku 1947 Kurt Jooss zmuszony był rozwiązać grupę. Dwa lata później powrócił do Essen, by włączyć się w odbudowanie Folkwangschule i stworzyć przy niej nowy zespół. Znowu komponował choreografie, pokazywał je podczas występów gościnnych, a w latach 1954-1958 był także baletmistrem teatru operowego w Düsseldorfie. Szczególne znaczenie miała jednak jego praca na wydziale tańca w Folkwangschule – to on przyczynił się do utrwalenia pozycji tej szkoły jako wiodącej instytucji pedagogicznej w dziedzinie tańca na terenie Republiki Federalnej Niemiec. Jedną z uczennic Joossa, a potem solistką i jego asystentką, w nowym Folkwang-Ballett była Pina Bausch, która przejęła z czasem kierownictwo zespołu i rozwinęła własną karierę choreograficzną.

W 1968 roku Kurt Jooss rozstał się z Folkwangschule. Nadal jednak pracował aktywnie jako choreograf, wykładowca gościnny, członek wielu składów jury oraz przewodniczący Conseil International de la Danse przy UNESCO. W 1971 roku, po śmierci żony, która przez całe życie była jego artystyczną partnerką i najbliższą współpracowniczką, opuścił Essen i zamieszkał w Kreuth w Górnej Bawarii.

Artysta gościł także w Polsce na zaproszenie łódzkiego Teatru Wielkiego w 1972 roku. Zrealizował tam wówczas premierę polską swojego *Zielonego stołu*. Towarzyszyła mu w pracy córka Anna Markard (1931-2010), była tancerka, pedagog, choreografka i wieloletnia asystentka ojca. Kurt Jooss zmarł 22 maja 1979 roku w szpitalu w Heilbronn po wypadku drogowym. Najcenniejsze prace wybitnego choreografa wznawiała później na różnych scenach Anna Markard, której od połowy lat 90. asystowała zwykle Jeanette Vondersaar. Obecnie to ona upoważniona jest do odtwarzania choreografii Kurta Joossa na scenach świata. Zrealizowała także *Zielony stół* w jego oryginalnej wersji z zespołem Polskiego Baletu Narodowego. (fot. H. Bergsohn, Jooss-Archiv)





KURT JOOSS

LIBRETTO | CHOREOGRAFIA

TO BYŁ WYJĄTKOWY CZAS...

W 1922 roku przeniostem się do Lubeki (...) i w tamtejszym Kościele Mariackim miałem okazję zobaczyć *Taniec śmierci*, jeden z tych średniowiecznych tańców śmierci. Były one w tamtych czasach bardzo powszechne, przede wszystkim we Francji. Często nie zdajemy sobie z tego sprawy, jakie miały znaczenie: czy chciano pokazać, że szkielety wychodzą z grobów i tańczą na cmentarzu, czy szkielety zawsze symbolizowały śmierć. Ja rozumiałem to w ten sposób, że śmierć tańczy z biskupem, ze starcem, matką i dzieckiem... Nazwałem *Zielony stół* tańcem śmierci, bo należy on do tej samej kategorii. Takie przynajmniej było moje pierwsze odczucie i stąd przyszła pierwsza inspiracja. Następnie korespondowałem z Paryżem. Archives Internationales de la Danse zaprosiły nas do udziału w konkursie choreograficznym. Odmówiłem, ponieważ byłem zbyt zmęczony, nie miałem nic, co mógłbym pokazać, żadnego nowego baletu. (...) Oni jednak nalegali na mój przyjazd. Drugiego dnia Świąt, 26 grudnia, musiałem załatwić jakieś służbowe sprawy. W drodze do domu nagle zatrzymałem się i już tak zostałem. Tylko tak mogę to wyrazić: nagle coś mnie przeszło jak uderzenie ogromnego dzwonu i połąkło. Rezultatem był *Zielony stół*. Tak pojawił się pomysł.

