

To będzie sezon równie intensywny jak poprzedni

WALDEMAR DĄBROWSKI | Dyrektor naczelny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej przedstawia plany 2011/2012 i zdradza, na którą premierę czeka ze szczególnym zainteresowaniem

Co będzie dla pana najważniejszym wydarzeniem przyszłego sezonu?

WALDEMAR DĄBROWSKI: Nowa realizacja „Halki” Stanisława Moniuszki, choć podchodzimy do niej świadomi podejmowanego ryzyka. „Halka” jest bardzo mocno osadzona w naszej kulturze i tradycji wykonawczej, a my chcielibyśmy pokazać jej wartość uniwersalną, która pozwoli wprowadzić ją do teatrów świata. To przecież opera taka jak „Madame Butterfly”, tyle że rozgrywająca się w polskich realiach. „Halkę” trzeba w sposób mądry i wyważony uwolnić od przebrzmiałej estetyki sumiastego wąsa, stylizacji obowiązującej przez dekady. Powierzylimy spektakl młodym realizatorom na czele reżyserką Natalią Korczakowską.

Ja natomiast czekam na inscenizację „Latającego Holendra”, której podjął się Mariusz Treliński.

I słusznie, bo to będzie pierwsze wejście Mariusza Trelińskiego na teren opery niemieckiej. Po trwającej ponad dekadę spektakularnej interpretacji dzieł włoskich, rosyjskich czy polskich wkrocza w świat muzyki niemieckiej – i to od razu w samo jej centrum. Chcemy jednak bardziej oswoić warszawską publiczność z Richardem Wagnerem i „Latający Holender” jest trafnie dobranym tytułem. W tym utworze Wagner odnalazł swój indywidualny styl wypowiedzi, „Holender” wyznaczył początek jego drogi.

Gdybyśmy mieli scharakteryzować cały sezon jak najlapidarniej, jakiego użyłby pan określenia?



ARCH. TW-GN/WIDZIECH OLSZANKA

Kontynuacja. To będzie sezon kontynuacji programowej, z tą myślą zaplanowaliśmy cztery premiery operowe i dwie baletowe na dużej scenie oraz kolejne na scenie kameralnej. Bardzo ciekawym pomysłem Krzysztofa Pastora, dyrektora Polskiego Baletu Narodowego, wydaje się premiera zatytułowana „Opowieści biblijne” będąca propozycją refleksji nad motywami wybranymi z Biblii.

Czy Opera Narodowa zyska nowych partnerów do koprodukcji?

Obecnie prowadzimy już rozmowy o koprodukcjach na lata 2013 – 2015, na przykład z Metropolitan w Nowym Jorku, Operą w Kopenhadze czy z Davidem Pountneyem, który niebawem obejmie dyrekturę

Opery Walijskiej. Koprodukcje na przyszły sezon dawno zostały przedyskutowane w szczegółach.

A „Turandot” w reżyserii Mariusza Trelińskiego w styczniu będzie miała premierę w Bolonii.

Na tym polega sens naszych spektakli z zagranicy, ale nasze inscenizacje będą prezentowane na świecie. Przy „Turandot” Opera Narodowa była głównym producentem spektaklu. Zaangażowaliśmy na stałe w planach wielu teatrów świata, a jeszcze kilka lat temu musieliśmy wsiadać na pływający statek, by włączyć się do ważnych przedsięwzięć międzynarodowych. Obecnie to my niektórzy z nich inicjujemy. Chciałbym,

żeby tak się stało z nową operą Eugeniusza Knapika „Moby Dick”, którą kompozytor dostarczył nam kilka tygodni temu. Jest szansa, aby premiera w Warszawie zapoczątkowała jej karierę na innych scenach europejskich.

Czeka pan na wizytę Teatru Maryjskiego?

Nie tylko ja, myślę, że publiczność również. To wielkie przedsięwzięcie, które de facto stanie się jeszcze jedną premierą sezonu. „Wojna i pokój” Prokofiewa jest gigantycznym spektaklem z udziałem 400 wykonawców, w tym prawie 60 solistów, wśród których są najważniejsze gwiazdy Teatru Maryjskiego, a dyrygować będzie Walery Gergiew. W polsko-rosyjskich stosunkach kulturalnych nie było takiego wydarzenia od ponad dwóch dekad.

Ma pan dobrą wiadomość dla widzów, którzy nie zdążyli obejrzeć „Pasażerki”, „Trojan” czy „Matuszka”? To były znakomicie przyjęte premiery, a przez warszawską scenę przemknęły jak meteora.

Wszystkie te spektakle wróca, w pierwszym rzędzie „Pasażerka”. Mogę również zdradzić, że w sezonie 2012/2013 David Pountney przygotowuje premierę innego utworu Weinberga. Będzie to „Portret”, w którym wystąpią najlepsi młodzi polscy wokaliści doskonaliący umiejętności w naszej Akademii Operowej. Naszym obowiązkiem jest bowiem nie tylko prezentacja największych gwiazd, takich jak Aleksandra Kurzak, Ewa Podleś czy Mariusz Kwiecień, które wystąpią w tym sezonie, ale też opieka nad młodymi talentami.

—rozmawiał Jacek Marczyński

NAJCIEKAWSZE WYDARZENIA

12 – 28 września 2011

III Dni Sztuki Tańca, w programie m.in. występy Holland Dance, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Otwarcie Sezonu Kultury Nadrenii Północnej-Westfalii w Polsce) i La Compagnie Accorrap oraz prapremiera baletu „Persona” w choreografii Roberta Bondary

21 października 2011

Gaetano Donizetti „Łucja z Lammermooru” – wznowienie, w roli tytułowej Aleksandra Kurzak

6 listopada 2011

recital Izabelli Kłosińskiej

25 listopada 2011

Piotr Czajkowski „Dziadek do orzechów i król myszy” – premiera, choreografia Wayne Eagling i Toer van Schayk

2 grudnia 2011

Wolfgang Amadeusz Mozart „Don Giovanni” – wznowienie, w roli tytułowej Mariusz Kwiecień

23 grudnia 2011

Stanisław Moniuszko „Halka” – premiera, reżyseria Natalia Korczakowska, dyrygent Marc Minkowski

26 lutego 2012

Marco Tutino „Senso” – premiera, reżyseria Hugo de Ana („Terytoria”)

16 marca 2012

Richard Wagner „Latający Holender” – premiera, reżyseria Mariusz Treliński

23 marca 2012

recital Adama Kruszewskiego

26 marca 2012

Sergiusz Prokofiew „Wojna i pokój” – występy Teatru Maryjskiego z Sankt Petersburga

3 kwietnia 2012

recital Ewy Podleś

14 kwietnia 2012

„Opowieści biblijne” – premiera, wieczór baletowy w trzech częściach, choreografia: George Balanchine, Emil Wesotowski, Jacek Przybyłowicz Agata Zubeł „Oresteja” – premiera na scenie Teatru Narodowego, reżyseria Maja Kleczewska („Terytoria”)

28 kwietnia 2012

Pascal Dusapin „Medeamaterial” – premiera, reżyseria Barbara Wysocka („Terytoria”)

26 maja 2012

Igor Strawiński „Słowik” – premiera, reżyseria Aleksander Pietrow

14 czerwca 2012

Piotr Czajkowski „Dama pikowa” – wznowienie

Chleb do smakowitej konfitury

DAVID POUNTNEY | Brytyjski reżyser wspomina pierwszą operę obejrzaną w dzieciństwie i wyjaśnia swój pomysł na „Króla Rogera”

Nie ma wielu operowych hitów takich jak „Traviata” czy „Tosca” na liście reżyserowanych przez pana spektakli.

DAVID POUNTNEY: – „Traviatę” kiedyś wystawiłem, „Toski” nie, a w ogóle lubię eksploatować nowe obszary. Poruszanie się w obrębie tych samych 20 tytułów jest nudne.

Wchodził pan w świat opery w latach 60. Co wówczas mogło w nim zafascynować młodego człowieka? Pokolenie nowatorskich reżyserów miało się objawić dopiero w następnej dekadzie.

W operze zawsze fascynowało mnie niezwykłe połączenie muzyki i teatru, a w latach 60. były dwie wielkie indywidualności reżyserskie: Wieland Wagner w Bayreuth i Walter Felsenstein w Komische Oper w Berlinie, a także Czesi Vaclav Kašlik i scenograf Josef Svoboda. Po skończeniu uniwersytetu w 1969 roku wybrałem się do NRD, do teatru Felsensteina. Byłem też w Pradze i na festiwalu w Bayreuth, miałem więc orientację w nowych prądach inscenizacyjnych.

A pamięta pan pierwszą obejrzaną przez siebie operę?

Oczywiście, „Fidelio” wystawiony w 1952 roku z okazji koronacji królowej Elżbiety, miałem wtedy pięć lat. Z tego przedstawienia zapamiętałem dwie rzeczy – członków orkiestry ukrytych głęboko w kanale i arię śpiewaną przez Florestana w więzieniu. Zrobiła na mnie ogromne wrażenie jako obraz pewnej sytuacji, nie ze względu na wartości muzyczne.



JAKUB OSTALOWSKI

I wtedy postanowił pan pozostać reżyserem operowym?