Był to dopiero początek trudności. Aino [żona Joossa] prezentowała mi roczną prenumeratę „Weltbühne”, lewicowego czasopisma. Głównym autorem tej gazety był Kurt Tucholsky, który publikował coś w każdym numerze. Były to teksty o sprawach tajnych, o przygotowaniach do nowej wojny i o tym, że nikt tego nie zauważa. Siedzieliśmy i czytaliśmy te nowiny z drżącym sercem, przede wszystkim Fritz Cohen, jego żona Elsa Kahl, Aino i ja. Wpędzaliśmy się w paranoję. (...)

Potem przyszedł pierwszy krok, opowiedziałem o moim po-

myśle na balet Cohenowi. Od tamtej pory pracowaliśmy razem od stycznia do Wielkanocy. Napisał bardzo dobrą muzykę.

Chcieliśmy rozpocząć próby. Konkurs miał rozpocząć się łada moment, mieliśmy jeszcze około ośmiu tygodni. Ustaliłem termin spotkania z zespołem, ponieważ chciałem im opowiedzieć o *Zielonym stole*. Wieczorem rozmawialiśmy na ten temat. Pierwsza próba miała odbyć się następnego dnia rano. W każdy wtorek rano, między godziną 9 a 10, odbywało się spotkanie dyrektorów i wszystkich innych z opery, malarzy itd. Omawiano to, co miało się wydarzyć przez następnych osiem dni. To było podczas jednego z tych wtorków, po spotkaniu. Nagle zorientowałem się, jak strasznie się nudzę i pomyślałem: – Czemu nie idziesz na próbę? Już najwyższy czas! Jednak nie poszedłem, (...) wymknąłem się i pobiegłem przed siebie.

Najpierw poszedłem do kawiarni. Po pewnym czasie, gdy spojrzałem na zegarek zorientowałem się, że „trening się zaraz skończy, zaraz przyjdą, powinienem tam iść”. Nie poszedłem jednak, tylko wskoczyłem do nadjeżdżającego tramwaju i pojechałem za miasto do ogrodu botanicznego. Przechadzając się po ogrodzie, dotarłem do jego najdalszego krańca. Nie było tam żadnych ławek, więc usiadłem na kamieniu. Pamiętam to dobrze, siedziałem tam do trzeciej po południu. Poszedłem do domu, zdecydowany, że nie robię *Zielonego stołu* pod żadnym pozorem. Nie byłem na to przygotowany, nie byłem dostatecznie silny, nie mogłem. Wróciłem więc, a Aino przywitała mnie pytaniem: – Gdzie byłeś? Wszyscy wydzwaniali do Ciebie jak szaleni! Powiedziałem: – Pracowałem nad *Zielonym stołem* i zdecydowałem przerwać tę pracę. – Co? – Tak – powiedziałem



Hein Heckroth, Kurt Jooss & Fritz A. Cohen, 1931 (fot. Jooss-Archiv)

– nie będzie żadnego *Zielonego stołu*. Nie potrafię go zrobić. – Ach, nie udawaj – powiedziała – to tylko te twoje bóle porodowe. Tak jest zawsze. Zrobisz to, jestem pewna. Odpowiedziałem: – Nie, nie zrobię!

Po południu poszedłem na próbę *Snu nocy letniej*, gdzie grałem Spodka-Tkacza. Udałem się do wspaniałego teatru na świeżym powietrzu, znajdującego się w starym kamieniołomie w Essen. Kiedy byłem już na miejscu, strażnik zapytał: – Nikt pana nie powiadomił? Ktoś miał do pana zadzwonić, że próba jest odwołana. – W porządku – odpartem. – Czy mimo to mogę tu chwilę zostać? – Oczywiście – odpowiedział strażnik. Już zmierzchało. Był cudowny, ciepły wieczór z rozgwieżdżonym niebem. Siedziałem na widowni wielkiego półkolistego amfiteatru zatopiony w myślach. Czas płynął.