Skądże, znacznie później, podczas studiów, kiedy miałem okazję zrealizować dziećmi oper. Byłem ogromnym szczęściarzem, bo teatr operowy jest tak kosztowny, że niewielu dyrektorów decyduje się na ryzyko, by inscenizację powierzyć komuś nieznanemu.

Często wraca pan do utworów słowiańskich, a zwłaszcza czeskich: Smetana, Dvořák, Janaček, Martinu. Co jest w nich tak interesującego?

Opera słowiańska w ciekawy sposób łączyła włoski liryzm z niemieckim intelektualizmem. Zaczynałem od Janačka, od „Katii Kabanovej” w 1972 roku, dała ona potem początek cyklowi oper tego kompozytora, które przygotowałem w Scottish Opera.

Nie bał się pan wtedy, że publiczność operowa, która ma dość konserwatywny gust, odrzuci Janačka?

Ale przecież jego muzyka nie jest zbyt radykalna, modernistyczna. Ryzyko zaś podejmuję się w teatrze niemal zawsze.

Gdzie szukał pan inspiracji, przystępując do pracy nad „Królem Rogerem”? W historycznych śladach po sycylijskim władcy? W biografii kompozytora? W literaturze z początków XX wieku?

W nieprawdopodobnie pięknej muzyce, której nie dorównuje libretto, ta poezja nie przystaje do naszych czasów. Ale jest w niej ważne pytanie o granicę między ładem społecznym, do którego zostaliśmy od dziecka wdrożeni, a szaleństwem i dzikością drzemącą w każdym z nas. Czytałem niedawno o ogromnym zainteresowaniu francuskiej młodzieży sektami głoszącymi, że w 2012 roku nastąpi koniec świata. Czy to nie jest historia jak z „Króla Rogera”, pokazująca nasz pęd ku samozatruceniu?

Polska tradycja inscenizacyjna zawsze odwoływała się do średniowiecznej scenerii tej opery, do mrocznego, bizantyjskiego chrześcijaństwa.

Bogactwo partytury Szymanowskiego wynika właśnie z fascynacji bizantyjskim stylem

architektonicznym Palermo, dlatego zdecydowałem się na zastosowanie stonowanego języka plastycznego w moim spektaklu. Ta muzyka jest jak konfitura o wyrafinowanym smaku, moim zadaniem było dostarczenie do niej kromki chleba.

W Warszawie powtarza pan po raz trzeci tę inscenizację – pokazaną już na festiwalu w Bregencji oraz w Barcelonie. Dokonuje pan za każdym razem jakichś zmian?

W pracy reżysera najważniejsze jest zidentyfikowanie problemu, tematu spektaklu. Jeśli tego dokonałem, nie ma wówczas sensu marnotrawienie twórczej energii przy każdym kolejnym jego przeniesieniu, gdy jest za mało czasu – by próbować utwór zinterpretować na nowo.

Sądzi pan, że jest szansa na wystawienie również „Hagiith” Szymanowskiego?

Dlaczego nie. Choć ta opera jest jednak mocno osadzona w tradycji operowej, związki z Richardem Strausssem są wyraźne. „Król Roger” jest zaś absolutnie wyjątkowy.

Wierzy pan w przyszłość sztuki operowej?

Tak, bo opowiadanie historii poprzez muzykę jest fascynujące. I to w różny sposób, zarówno poprzez wielkie inscenizacje plenerowe, jakie co roku przygotowujemy w Bregencji, jak i kameralne próby w studyjnych teatrach z udziałem kilku muzyków. Opera ma do dyspozycji tak wiele możliwości, że na pewno nie zginie.

—rozmawiał Jacek Marczyński

Muzyka jak jedwabny dywan

EDITA GRUBEROVA | Znakomita primadonna wyjaśnia, na czym polega tajemnica belcanta i dlaczego lubi śpiewać w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej

Woli pani być Marią Stuart czy Elżbietą I?

EDITA GRUBEROVA: – Zdecydowanie Elżbieta. Muzyka w „Robercie Devereux” jest gęsta, nie ma ani jednego momentu, w którym człowiek by się zastanawiał, po co Donizetti to napisał. Poza tym lubię opery, które kończą mocna scena finałowa z moim udziałem.

Czy zaczynając karierę, marzyła pani o takich rolach?

Absolutnie nie, profesor w konserwatorium w Bratysławie zakwalifikował mnie jako śpiewaczkę mozartowską. Śpiewałam więc Królową Nocy, Konstancję w „Uprowadzeniu z seraju”, byłam Donną Anną, nagrałam Elettę w „Idomeneo” z Lucianem Pavarottim.

A może był to repertuar dobierany trochę z konieczności? Opery takie jak „Lucrezia Borgia”, „Anna Bolena” czy „Roberto Devereux” nie pojawiały się wtedy na scenach.