Nagle stanął przede mną mężczyzna i powiedział: – Panie Jooss, czy nie powinniśmy już powoli iść do domu? – A dla czego? – Jest już po jedenastej! Wstałem i było dla mnie jasne, że mam właśnie nowy spektakl (...). Następnego ranka rozpoczęliśmy pracę nad tym, z czego potem rozwinęło się nowe przedstawienie. Po sześciu tygodniach *Zielony stół* był gotowy, razem z nową muzyką. (...)

To był wyjątkowy czas. Byliśmy jak w transie.

(Fragment rozmowy Kurta Joossa z Michaeliem Huxleyem z września 1978 roku, na kilka miesięcy przed śmiercią artysty).



FRITZ A. COHEN

MUZYKA

Kompozytor. Urodził się w 1904 roku w Bonn. Studiował na uniwersytecie w Heinstadt oraz w konserwatoriach w Lipsku i w Kolonii. Karierę teatralną rozpoczął w Münster, gdzie pracował jako reżyser operowy, kompozytor i dyrygent, a kontynuował w Würzburgu i w Essen. W roku 1926 skomponował swoją pierwszą muzykę do baletu Kurta Joossa – *Tragedie*, co zwróciło jego zainteresowania w stronę tańca.

W latach 1932-1942 piastował stanowisko kierownika muzycznego i pianisty Ballets Jooss. Wraz z zespołem w roku 1933 opuścił Niemcy i udał się na emigrację. W roku 1927 poślubił Elzę Kahl tancerkę i wiodącego członka zespołu Ballets Jooss. Po rozwiązaniu zespołu, w Stanach Zjednoczonych, poświęcił się pracy nad operą, najpierw dla festiwalu i letniego teatru, a od roku 1946 pracował w nowojorskiej Julliard School of Music, gdzie założył studio operowe. W latach 1926-1942 komponował, ściśle współpracując z Kurtem Joosse, aranżując partytury (Lanner, Purcell, Mozart) na dwa fortepiany. Zmarł w 1967 roku. (fot. Jooss-Archiv)



HEIN HECKROTH

KOSTIUMY

kończeniu wojny przeniósł się do Londynu, współpracując z filmem, teatrem i telewizją na skalę międzynarodową. W 1956 roku objął kierownictwo scenograficzne Scen Miejskich we Frankfurcie, gdzie zamieszkał. (fot. Jooss-Archiv)

Pochodzi z Giessen. Studiował malarstwo w Städel-Schule we Frankfurcie nad Menem. W latach 1924-1927 był scenografem w Teatrze Miejskim w Münster, gdzie rozpoczęła się jego wieloletnia współpraca i przyjaźń z Kurtem Joosse. W roku 1927 został scenografem Teatru Miejskiego w Essen oraz kierownikiem klasy scenografii w Folkwangschule. W 1933 roku razem z zespołem Ballets Jooss opuścił Niemcy, przenosząc się do południowej Anglii. Stworzył scenografie do prawie wszystkich prac choreograficznych Ballets Jooss. Ponadto projektował i malował scenografie dla oper i teatrów dramatycznych. W roku 1944 nawiązał współpracę również z branżą kinematograficzną. Za filmy *Czerwone buty* (1948) oraz *Opowieści Hoffmanna* został uhonorowany trzema statuetkami Oscara. Po za-



HERMANN MARKARD

ŚWIATEŁ I MASKI

Pochodził z Nierstein nad Renem. Studiował malarstwo na wielu europejskich Akademii Sztuk Pięknych. W roku 1960 debiutował jako scenograf w Julliard Opera Theatre w Nowym Jorku. Od tego czasu tworzył projekty światła i kostiumów dla teatru dramatycznego, operowego oraz dla teatru tańca. Jego głównym zawodem pozostało jednak malarstwo. Swoje dzieła wystawiał głównie w Holandii i w Niemczech. Zmarł w 2010 roku. (fot. Jooss-Archiv)