To prawda, że w Czechosłowacji z tytułów Donizettiego wystawiano jedynie „Łucję z Lammermooru” i „Napój miłosny”. Roli Łucji uczyłam się na studiach i jak każda młoda śpiewaczka marzyłam, by być Traviatą, nie zdając sobie wówczas sprawy, jaka to niesłychanie ciężka partia.

W którym więc momencie zrozumiała pani, że belcanto powinno stać się pani specjalnością?

W 1978 roku wystąpiłam w wiedeńskiej Staatsoper w „Łucji z Lammermooru”, potem były „Purytanie” w Bregencji i w Wiedniu „Maria Stuarda”. Zaczęłam szukać, co mogłabym do tego dodać. Dużo ról belcantowych miała w repertuarze Montserrat Caballé. Zaczęłam słuchać jej nagrania, śpiewała pięknie. I pomyślałam sobie, że to mój świat.

Teraz wie pani o nim już wszystko?

Mam nadzieję, że tak jak wcześniej Maria Callas i Montserrat Cabellé przyczyniłam się do tego, iż belcanto przestało być traktowane jako nieciekawa muzyka trzeciej kategorii. Zawsze staram się interpretować sercem, a niezwykłość belcanta polega na tym, że pozwala wyrazić tak wiele emocji. Kiedyś istniały szkoły nauki tego stylu, a jeden tryl ćwiczone przez kilka lat. Nie po to, by śpiewaczka osiągnęła koloraturową perfekcję, lecz by zinterpretowała tę muzykę tak, jak rzeczywiście została napisana, i umiała nadać jej różne odcienie. Belcanto jest trudne również dlatego, że wszystko zależy w nim od śpiewaka. Bellini i Donizetti oddawali te same uczucia co Wagner, Strauss czy Verdi. U tych kompozytorów zawarte są one również w orkiestrze, w operach belcanto przekazujemy je wyłącznie głosem.

Pani sama odkrywała jego tajemnice?



DANUTA WATUCH

Pomagało mi doświadczenie życiowe, bo mamy tu wszystko: miłość, złość, pragnienie władzy, siłę, zdradę. Każdy z nas na swój sposób doświadczył tych emocji w życiu, dlatego każda interpretacja bywa inna. Młodzi potrafią wyśpiewać silnym, świeżym głosem wszystkie nuty, tymczasem sztuka belcanta polega na oddaniu mnogości niuansów. Szczególną rolę ma zaś do spełnienia dyrygent. Musi kochać i rozumieć muzykę belcanta, jest sztywność, delikatnymi ściegami – jak jedwabny dywan. Tymczasem nie każdy dyrygent w akompaniamencie orkiestry potrafi odnaleźć odbicie emocji wyrażanych przez śpiewaka.

A czy ważna jest atmosfera samego teatru? Pani ma kilka ulubionych scen w Europie, inne zaś omija.

Dlatego muszę powiedzieć, że po ubiegłorocznym występie zaliczam do nich Operę Narodową. Urzekła mnie warszawska orkiestra, gra z sercem i głębokim zrozumieniem. Odpowiada mi akustyka, a publiczność jest fantastyczna.

Jest szansa, że zobaczymy panią w Operze Narodowej w całym przedstawieniu?

Teraz preferuję koncertowe wykonania oper, kiedy publiczność może skupić się na przeżywaniu muzyki. Oczywiście opera to również sztuka wizualna, ale jest mało reżyserów, do których mam zaufanie. Szlachetnym wyjątkiem jest Christof Loy, który zrealizował kilka sezonów temu „Lucrezię Borgia” w Monachium.

Współczesny teatr zabija sztukę śpiewu?

Tak, Christof Loy jest młody, ale zna się na muzyce i ją kocha. Inni reżyserzy nie mają dla niej respektu. Ale właśnie opanowałam nową rolę w operze Belliniego „La straniera”. W przyszłym roku wykonam ją w wersji koncertowej, a w 2013 roku będzie premiera w Zurychu w reżyserii Christofa Loya. I może znów wykonanie koncertowe w Warszawie.

—rozmawiał Jacek Marczyński



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Arvo Pärt, Paweł Szymański, Aldona Nawrocka

Wydarzenie w ramach Krajowego Programu Kulturalnego
Przewodnictwa Polski w Radzie Unii Europejskiej



PERSONA 18 / 09 / 2011

Bondara / Marszałek, Skrzynecka

Sponsor premiery: **SIEMENS**

teatrwielki.pl

Muzykę odbieramy słuchem i wzrokiem

ŁUKASZ BOROWICZ | Dyrygent opowiada o pracy z Polskim Baletem Narodowym i puzzlach, które Igor Strawiński poukładał w „Święcie wiosny”



JAKUB OSTALCOWSKI

Jak zmobilizować orkiestrę, by trzy razy w ciągu wieczoru zagrała ten sam utwór jak „Święto wiosny”?
ŁUKASZ BOROWICZ: – To dyrygent musi być przede wszystkim zmobilizowany, gdyż nie może popełnić błędów, muzykom może się przytrafić minimalna omyłka. W tym utworze nie ma jednak momentu wytchnienia dla nikogo, wszyscy nieustannie muszą uważać i stale utrzymywać stan podwyższonej gotowości. Są utwory rytmicznie trudniejsze, ale „Święto wiosny” ma taką zmienność tempa, że nie można grać odruchowo.