JAN HOFSTRA

REALIZACJA ŚWIATEŁ

Realizator światła. Studiował budowę instrumentów oraz inżynierię elektryczną i radiową. W latach 1950-1961 pracował w branży filmowej. Przez kolejne trzy lata był szefem technicznym wielu produkcji objazdowych. W 1964 roku związał się z Holenderskim Baletem Narodowym w Amsterdamie, gdzie odpowiadał za organizację techniczną przedstawień baletowych. Współpracował z wieloma znanymi choreografami i scenografami, jak: Peter Wright, Hans van Manen, Rudi van Dantzig, Heinz Spoerli, Eduard Lock, Jean Paul Vroom, Keso Dekker, Jan van der Wal, Kurt Jooss i inni. Oświetlał balety Balanchine'a w Holenderskim Baletcie Narodowym, takie jak: *Agon*, *Theme and Variations*, *Serenade* i *Symphony in C*. Projektował światła do baletów Hansa van Manena (*Three Pieces*, *5 Tangos*, *Metaforen*, *Trois Gnossiennes*) i Kurta Joossa (*Zielony stół*) dla wielu renomowanych zespołów, a także do tak znanych tytułów, jak: *Jezioro łabędzie*, *Śpiąca królewna*, *Paquita*, *Bal kadetów*, *Suite en blanc*, *Ognisty ptak*, *Cudowny mandaryn* i inne. Pracował dla zespołów baletowych we wszystkich krajach europejskich, ale także w USA, Kanadzie, Brazylii, Argentynie, Chile, Peru, Kolumbii, Meksyku, Australii, Korei Południowej, na Tajwanie i Antylach Holenderskich. Od 1994 roku jest także projektantem oświetlenia wszystkich ekspozycji Muzeum Narodowego w Amsterdamie. W 40-lecie działalności w dziedzinie sztuki Królowa Niderlandów odznaczyła go Krzyżem Kawalerskim Orderu Oranje-Nassau. (fot. arch. artysty)

Realizator światła. Studiował budowę instrumentów oraz inżynierię elektryczną i radiową. W latach 1950-1961 pracował w branży filmowej. Przez kolejne trzy lata był szefem technicznym wielu produkcji objazdowych. W 1964 roku związał się z Holenderskim Baletem Narodowym w Amsterdamie, gdzie odpowiadał za organizację techniczną przedstawień baletowych. Współpracował z wieloma znanymi choreografami i scenografami, jak: Peter Wright, Hans van Manen, Rudi van Dantzig, Heinz Spoerli, Eduard Lock, Jean Paul Vroom, Keso Dekker, Jan van der Wal, Kurt Jooss i inni. Oświetlał balety Balanchine'a w Holenderskim Baletcie Narodowym, takie jak: *Agon*, *Theme and Variations*, *Serenade* i *Symphony in C*. Projektował światła do baletów Hansa van Manena (*Three Pieces*, *5 Tangos*, *Metafo-*



JEANETTE VONDERSAAR

REALIZACJA BALETU

Pochodzi z Indianapolis (USA). Naukę baletu rozpoczęła w 8. roku życia w Butler University pod kierunkiem Jacka Copelanda, a później studiowała w School of American Ballet oraz w Harkness House for Ballet Arts w Nowym Jorku. Była czołową solistką zespołu Harkness Youth Dancers (od 1968), a potem nowo utworzonego Harkness Ballet (od 1973) i Baletu Opery w Zürichu (od 1975). W tamtym okresie miała okazję pracować z wieloma wybitnymi choreografami i baletmistrzami. W latach 1966-1975 byli wśród nich: Brian MacDonald, Jerome Robbins, George Skibine, Geoffrey Holder, Luigi (Eugene L. Facciuto), Marius Liepa, Anton Dolin, Anne Heaton, Jack Carter, George Tomal, Job Sanders, Norman Walker, Todd Bolender Margo Sappington, Vicente Nebrada i Ben Stevenson; a w sezonie 1975/1976: Hans