Ma pan możliwość spojrzenia na to, co się dzieje na scenie?

Oczywiście, jeśli bym nie patrzył, moja praca straciłaby sens. Reaguję na najdrobniejsze detale, często muszę na przykład jakąś frazę spowolnić, gdyż parę taktów wcześniej widzę, że tancerze jeszcze nie ustawili się w rzędzie. Ja im akompaniuję.

Wielu widzów – oglądając w jednym spektaklu kolejne choreografie „Święta wiosny” – miało wrażenie, że za każdym razem słuchało innego utworu.

To tajemnica ludzkiej percepcji, muzykę odbieramy nie tylko uchem, ale i wzrokiem. Wszystko, co oglądamy na scenie, wpływa na to, jak słyszymy. Ta sama muzyka tańczona przez 5 osób i przez 60, w pełnym oświetleniu lub w półcieniu, brzmi zupełnie inaczej. Dlatego granie trzy razy z rzędu jednego utworu ma sens.

A pan za każdym razem musi dostosować się do choreografii?

Oczywiście. Ten spektakl nie jest recitalem dyrygenckim, tu taniec jest wartością nadrzędną. Kiedy w sali prób obserwowałem wysiłek wykonawczy roli Wybranej, która musi wykonać 120 skoków, wiedziałem, że muszę zastosować takie tempo, by była w stanie podołać temu wysiłkowi.

Choreografia Niżyńskiego wymaga absolutnej zgodności muzyki z ruchem.

Odstępstwa wielkości dwóch kresk metronomicznych to już dużo. Na koncertach na takie detale w ogóle nie zwraca się uwagi.

I nie ma pan ani odrobiny swobody? Nawet w choreografii Emanuela Gafa?

Dla mnie i dla tancerzy jego balet ma widoczne punkty stykowe – choćby wejścia poszczególnych instrumentów. Ich pominięcie lub zlekceważenie powoduje, że cały układ się rozsypuje. Na wszystkich muzykach spoczywa więc ogromna odpowiedzialność – jeśli któryś popełni minimalny błąd, tancerze się gubią.



„Święto wiosny”, choreografia Wacław Niżyński

Żywiłość Bécjarta nie wyzwala w panu dodatkowych emocji?

Oczywiście że tak, ale na tym polega genialność muzyki Strawińskiego. Jest ona żywiłowa, ale i niesłychanie intelektualna, każda nuta jest w partyturze opisana szczegółowo, wręcz pedantycznie. Przygotowując się do premiery, słuchałem innych utworów Strawińskiego. „Pietruszka” wydawał mi zawsze dziełem bardziej romantycznym, teraz z perspektywy „Święta wiosny” widzę w nim ogromną ilość motywów, puzzli instrumentalnych, drobnych mozaikowych układów, które potem kompozytor przeniósł do „Święta wiosny”. To jest ten sam budulec, ale tym razem zestawiony, rzecz by można, wedle Picassa. Strawiński dokonał dekompozycji użytych wcześniej elementów, co paradoksalnie zadaje kłopot mówni o rewolucyjnym charakterze „Święta wiosny”. W tym utworze mamy dalszy ciąg jego poszukiwań na drodze ewolucji rozpoczętej „Ognistym ptakiem”. Po „Święcie wiosny” zastanawiał się, co ma dalej zrobić. Skomponował jeszcze „Wesele” i dokonał zwrotu ku neoklasycyzmowi, czego dowodem

jest „Pulcinella”. Tym utworem wywołał jeszcze większy szok niż „Świętem wiosny”.

Czy po tych doświadczeniach scenicznych inaczej będzie pan dyrygował „Świętem wiosny” na estradzie?

Na pewno zawsze chętnie podejmę się takiego wyzwania, jeśli tylko będzie mi dane. Cudowne jest natomiast to, że mamy szansę pokazania tego utworu tam, gdzie jest jego miejsce, czyli na scenie. W wieku XX, chyba przede wszystkim za sprawą fonografii, muzyka baletowa została oderwana od swego pierwotnego kontekstu. „Święto wiosny” uznawane jest za arcydzieło muzyki orkiestrowej, „Ognisty ptak” też stał się popisowym dziełem orkiestrowym. Podobnie jest z „Cudownym mandarynem” Bartoka, „Trójgłównym kapeluszem” de Falli czy z „Pulcinellą”, którego w ogóle nie można zobaczyć w wersji baletowej.

Trudniej pracuje się w balecie czy w operze?

Praca z profesjonalistami zawsze i na każdej scenie sprawia przyjemność.

—rozmawiał Jacek Marczyński

Tańcząca z krzesłami

TANZTHEATER WUPPERTAL | Cztery przedstawienia Piny Bausch uświetnią wrześniowe Dni Sztuki Tańca w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej i otworzą Sezon Kultury Nadrenii Północnej – Westfalii w Polsce

Pina Bausch planowała przegląd swoich spektakli w Warszawie rok przed śmiercią w 2009 r. – mówi dr Martin Wälde, dyrektor Goethe-Institut w Warszawie. – Chciała pokazać zarówno prace wcześniejsze, jak i te najnowsze. Spełniamy życzenie artystki, polska publiczność będzie mogła podziwiać różnorodność jej sztuki. Pokazy „Święta wiosny”, „Café Müller” i „Vollmond” zainaugurują Sezon Kultury Nadrenii Północnej-Westfalii w Polsce, którego partnerem jest właśnie Goethe-Institut.

Pina Bausch, urodzona w 1940 r., związała życie zawodowe z tym nie-

mieckim regionem, pracując na scenie w Wuppertalu. Gdy w 1973 r. została szefem tamtejszej sekcji baletu, przemianowała ją na Tanztheater, czyli teatr tańca.

Wybory artystyczne Bausch od początku budziły kontrowersje. Jej przedstawienia łamały taneczne konwencje – wykonawcy mówili, śpiewali, a nawet wybuchali płaczem i śmiechem. Mawiała: „Nie interesuje mnie sposób, w jaki ludzie się ruszają, ale to, co ich porusza”. Fascynowała ją burza emocji, która powstaje w relacjach międzyludzkich, głównie w miłości między mężczyzną a kobietą. Jej choreografia nawiązywała do zwykłych czynności dnia codziennego.

W „Café Müller” (1978 r.) połączyła taniec z kabaretem. Akcja spektaklu dzieje się w kawiarni pełnej krzesel i stołów. Miejsce może przywołać do myśli restaurację ojca artystki niedaleko Düsseldorfu, w której jako dziecko spędzała dużo czasu. Tancerze w niemal komiczny sposób zmagają się z otoczeniem – zderzają się ze ścianami czy wpadają na krzesła. Są jak manekiny, które bezwolnie obijają się o przedmioty. W słynnej miłosnej scenie powtarzanej w spektaklu kilka razy mężczyzna próbuje przytulić kobietę. Ona wysuwa mu się jednak z ramion i upada na ziemię. Wykonawcom towarzyszy barokowa muzyka angielskiego kompozytora Henry’ego Purcella.

W „Święcie wiosny” (1975 r.) zrealizowanym przez Pinę Bausch do baletowej muzyki Igora Strawińskiego wykonawcy uczestniczą w rytuale – jedna z postaci musi zostać złożona w ofierze.

– To najbardziej klasyczny spektakl Bausch i zarazem niezwykle wymagający dla tancerzy – twierdzi Martin Wälde.

Artyści występujący na scenie wypełnionej sykiem torfem. Każdy ich ruch powoduje, że piasek zaczyna się unosić i wirować w powietrzu. Stopniowo ciało tancerzy zaczyna się brudzić. Z ręki do ręki podają sobie czerwoną sukienkę, którą ma założyć kobieta wybrana na ofiarę. Na koniec wykonuje ona szalony taniec. Spektakle „Café Müller” i

„Święto wiosny” prezentowane były we Wrocławiu pod koniec lat 80., tamte pokazy zapoczątkowały ogromną popularność teatru Piny Bausch w Polsce.

Teatr Wielki – Opera Narodowa pokazuje również jedno z jej ostatnich spektakli – „Vollmond” (2006 r.). Tancerze występują w nim na scenie wypełnionej wodą. W kulminacyjnych momentach przedstawienia oblewają się wypełnionymi po brzegi wiadrami.

Dorobek Piny Bausch jest ogromny, niezwykle oryginalny, praktycznie nie do podrobienia. Inne jej ważne spektakle to m.in. „Arien”, „Nelken” (zespół w Wuppertalu gościł z tym przedstawieniem w Warszawie w 1998 r.) czy „Palermo, Palermo”. Zorganizowała sprawną i zdyscyplinowaną zespół, który funkcjonuje po jej śmierci.