Meister, Donald Mahler, Laszlo Seregi i Jürg Burth. W 1976 roku dołączyła do Holenderskiego Baletu Narodowego (Het Nationale Ballet) w Amsterdamie i była tam przez 21 lat pierwszą solistką. W jej klasycznym repertuarze znalazły się główne partie w baletach: *Jezioro łabędzie*, *Śpiąca królewna*, *Giselle*, *Dziadek do orzechów* i *Król myszy*, *Kopciuszek*, *Romeo i Julia*, *Etiudy*, *Ognisty ptak*, *Sylfidy* oraz pas de deux z *Korsarza* i *Don Kichota*. Pozostawała w ścisłej współpracy z trzema holenderskimi choreografami: Rudim van Dantzingiem, Toerem van Schaykiem i Hansem van Manenem. Ma również w dorobku partie solowe w baletach takich choreografów, jak: George Balanchine, Bronisława Niżyńska, Martha Graham, Kurt Jooss, William Forsythe i Nils Christie. Warto przypomnieć, że dwa lata po związaniu się z baletem holenderskim Jeanette Vondersaar gościła też w Warszawie. W 1978 roku polski choreograf z Los Angeles, Stefan Wenta zaprosił ją do udziału w filmie baletowym *Maria-Luiza*, który zrealizował wówczas dla TVP. Artystka kreowała w nim rolę tytułową, a partnerował jej nasz młody pierwszy solista Waldemar Wołk-Karaczewski, krótko przed swoim wyjazdem do Baletu XX Wieku Béjarta. Doświadczenia pedagogiczne artystki sięgają roku 1980, więc przez wiele lat łączyła je z praktyką sceniczną. Od tamtej pory pracowała jako pedagog lub baletmistrz-korepetytor z takimi zespołami, jak: Holenderski Balet Narodowy, Nederlands Dans Theater, Introdans, zespół Krisztiny de Châtel, Scapino Ballet, Ballet Arizona, Royal Winnipeg Ballet, Pacific Northwest Ballet, Joffrey Ballet z Chicago, Israel Ballet, Fiński Balet Narodowy, zespół baletowy Stadtheater w Bernie, Aalto Ballet Theatre w Essen, American Ballet Theatre, grupa Star Dancers w Tokio, Staatstheater Mainz, a także w uczelniach: Nationale Ballet Academie w Amsterdamie, Hong Kong Academy for Performing Arts oraz w Showa University i Academia Musicae w Japonii. Obecnie Jeanette Vondersaar jest niezależnym pedagogiem baletu klasycznego oraz baletmistrzem-korepetytorem odpowiedzialnym przede wszystkim za realizowanie i nadzór nad wykonywaniem baletu *Zielony stół* i innych dzieł Kurta Joossa. Czasami występuje także gościnnie z Holenderskim Baletem Narodowym w rozmaitych rolach charakterystycznych. (fot. J. Vigeveno)



CLAUDIO SCHELLINO

ASYSTENT REALIZATORA BALETU

Pochodzi z Turynu. Studiował taniec w tamtejszej szkole baletowej przy Teatro Nuovo, kierowanej wówczas przez Marię Besobrasovą. Uczył się również u Sary Acquarone w Turynie i Roselli Hightower w Cannes. Po ukończeniu nauki wstąpił do zespołu baletowego Teatro Nuovo pod dyрекcją artystyczną Luciany Savignano (1982-1988), gdzie po roku został solistą. Jego kariera rozwijała się następnie w zespołach: Danza Prospettiva pod kierunkiem Vittorio Biagiego (1988/1989), Nuovo Balletto di Roma (1989/1990), Balletto Teatro di Torino (1989-1994) i Teatro alla Scala w Mediolanie (1994-1996), gdzie uczestniczył w wykonaniach baletów wielu wybitnych choreografów. Po dwuletnim kursie baletmistrzowskim w Teatro alla Scala rozpoczął pracę w Balletto Teatro di Torino jako pedagog i realizator baletu Roberta Castellio. W 1997 roku został baletmistrzem Staatstheater Braunschweig w zespole pod kierownictwem Pierre'a Wyssa, z którym następnie przeniósł się do Karlsruhe jako jego zastępca i pierwszy baletmistrz w Badisches Staatstheater (2000-2004). W 1999 roku, w okresie pracy w Brunzshwiku, ukończył studia na wydziale organizacji i finansowania teatru operowego na Uniwersytecie w Bolonii. W sezonie 2003/2004 był baletmistrzem hiszpańskiego Baletu w Saragossie. W roku 2004 został pierwszym baletmistrzem i asystentem choreografa zespołu baletowego Saarländisches Staatstheater w Saarbrücken, gdzie pracuje do chwili obecnej pod dyрекcją Marguerite Donlon. Podczas wszystkich tych lat wielokrotnie współpracował gościnnie z innymi zespołami baletowymi, zarówno jako pedagog, jak i realizator baletów różnych choreografów. Zapraszał go: Balletto di Toscana (Florencja), Gulbenkian Ballet (Lizbona), Balletto Teatro di Torino, Arena di Verona, Companhia Nacional de Bailado (Lizbona), Joffrey Ballet (Chicago), Hessisches Staatstheater (Wiesbaden) i inne. (fot. arch. artysty)



ANNA MARCHWIŃSKA

PIANISTKA

Pianistka. Studiowała w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, na Stanford University i w Juilliard School pod kierunkiem tak znakomitych pedagogów, jak: Bronisława Kawalla, Jerzy Marchwiński, Sam Sanders i Brian Zeger. Jest laureatką wielu nagród i międzynarodowych konkursów muzycznych. W latach 1997-2002 pracowała jako vocal coach w Juilliard School Opera Center i Voice Department. Współpracowała również z: New York City Opera, Metropolitan Opera, Di Capo Opera oraz prestiżowymi festiwalami muzycznymi, m.in. z: Tanglewood Music Festival, Bregenzer Festspiele, Wielkanocnym Festiwalem Ludwiga van Beethovena. Od 1992 roku zajmuje się głównie kameralistyką. Prowadzi aktywną działalność koncertową w kraju i za granicą, występując w: Carnegie Hall, Alice Tully Hall, amsterdamskiej Concertgebouw, Teatro Liceu i Kennedy Center. Nagrywała dla Polskiego Radia. Od 2002 roku na stałe związana jest z Teatrem Wielkim - Operą Narodową, a od 2010 r. jest kierownikiem korepetytorów solistów. Od sezonu 2013/2014 opiekuje się młodymi pianistami w Akademii Operowej. (fot. J. Multarzyński)



MARCIN MAZUREK

PIANISTA

Pianista. Studiował w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie pod kierunkiem prof. Bronisławy Kawalla. Jest pianistą Polskiego Baletu Narodowego. W 2013 roku brał udział w występach gościnnych PBN w Barcelonie, grając utwory Bacha towarzyszący spektaklowi *Tańczmy Bacha* w Teatre del Liceu. Prowadzi ożywioną działalność koncertową w kraju i zagranicą, zarówno jako solista, jak i kameralista. Jest twórcą i wykonawcą oprawy muzycznej do niemych filmów, takich jak: *Gabinet doktora Caligari*, *Student von Prag*, *Cienie*, *Nietolerancja*, *Zmęczona śmierć*. Wykonuje także recitale muzyki filmowej takich kompozytorów, jak: Ennio Morricone, Nino Rota, John Williams, Krzysztof Komeda czy Wojciech Kilar. Bierze udział w recitalach śpiewających aktorów (np. Magdaleny Zawadzkiej), wykonując utwory m.in.: Agnieszki Osieckiej, Édith Piaf, Wojciecha Młynarskiego, Zygmunta Koniecznego oraz piosenki z repertuaru Kabaretu Starszych Panów. Swoje pasje muzyczne realizuje również przygotowując spektakle teatralne zarówno od strony muzycznej, jak i w nich występując. Współpracuje z większością warszawskich teatrów, m.in.: Ateneum, Roma, Dramatyczny i TR Warszawa. Swoje osiągnięcia prezentuje na wielu festiwalach w Polsce i za granicą, m.in.: w Awinionie, Dublinie, Londynie, Berlinie, Jerozolimie. (fot. E. Krasucka)