Fascynowała i inspirowała nie tylko ludzi teatru, ale także reżyserów filmowych. Zagrała w „Astatek płynie” Felliniego i „Porozmawiaj z nią” Almodovara. W tym roku na ekrany kin weszła „Pina” Wima Wendersa, opowieść o jej sztuce w technice 3D. Film będzie pokazywany podczas występów gościnnych Tanztheater Wuppertal.

—Tomasz Gromadka



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Pina Bausch Tanztheater Wuppertal
CAFÉ MÜLLER **DAS FRÜHLINGSOPFER** | 16, 17 / 09 / 2011 **VOLLMOND** | 21, 22 / 09 / 2011

Projekt otwiera Sezon Kultury Nadrenii Północnej-Westfalii w Polsce

nrwpolsce

Partner:



Sponsor Spektakli:

SIEMENS

Projekt współfinansuje:

Projekt współfinansuje



Różne style, różne maski

DNI SZTUKI TAŃCA | Po raz trzeci Polski Balet Narodowy zaprasza na wrześniowy festiwal. Z roku na rok staje się on coraz bardziej interesujący

Gdyby program tegorocznych Dni Sztuki Tańca ograniczał się wyłącznie do występów legendarnego zespołu Piny Bausch (piszemy o nim na poprzedniej stronie) i tak festiwal byłby wydarzeniem. A przecież interesujących gości, którzy pojawiają się na scenach Opery Narodowej między 12 a 28 września, będzie znacznie więcej.



♦ „I przejdą deszcze...”, choreografia Krzysztof Pastor

Górecki i hip-hop

Bardzo ciekawie zapowiada się wieczór z francuską La Compagnie Accrorap, która przyjedzie z choreograficzną wersją III symfonii „Symfonii pieśni żalonych” Henryka Mikołaja Góreckiego. Obecny szef zespołu Kader Attou przyznaje, że pod urokiem tej muzyki polskiego kompozytora pozostaje od lat 90., gdy posłuchał jej w interpretacji London Sinfonietta, a partię solową zaśpiewała Dawn Upshaw. To właśnie nagranie płytowe zapewniło III symfonii Góreckiego światową sławę.

Minęło jednak kilkanaście lat, nim Kader Attou zdecydował się zrealizować spektakl do tego utworu, który ma wartości uniwersalne, ale zarazem jest mocno osadzony w polskiej tradycji. Tymczasem styl, jakiemu hołduje

francuski choreograf, wywodzi się ze współczesnego hip-hopu. Drapieżność tego tańca z refleksyjną muzyką Góreckiego może się okazać nader oryginalnym połączeniem.

Holandia tańczy

Kader Attou nie jest choreografem znanym w Polsce, natomiast Jiří Kylián ma u nas wielu fanów. Jedną z jego nowych choreografii będziemy mogli zobaczyć podczas wieczoru Holland Dance. Spektakl „Last Touch First” powstał w współpracy ze słynnym Nederlands Dans Theater. To będzie wieczór trzech choreografów: Sabine Kupferberg, Michaela Schumachera i Jiříego Kyliána. Podczas III Dni Sztuki Tańca nowoczesność połączy się z ta-

neczną tradycją. Festiwal zainauguruje bowiem występ zespołu Mazowsze, natomiast podczas przedostatniego wieczoru zaprezentuje się zespół japońskiego tańca tradycyjnego Reika.

Nieznana „Persona”

Polski Balet Narodowy także zapowiada wyjątkową atrakcję – premierę baletu Roberta Bondara „Persona”. Od kilkadziesiąt lat żaden z młodych polskich choreografów nie miał szansy przygotowania autorskiego, pełnospektaklowego wieczoru baletowego na warszawskiej scenie. Dyrektor Krzysztof Pastor zaryzykował i złożył taką propozycję Robertowi Bondarze.

Stołecznej publiczności dał się poznać jako uczestnik warszta-

tów choreograficznych „Kreacje”. Jedną z jego warsztatowych prac – „When You End and I Begin” z muzyką Pawła Szymańskiego – okazała się tak interesująca, że została włączona do repertuaru Polskiego Baletu Narodowego. W marcu 2010 roku w Operze Nowej w Bydgoszczy Robert Bondara zrealizował spektakl „Zniewolony umysł”. Zamyśl opowiedzenia tańcem rozliczeniowej książki Czesława Miłosza wydawał się karkołomny, a jednak choreograf zainspirowany polityczno-filozoficznymi rozważaniami poety wykreował sugestywny obraz totalitarnego świata i różnych w nim postaw ludzkich.

Teraz Robert Bondara przygotowuje „Personę” i tak mówi o idei nowego spektaklu: – Człowiek zakłada maskę, starając się odgrywać różne role, dostosować się do oczekiwanych wobec niego postaw i zachowań. Zjawisko to Jung określił pojęciem „persona”. Im jest ono silniejsze, tym przepaść między człowiekiem, jakim jest przy innych ludziach, a tym w samotności staje się większa.

Program III Dni Sztuki Tańca uzupełniają trzy pokazy nowego baletu Krzysztofa Pastora z muzyką Góreckiego „I przejdą deszcze...”, którego premiera odbyła się w marcu tego roku.

– Jacek Marczyński

Przedstawienia w pakiecie

Teatr Wielki – Opera Narodowa proponuje nowe abonamenty na przyszły sezon. Widzowie mają do wyboru dziesięć zestawów, dwa z nich stworzono specjalnie dla dzieci.

Wykupując abonament na premiery, widz otrzymuje bilety na wszystkie nowe spektakle nadchodzącego sezonu: „Halke”, „Latającego Holendra”, „Senso”, „Słowika”, „Medeamaterial”, „Dziadka do orzechów”, „Opowieści biblijne” i „Personę”.

Można także nabyć pakiet z przedstawieniami tworzonymi w projekcie „Terytoria”, czyli cyklu oper najnowszych lub powstałych w XX wieku, a w Polsce dotąd niewystawianych. Do wyboru są cztery widowiska, m.in. „Jakob Lenz” i „Zagłada domu Usherów”.

Do dyspozycji widzów są też dwupakiety zatytułowane „Opera Wielka” i „Opera Mała”. W pierwszym znajduje się osiem tytułów, w tym „Iraviata”, „Wesele Figara” i „Nabucco”, a w drugim m.in. „Don Giovanni”, „Dama pikowa” czy „Turandot”. Dostępne są dwie wersje abonamentu na balet, które zawierają takie przedstawienia jak „Kopciuszek”, „Romeo i Julia” czy „Tristan”. W ofercie abonamentowej znajdują się również spektakle wrześniowe-

go festiwalu III Dni Sztuki Tańca. Wydarzeniem będą m.in. trzy widowiska Piny Bausch – „Das Frühlingsopfer” („Święto wiosny”), „Café Müller” i „Vollmond”.

Pakiet „Wielki dla Małych – Poranki muzyczne” przeznaczony jest dla dzieci w wieku od pięciu do dziesięciu lat.

Cykl składa się z sześciu spotkań edukacyjnych, podczas których najmłodsi mogą poznać tajemnice wielu instrumentów, takich jak puzon, waltornia, fagot czy obój. Abonament „Wielki dla Małych” oprócz uczestnictwa w porankach muzycznych gwarantuje bilety na trzy spektakle, m.in. „Dziadka do orzechów” i „Krośla myszy” czy „Kopciuszek”.

Kolejną propozycją jest „Mój abonament”, który pozwala na wybór z repertuaru Teatru Wielkiego – Opery Narodowej siedmiu dowolnych przedstawień oprócz premier przyszłego sezonu.

Sprzedaż pakietu „Mój abonament” oraz dwie propozycje pakietów dla dzieci potrwa do 30.09, a pozostałych pakietów do 31.10. Wszyscy posiadacze abonamentów otrzymają album z repertuarem Teatru Wielkiego – Opery Narodowej na sezon 2011/2012 i programy do spektakli w wybranym pakiecie.

– togro

III Dni Sztuki Tańca

12-28/09/2011

12/09/2011, 19:00 MAZOWSZE ZESPÓŁ LUDOWY PIEŚNI I TAŃCA

13/09/2011, 19:00 LAST TOUCH FIRST HOLLAND DANCE
CHOREOGRAFIA: JIŘÍ KYLIÁN, MICHAEL SCHUMACHER, SABINE KUPFERBERG

16, 17/09/2011, 19:00 CAFÉ MÜLLER / DAS FRÜHLINGSOPFER TANZTHEATER WUPPERTAL
CHOREOGRAFIA: PINA BAUSCH

18, 20/09/2011, 19:30 PERSONA POLSKI BALET NARODOWY
CHOREOGRAFIA: ROBERT BONDARA

21, 22/09/2011, 19:00 VOLLMOND TANZTHEATER WUPPERTAL
CHOREOGRAFIA: PINA BAUSCH

24, 28/09/2011, 19:00; 25/09/2011, 18:00 I PRZEJDĄ DESZCZE... POLSKI BALET NARODOWY
CHOREOGRAFIA: KRZYSZTOF PASTOR | MUZYKA: HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI

25/09/2011, 19:30 REIKA BODY EXPRESSION JAPONSKI ZESPÓŁ REIKA
CHOREOGRAFIA: REIKA

27/09/2011, 19:00 SYMFONIA PIEŚNI ŻAŁOSNYCH LA COMPAGNIE ACCRORAP
CHOREOGRAFIA: KADER ATTOU | MUZYKA: HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI

Partner

Patroni medialni:

