

AGNIESZKA NAREWSKA

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ POLONISTYKI
KATEDRA KOMPARATYSTYKI LITERACKIEJ
E-MAIL: AGNIESZKA.NAREWSKA@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

Taneczne obrazy szaleństwa na przykładzie wybranych inscenizacji baletu *Giselle* Adolphe'a Adama

STRESZCZENIE

Giselle to jeden z najszlachetniejszych baletów romantycznych, którego premiera odbyła się w 1841 roku w Paryżu. Jego popularność nie słabnie do dnia dzisiejszego, choć obecnie funkcjonuje on zarówno w wersji klasycznej (choreografia Jeana Corrallego i Jules'a Perraulta), jak i w wariantach współczesnych (choreografie między innymi Matsa Eka, Borysa Ejfmmana), przedstawiając różnorodne taneczne obrazy szaleństwa. Balet ten inspirował nie tylko samych choreografów – postać Giselle równie silnie oddziałuje także na same tancerki-wykonawczynie, dla których do dziś rola ta jest wielkim marzeniem i ogromnym wyzwaniem. Jedną z najszlachetniejszych odtwórczyń tej partii była rosyjska balerina Olga Spiesiwcewa, która tak bardzo wniknęła w psychologię swojej bohaterki, że sama ostatnie lata swego życia spędziła w zakładzie dla psychicznie chorych. Jej losy zainspirowały rosyjskiego choreografa Borysa Ejfmmana do stworzenia baletu *Czerwona Giselle*, w którym wyraża on swoje fascynacje nie tylko biografią Spiesiwcewej, lecz również samym procesem rozwoju choroby psychicznej. Celem niniejszego tekstu jest ukazanie na podstawie analizy wybranych choreografii baletu *Giselle* Adolphe'a Adama, w jaki sposób taniec ukazuje problematykę szaleństwa, a także omówienie rozmaitych kontekstów kulturowych, społecznych, obyczajowych itp., przez pryzmat których współcześni artyści interpretują to zagadnienie.

SŁOWA KLUCZOWE

Giselle, balet, taniec, szaleństwo, reinterpretacja

***Giselle* – perła baletu romantycznego**

Rola Giselle, bohaterki jednego z najpopularniejszych baletów romantycznych, jaki zachował się w repertuarze do dzisiejszych czasów, porównywana bywa do bohatera słynnej Szekspirowskiej tragedii i nazywana jest *Ham-*

letem baletu¹. Porównanie to można uzasadnić nie tylko koniecznością posiadania przez wykonawców obu tych tytułowych ról odpowiedniego warsztatu aktorskiego i artystycznego kunsztu, lecz również motywem szaleństwa, który pojawia się w przywołanych dziełach. Premiera *Giselle* miała miejsce w Operze Paryskiej 28 czerwca 1841 roku. Od tego dnia spektakl wszedł na stałe do kanonu klasycznych przedstawień baletowych, dzięki czemu należy do najstarszych zachowanych i do dziś wystawianych baletów. Fundament pod jego powstanie położyli: francuski pisarz, poeta i krytyk, miłośnik sztuki baletowej Théophile Gautier, francuski dramaturg i librecista Jules-Henri Vernoy de Saint Georges oraz włoski tancerz i choreograf Jean Coralli. Kanwą, na której oparto libretto, była legenda o słowiańskich korzeniach, którą w swym dziele opublikowanym w 1835 roku w Paryżu pod francuskim tytułem *De l'Allemagne (O Niemczech)*² przypomniał Heinrich Heine. Jej bohaterkami były willidy – duchy zmarłych gwałtowną śmiercią tuż przed ślubem młodych dziewcząt, które nie zaspokoili swoich pragnień na ziemi, po śmierci szukają ukojenia, mszcząc się na mężczyznach poprzez zmuszanie ich do śmiertelnie wyczerpującego tańca³. Na tej podstawie powstał drugi, fantastyczny akt *Giselle*. Pierwszy zaś, który zgodnie z konstrukcją baletu romantycznego przedstawiał wydarzenia realistyczne, inspirowany był wierszem *Fantomes* z tomu *Poezji wschodnich (Les Orientales, 1829)* Victora Hugo. Połączenie to zaowocowało powstaniem libretta opowiadającego o młodej, pięknej i wrażliwej wiejskiej dziewczynie o imieniu Giselle, która uwielbia taniec, jednak ze względu na słaby stan zdrowia (Giselle choruje na serce) matka zabrania jej tej rozrywki. O względy tytułowej bohaterki baletu stara się leśniczy Hilarion, a także książę Albert, który w przebraniu równego jej stanem młodzieńca zdobywa serce dziewczyny. Albert, który początkowo traktował znajomość z Giselle wyłącznie jako flirt, zakochuje się w niej, mimo iż jest już zaręczony z inną kobietą. Zazdrosny Hilarion po odkryciu tego faktu demaskuje księcia, co staje się przyczyną załamania nerwowego Giselle i w efekcie prowadzi do jej śmierci. Akt drugi ukazuje leśną polanę skąpaną w blasku księżyca, na której zbierają się willidy, aby przyjąć do swego grona nową członkinię. W mię-

¹ Por. C. W. Beaumont, *The Ballet Called Giselle*, Alton 2011, s. 80.

² Ibidem, s. 18.

³ Por. A. Narewska, *Wątki wampiryczne w balecie Giselle Adolphe'a Adama*, „Studia Choreologica” 2014, Vol. XV. Warto zwrócić uwagę, iż opis Heinego, który posłużył za wzór libretta *Giselle*, jest połączeniem wierzeń ludowych z fikcją literacką. Na temat etnograficznej charakterystyki willid zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1968, s. 622, 623, 631–643.

dzyczasie na grób Giselle przybywa Hilarion, aby dać jej kwiaty, lecz pada ofiarą nieznających litości willid. Poczucie winy oraz tęsknota nie dają spokoju również Albertowi, który także postanawia odwiedzić mogiłę ukochanej. Podobnie jak Hilarion, zostaje zmuszony przez upiory do wyczerpującego tańca, jednak dzięki wstawiennictwu samej Giselle i sile ich miłości udaje mu się doczekać pierwszych promieni wschodzącego słońca, czyli pory, kiedy willidy tracą moc i wracają do swoich grobów. Na gruncie fabularnym balet *Giselle* miał więc wszystko, co powinien mieć spektakl romantyczny, by odnieść sukces: wdzięczną, piękną bohaterkę o szlachetnym sercu, bohaterów targanych namiętnościami, upiorne zjawy nie z tego świata, tajemniczą scenerię, miłość trwającą aż po grób (a nawet dłużej!) oraz scenę szaleństwa⁴.

Jak zatańczyć szaleństwo? Choreografia Jeana Corallego i Jules'a Perraulta

Mimo że obłęd cieszył się wówczas dużym zainteresowaniem i wielu artystów czyniło z niego główny temat swoich prac, baletmistrzowie sięgali po niego bardzo rzadko. Trwająca około pięciu minut scena załamania nerwowego Giselle jest w zasadzie przypadkiem bez precedensu w repertuarze baletu klasycznego. Wiązało się to przede wszystkim z pewnym schematycznym stosunkiem choreografów do tworzywa tańca i do konstrukcji samego spektaklu baletowego, jak również z kultem kobiety tancerki, której ówczesna sztuka baletowa nadawała status nieomalże boski. W jej paradygmacie leżało przedstawianie głównych bohaterek jako istot idealnych, bez skazy zarówno na duchu, jak i na ciele, często jednak o dość ubogim profilu psychologicznym. Z tendencją tą spróbowali zerwać Jean Coralli i Jules Perrault, autorzy choreografii do *Giselle*. Dzięki nim powstał balet o wyrażnie zaznaczonym i konsekwentnie realizowanym wątku dramatycznym. Choreograficzny talent Perraulta, a także doświadczenie Corallego zaowocowały nie tylko przemyślaną kompozycją tańca oraz jego zróżnicowaniem i dopasowaniem kroków do charakteru postaci, lecz również niekonwencjonalną, pogłębianą psychologicznie pantomimą, widoczną zwłaszcza w scenach z udziałem głównej bohaterki baletu. Na uwagę zasługuje szczególnie ostatnia scena aktu pierwszego, w której na skutek doznanego szoku umysł Giselle zostaje wytrącony z równowagi. Choreografia świetnie oddaje moment

⁴ Cyril Beaumont sugeruje, iż scenę szaleństwa umieścił w balecie *Giselle* Jules-Henri Vernoy de Saint Georges na skutek inspiracji podobnym motywem pochodzącym z opery Gaetana Donizettiego *Łucja z Lamermooru*. Zob. C. W. Beaumont, op. cit., s. 107.

zagubienia oszukanej dziewczyny, labilności, momentu rozdzielenia między realnością a światem pozazmysłowym, niedostępnym innym bohaterom baletu. Na skutek zdemaskowanej zdrady Alberta dziewczyna przypomina sobie wspólnie przeżyte chwile – przysięgę miłości ukochanego oraz wróżbę z płatków zerwanego kwiatka. Giselle powtarza te same kroki, które wykonywała wcześniej u boku Alberta, tym razem jednak wykonuje je w zwolnionym tempie, z pewnym wahaniem, tak jak zwalnia mechanizm nakręconej zabawki. Z tym celowym zabiegiem choreograficznym doskonale współgra muzyka francuskiego kompozytora Adolphe'a Adama, który wprowadził do partytury leitmotywy, dzięki czemu poszczególnym bohaterom oraz ważnym scenom towarzyszy charakterystyczny dla nich motyw muzyczny, przywoływany w istotnych momentach baletu. Również w scenie szaleństwa powraca temat muzyczny znany z wcześniejszych epizodów, kiedy to młodzi wyznawali sobie miłość, a Albert przysięgał dożgonną wierność. Giselle reaguje na zdradę ukochanego w sposób niezwykle gwałtowny, histeryczny. Na wpół zemdlona pada na ziemię. Dziewczyna widzi i słyszy rzeczy niedostępne innym świadkom wydarzeń. Wyczuwa obecność willid. Przeczuwa, że może stać się jedną z nich. W pewnym momencie chwytą za miecz Alberta i wykonuje gest imitujący próbę samobójczą⁵. O dezintegracji całej jej istoty świadczy również wygląd tancerki – na skutek gwałtownych doznań ma rozpuszczone włosy, co było czymś zupełnie nowym w estetyce tańca klasycznego, gdzie obowiązują gładkie i schludne upięcia⁶. Z powodu doznanych wzruszeń jej i tak słabe serce nie wytrzyma i dziewczyna umiera. Cyril Beaumont określa to zachowanie Giselle jako mocno przesadzone, świadczące o tym, iż była osobą o wysokim poziomie neurotyczności. Porównuje ją także do Szekspirowskiej Ofelii⁷. Charakteryzuje ją jako osobę „nieśmiałą i prostą, a jednocześnie nieuchwytną i zagadkową, [jako] niespokojną, nadwrażliwą istotę, introspektywną i w gruncie rzeczy bez doświadczenia życiowego”⁸. Dlatego też tak trudne jest zbudowanie na tej podstawie wiarygodnego, nieprzesadzonego załamania nerwowego Giselle. Jak pisze Arnold Haskell: „Scena obłąkania nie może być

⁵ W niektórych wersjach libretta Giselle umiera właśnie w wyniku samobójstwa, na skutek przebicia się szpadą Alberta. Zob. I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 136.

⁶ O psychoanalitycznym kontekście zabiegu rozpuszczenia włosów w balecie zob. E. Kretkowska, *Psychoanaliza jako metodologia badania dzieła baletowego*, „Studia Choreologica” 2015, Vol. XVI, s. 141.

⁷ Zob. C. W. Beaumont, op. cit., s. 79, 80.

⁸ Ibidem, s. 80.

traktowana naturalistycznie, gdyż wypadłaby z całości obrazu. Musi być liryczna i utrzymana w ramach klasycznej konwencji⁹. Tancerka jedynie za pomocą mowy ciała, wspomaganej świetnie skonstruowanym w tej scenie przez Adama akompaniamentem muzycznym, musi przekazać widzom przejście w kierunku nieodwracalnego załamania psychiczno-emocjonalnego, które u wrażliwej Giselle kończy się śmiercią.

Giselle – romantyczna heroina

Pierwszą odtwórczynią roli Giselle była włoska balerina Carlotta Grisi, słynąca zarówno z urody, jak i dobrej techniki oraz talentu aktorskiego. Jak pisze świadek jej występów, zapalony baletoman Théophile Gautier: „Perrault marzył o połączeniu dwóch stron romantycznego baletu – rzeczywistej i nadprzyrodzonej – w jednej osobie. I zrobił to. W osobie Carlotty Grisi, pierwszej Giselle¹⁰. Wszystkie te walory, jak również fakt, iż była żoną Jules’a Perraulta, który układał choreografię tak, aby jak najpełniej wydobyć jej sztukę, sprawiły, iż posiadała niezbędne przymioty, by z powodzeniem wcielić się w tytułową rolę i zarazić paryżan miłością do nowego baletu. Dzięki temu, jak pisze Ivor Guest:

Giselle zrodzona z fantazji poety, opatrzona muzyką, która wiernie oddawała nastroje tej dziwnej opowieści, i odtańczona z pełnym słodczy liryzmem przez porywającą balerinę, której kroki podyktował poeta choreografii, została uznana za arcydzieło romantycznego baletu. [...] Reprezentatywna dla swojej epoki w równym stopniu jak *Symfonia fantastyczna* Berlioza, *Tratwa meduzy* Géricaulta lub poematy Wiktora Hugo, stanowiła kwintesencję romantycznego baletu¹¹.

Giselle stanowi ogromny krok naprzód także w dziedzinie wymagań stawianych balerinie. Silny kontrast między aktem pierwszym, w którym poprzez szybkie, skoczne, inspirowane tańcami ludowymi kroki należy oddać wdzięk, świeżość i radość życia młodej, wiejskiej dziewczyny, a aktem drugim, pełnym lekkich skoków i subtelných *port de bras*, który wymaga ukazania istoty eterycznej, bezcielesnej, sprawia, iż jest to rola niezwykle wymagająca, z którą może sobie poradzić tylko tancerka o wysokim kunszcie artystycznym, inteligencji i dużej wrażliwości, a także odpowiedniej wytrzymałości fizycznej i psychicznej. Jak pisze Haskell: „Osiągnięcie sukcesu w roli Giselle oznacza triumf indywidualności – rzadki wypadek prawdzi-

⁹ A. Haskell, *Balet*, tłum. A. Bońkowska, Kraków 1969, s. 164.

¹⁰ Cyt. za: P. Brinson, C. Crisp, *Ballet for All*, London 1970, s. 31.

¹¹ I. Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978, s. 196.

wej indywidualności dysponującej wysoką techniką¹². Sukces ten udało się osiągnąć między innymi Annie Pawłowej, Tamarze Karsawinie, Galinie Ułanowej, Margot Fonteyn, Alicji Alonso, Carli Fracci czy Alessandrze Ferri.

Czerwona Giselle Borisa Ejfmana

Legendarną Giselle była również tancerka, która bez reszty zatraciła się w roli tytułowej bohaterki, utożsamiając swoje życie z jej tragicznym losem, czyli Olga Spiesiwcewa. Jej interpretację nazywano „tańcem ducha, który opłakuje swoją śmierć”¹³. Ze względu na piękno linii, świetną technikę, subtelną urodę, a także liryzm i nieprzeciętną wrażliwość nazywana była „ostatnią wielką baleriną stylu romantycznego i pierwszą stylu ekspresjonistycznego”¹⁴. Jurij Słonimski pisał o niej: „Należy do rzadkiego gatunku artystek, które oddają siebie bez reszty, nie próbując skryć się pod ubiorem roli”¹⁵. Absolwentka petersburskiej szkoły baletowej, uczennica między innymi Agrypiny Waganowej, karierę tancerki rozpoczęła w Teatrze Maryjskim, gdzie już w 1919 roku uzyskała tytuł primabaleriny. Współpracowała również z Baletami Rosyjskimi Siergieja Diagilewa, a także z zespołem Opery Paryskiej, stopniowo zdobywając międzynarodową sławę i występując w słynnych teatrach na całym świecie. Jedną z jej tanecznych wizytówek stała się właśnie rola Giselle¹⁶, do kreacji której Spiesiwcewa przygotowywała się wyjątkowo starannie, odwiedzając nawet domy dla psychicznie chorych, aby obserwować zachowanie pacjentów, sposób ich poruszania się i gestykulację¹⁷. Zaowocowało to niespotykaną dotąd kreacją, o ogromnej sile oddziaływania. Po spektaklu w 1923 roku prasa pisała o niej:

Tym razem Giselle jest nowa, załamana, to prawdziwa neurastenia tańca [...]. Patologicznie ostre stały się ruchy Giselle. [...] Śmierć Giselle w nowym spektaklu wywoływała drżenie, graniczące z odrzą. Ręce utraciły spoistość, oddzieliły się od centrum

¹² A. Haskell, op. cit., s. 164.

¹³ Cyt. za: J. Sibilska-Siudym, *Romantyczna legenda, czyli o duchach w balecie*, [w:] *Giselle*, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, nr 11, Warszawa 2010, s. 21.

¹⁴ T. Nasierowski, *Gdy rozum śpi, a w mięśniach rodzi się obłąd*, Warszawa 2004, s. 180.

¹⁵ Ibidem, s. 181.

¹⁶ Popularność Olgi Spiesiwcewej w roli *Giselle* była tak duża, że „w 1936 r. dyrekcja Opery Paryskiej zaproponowała Spiesiwcewej kontrakt na występowanie jedynie w *Giselle*. Artystka odmówiła stwierdzając, że w swoim repertuarze «ma jeszcze 20 [innych] baletów»” (ibidem, s. 183).

¹⁷ Zob. *Olga Spessivtseva – outstanding ballerina*, [online] www.beautifulrus.com/olga-spessivtseva-outstanding-ballerina/ [dostęp: 1.10.2014].

sterowniczego, one, tak jak i nogi, weszły w jakąś nerwicową sieć, której wszystko chorobliwie się poddawało, w której ta neurastenia dominowała w każdym ruchu. [...] Wariacja ostatniego aktu podkreśliła ten chorobliwy moment jej twórczości końcowymi skokami [...], dźwięczącym i rwącym się krzykiem. Odczucie było zaskakujące dziwne¹⁸.

Yvette Chauviré, francuska tancerka, twierdziła, że Spiesiwcewa nawet w realnym życiu sprawiała wrażenie, jakby żyła w jakimś innym, tylko sobie znanym świecie. Była osobą skrytą, rzadko zawierała przyjaźnie. Wszystko to znajdowało odzwierciedlenie na scenie. Już od pierwszego aktu baletu *Giselle* balerina przypominała istotę nieziemską, pogrążoną w sobie. Dlatego też tak szczególne wrażenie robiła na widzach oraz na pozostałych członkach zespołu baletowego scena szaleństwa, a także cały drugi akt¹⁹.

Od 1924 roku Spiesiwcewa przebywała na emigracji wraz z mężem Borisem Gitmanowiczem Kapłuem, „sowieckim administratorem, [...] krewnym czekisty M. S. Urickiego”²⁰. Pojawiły się wówczas pierwsze oskarżenia o to, iż Spiesiwcewa jest bolszewickim szpiegiem, które towarzyszyły tancerce przez długie lata, nadwyrężając jej i tak kruche zdrowie psychiczne²¹. Ślady poważnego załamania nerwowego pojawiły się w 1934 roku, podczas pobytu artystki na tournée w Sydney. W czasie jednego z występów tancerka straciła kontrolę nad swoim ciałem i umysłem, zaczęła wykonywać przypadkowe ruchy, nie mogła odnaleźć się ani w choreografii, ani w muzyce. Aby uniknąć skandalu, natychmiast spuszczone kurtynę, a Spiesiwcewą sprowadzono ze sceny, tłumacząc widowni, iż balerina doznała kontuzji kostki²². Od tego momentu tancerkę dręczyły różnorodne halucynacje somatyczne (często miała wrażenie, że jej nogi i stopy są sparaliżowane)²³, jak również poczucie, iż jest nieustannie obserwowana i prześladowana przez członków zespołu, którzy chcą ją otruci i amputować jej nogi²⁴. Po raz ostatni Spiesiwcewa wystąpiła w 1939 roku w balecie *Raymonda*²⁵. Jej choroba stała się

¹⁸ Cyt. za: T. Nasierowski, op. cit., s. 182.

¹⁹ Zob. *Giselle's Mania*, reż. A. Uchitel, 1996.

²⁰ T. Nasierowski, op. cit., s. 181.

²¹ Por. V. Lawson, *The life of Olga Spessivtseva: spies, delusions and the comfort of dolls*, [online] www.dancelines.com.au/research/the-life-of-olga-spessivtseva-spies-delusions-and-the-comfort-of-dolls/ [dostęp: 1.10.2014].

²² Zob. *Olga Spessivtseva (1895–1991): Life Imitates Art*, [online] www.journals.psychiatryonline.org/article.aspx?articleid=1170841 [dostęp: 1.10.2014].

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Zob. V. Lawson, *The life of Olga Spessivtseva...*, op. cit.

wówczas na tyle zaawansowana, że nie tylko uniemożliwiła artystce występy sceniczne, ale też spowodowała zamknięcie jej w 1943 roku w nowojorskim szpitalu psychiatrycznym, w którym przebywała dwadzieścia lat. Anton Dolin, angielski tancerz, choreograf, sceniczny partner Spiesiwcewej, autor książki na jej temat pod znamienym tytułem *Śpiąca balerina* (*The Sleeping Ballerina*, 1966), wspomina scenę, w której artystka, będąc przekonana, iż jest ofiarą spisku i prześladowań, nieustannie powtarzała: „Jestem Giselle. Jestem Olga Spiesiwcewa z Opery Paryskiej. Jestem primabaleriną”²⁶. Jednoznaczna, niepodlegająca wątpliwości diagnoza choroby artystki nigdy nie została postawiona, choć wśród materiałów na jej temat można znaleźć informacje mówiące o tym, że cierpiała ona na zespół stresu pourazowego (PTSD), schizofrenię, zaburzenia psychotyczne²⁷. Ostatnie lata życia Spiesiwcewa spędziła w Tolstoy Foundation Farm, nigdy nie odzyskałszy pełni władz umysłowych. Zmarła w 1991 roku.

Tragiczne dzieje jej życia zainspirowały rosyjskiego choreografa Borysa Ejfmana do stworzenia w 1997 roku baletu zatytułowanego *Czerwona Giselle*. Tytułem tym choreograf nawiązał zarówno do wydarzeń politycznych, mających ogromny wpływ na delikatną psychikę Spiesiwcewej (rewolucja październikowa w Rosji), jej romansu z czekistą²⁸, jak i do uniwersalnej wymowy barwy czerwonej, która jako symbol terroru i cierpienia może stanowić emblemat jej losów. Ejfman ukazał pełne sukcesów występy tancerki na scenie, jak również jej zakłócone życie osobiste, samotność na emigracji, skomplikowane relacje z mężczyznami. Spektakl rosyjskiego choreografa zawiera ponadto sceny z klasycznego baletu *Giselle*. Ejfman płynnie przechodzi od przedstawienia scenicznego epizodu szaleństwa do prawdziwego załamania nerwowego swojej bohaterki. Ukazuje emocjonalne rozdarcie Spiesiwcewej, stale nękaną obrazami przeszłości, a także jej niemoc w oddzieleniu rzeczywistości od dręczących ją widziadeł. Rosyjski choreograf w swym dziele akcentuje również obecność Antona Dolina, który przez wiele lat podkochiwał się w tancerce i był świadkiem wstrząsających krzyków baleriny z prośbą o pomoc, kiedy zabierano ją do szpitala psychiatrycznego²⁹. Ostatnia scena, swoisty monolog tytułowej bohaterki, ukazuje przejście Spiesiwcewej do jej własnego świata po drugiej stronie lustra, z którego nie ma powrotu. Jak pisze Octavio Roca: „W przeciwieństwie do *Giselle*, najwspa-

²⁶ Cyt. za: T. Nasierowski, op. cit., s. 185.

²⁷ Zob. *Olga Spessivtseva (1895–1991): Life Imitates Art*, op. cit.

²⁸ Zob. *Great Russian Women, “Red Giselle” – Olga Spessivtseva*, [online] www.famous.russian-women.net/famous/olga_spessivtseva.shtml [dostęp: 3.10.2014].

²⁹ Por. T. Nasierowski, op. cit., s. 186.

nialszego baletu dziewiętnastego wieku, *Czerwona Giselle* nie daje na końcu ani nadziei, ani przebaczenia. Jest to współczesna tragedia i to jest druzgocąca”³⁰.

Giselle w szpitalu psychiatrycznym – choreografia Matsa Eka

Uwspółcześnioną i podobnie poruszającą inscenizację przygotował w 1982 roku szwedzki choreograf Mats Ek, znany z oryginalnego podejścia do materii tanecznej i z upodobań do przedstawiania klasycznych dzieł baletowych w nowych, zaskakujących odsłonach³¹. Jego *Giselle* realizuje schemat libretta baletu dziewiętnastowiecznego, aczkolwiek akcja drugiego aktu dzieje się w szpitalu psychiatrycznym, a willidy zastąpione są przez pacjentki tego zakładu, na czele z Mirtą w roli pielęgniarki. Ek zrezygnował z postaci matki, rozszerzył natomiast partię Hilariona oraz podkreślił obecność Battyldy (narzeczonej Alberta). Zastosował również ciekawy zabieg przy przedstawianiu społeczności wiejskiej i arystokratycznej. Zrezygnował z wpisanej w dziewiętnastowieczne libretto idealizacji wsi, podkreślając raczej trud pracy niż przyjemność z niej płynącą. Mieszkańcy wsi różnią się od arystokratów jedynie ubiorem. Sposób ich poruszania się jest właściwie identyczny. Nie ma tu też jednej, wyraźnie wyodrębnionej sceny szaleństwa, ponieważ *Giselle* od samego początku przedstawiana jest jako osoba odbiegająca swym zachowaniem od reszty społeczności. Jest osobą bardzo wrażliwą, empatyczną, ufną, a jednocześnie prostą, kierującą się czystym instynktem, niezdolną do fałszu czy snucia intryg. Nie kryje się ona z potrzebą bliskości, z potrzebą kochania i bycia kochaną. Te właśnie przymioty powodują, iż zostaje uznana za osobę pomyloną, co skutkuje wykluczeniem jej ze społeczności, w której do tej pory funkcjonowała, i ścisłą izolacją. W tej wersji *Giselle* szpital psychiatryczny przedstawiony jest jako miejsce dezintegracji ciała i ducha, co odzwierciedla już sama scenografia, obrazująca porozrzucane fragmenty ludzkich części ciała. Co ciekawe, jego pacjentki ukazane są jako osoby łagodne, dziecinne. W ich zachowaniu nie ma agresji, hysterii czy nadpobudliwości. Kreowane są raczej na ofiary społeczeństwa niż osoby,

³⁰ O. Roca, *A Russian ballerina's devastating story / Eifman troupe captures drama of choreographer's 'Red Giselle' in S.F. premiere*, [online] www.sfgate.com/entertainment/article/A-Russian-ballerina-s-devastating-story-Eifman-2617880.php [dostęp: 2.10.2014], tłum. własne.

³¹ Mats Ek jest również autorem choreografii do takich słynnych spektakli, jak: *Święto wiosny* (1984), *Jezioro łabędzie* (1987), *Carmen* (1992), *Śpiąca królewna* (1996) czy *Romeo i Julia* (2013).

które miałyby przyczynić się do jego rozpadu. Zamiast paczki romantycznej i *point*, Ek wprowadził białe stopy, szpitalne fartuchy, legginsy oraz wykonaną z bandaży opaskę na głowę dla Giselle. Z kolei Albert, choć nie jest już księciem, ubrany jest w tej inscenizacji w biały garnitur, co ma symbolizować jego korzystną sytuację społeczną i materialną. Pod wpływem uczucia do Giselle w czasie odwiedzin w szpitalu psychiatrycznym bohater przechodzi jednak przemianę. Dopiero teraz zaczyna rozumieć delikatną, kruchą naturę ukochanej, która zdaje się być wcieleniem czystego dobra. Dlatego też odrzuca dotychczasowe życie, opuszcza szpital nagi, zupełnie bezbrony, niejako na nowo narodzony. Wraca do punktu wyjścia – miejsca, w którym poznał Giselle. Tutaj spotyka Hilariona, który na jego widok odrzuca pragnienie zemsty. Ów do niedawna rywal w uczuciach do ukochanej kobiety, widząc stan, w jakim znajduje się Albert, podaje mu koc, aby przykrył swoją nagość.

Podsumowanie

Giselle, będąca esencją romantycznego baletu, dla XX i XXI wieku została odkryta dzięki wielkim balerinom oraz choreografom epoki, którzy poprzez pogłębienie portretu psychologicznego tytułowej bohaterki oraz przeniesienie jej historii w nowy historycznie i kulturowo kontekst zaktualizowali oraz odświeżyli potencjał, jaki drzemie w tym przedstawieniu. Scena szaleństwa, będąca kulminacją tego spektaklu, stała się nie tylko sprawdzianem umiejętności tancerek, ale również, czego dowodem jest między innymi inscenizacja Matsa Eka, punktem wyjścia do tworzenia kolejnych wersji tego baletu. Choreografia z 1841 roku ukazuje próbę rozszerzenia ekspresji tańca klasycznego poprzez połączenie techniki z wyrazem aktorskim, odejście od konwencjonalnej pantomimy i chęć pogłębienia dramaturgii spektaklu. Propozycja Matsa Eka idzie jeszcze dalej. Szwedzki choreograf nie waha się bowiem odrzec swoich tancerzy z wizerunku „pięknych” i „wysublimowanych”. Dzięki stworzonej przez niego estetyce tańca choreografia jest głęboko ekspresywna, prawdziwa, daleka od idealizowania rzeczywistości. Mimo etykietyki szalonej, jego *Giselle*, podobnie jak w XIX wieku, jest osobą, ku której kieruje się sympatia i empatia widza. Drugą stroną tego szaleństwa, poruszającą głównie dlatego, że scenariusz do baletu napisał samo życie, stworzył Borys Ejfmán. Wstrząsająca historia Olgi Spiesiwcewej, „genialnej *Giselle*, która tak głęboko pogrążyła się w roli, że nie miała sił wrócić z powrotem”³², za pomocą niewerbalnej sztuki tańca ukazuje rozwój choro-

³² Zob. *Divine Giselle*, reż. M. Merkel, 1997.

by psychicznej i wielość czynników, które przyczyniają się do jej wystąpienia. Przedstawione tu ujęcia szaleństwa są dowodem na to, iż – parafrazując słowa Joanny Sibilskiej-Siudym – balet romantyczny jest aktualny wtedy, „gdy pozostanie zrozumiałe i jak za dawnych lat będzie wzruszać widzów”³³. Ukazują one również ogromny rozwój i potencjał samego tańca, który jako ponadnarodowa forma ekspresji może służyć wyrażaniu niebanalnych, złożonych, filozoficznych oraz społecznie aktualnych treści.

DANCE IMAGES OF INSANITY IN ADOLPHE ADAM'S BALLET *GISELLE*

ABSTRACT

The libretto of *Giselle* served choreographers and dancers as the starting point in showcasing their ideas and images of dance madness successfully for generations. One of its most famous performers was the dancer Olga Spessivtseva. She got so worked up with the psychology of her character that she ended up spending her last years of her life in a psychiatric clinic. This terrible tragedy inspired the choreographer Boris Eifman to create a ballet called *Red Giselle*. He focussed his ideas not only on Spessivtseva's madness, but on mental illness in general. So, this once great romantic ballet, created two centuries ago, has gone in a completely new and bold direction. Through the support of its choreographer's ideas and the dancer's abilities, *Giselle* is still regarded as an attractive staging production for companies today, and more so, it has now evolved into a story established on the categories of madness.

KEYWORDS

Giselle, ballet, dance, madness, reinterpretation

BIBLIOGRAFIA

1. Beaumont C. W., *The Ballet Called Giselle*, Alton 2011.
2. Bland A., *A History of Ballet and Dance in the Western World*, London 1976.
3. Brinson P., Crisp C., *Ballet for All*, London 1970.
4. Guest I., *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978.
5. Haskell A., *Balet*, tłum. A. Bońkowska, Kraków 1969.
6. Kretkowska E., *Psychoanaliza jako metodologia badania dzieła baletowego*, „Studia Choreologica” 2015, Vol. XVI, s. 135–145.
7. Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1968.
8. Narewska A., *Wątki wampiryczne w balecie Giselle Adolphe'a Adama*, „Studia Choreologica” 2014, Vol. XV, s. 141–156.
9. Nasierowski T., *Gdy rozum śpi, a w mięśniach rodzi się obłąd*, Warszawa 2004.
10. Porter R., *Szaleństwo. Rys historyczny*, Poznań 2003.

³³ J. Sibilska-Siudym, op. cit., s. 25.

11. Sibilska-Siudym J., *Romantyczna legenda, czyli o duchach w balecie*, [w:] *Giselle*, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, nr 11, Warszawa 2010.
12. Turska I., *Giselle*, [w:] eadem, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 135–139.
13. Turska I., *Taniec w okresie Romantyzmu*, [w:] eadem, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009, s. 148–174.
14. Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

FILMOGRAFIA

1. *Divine Giselle*, reż. M. Merkel, 1997.
2. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Perrot, J. Coralli, D. Blair, American Ballet Theatre, Metropolitan Opera House, Nowy Jork 1969.
3. *Giselle*, A. Adam, Bolshoi Ballet, 1975.
4. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, P. Wright, reż. N. Campbell, National Ballet of Canada, 1976.
5. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, American Ballet Theatre, Metropolitan Opera House, Nowy Jork 1977.
6. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, reż. S. Dorfman, R. Nuriejew, Bavarian State Ballet, 1979.
7. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, L. Ławrowski, M. Petipa, Teatro dell' Opera di Roma, Rzym 1980.
8. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, Kirov Ballet, Mariinsky Theatre, Petersburg 1983.
9. *Creole Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, F. Franklin, reż. T. Grimm, Dance Theatre of Harlem, 1988.
10. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Grigorowicz, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, Moskwa 1990.
11. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, The Australian Ballet, Adelaide Festival Centre, Adelaide 1990.
12. *My Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, L. Ławrowski, reż. E. Michaiłowa, Bolshoi Theatre 1993.
13. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, P. Bart, Teatro alla Scala, Mediolan 1996.
14. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, A. Gorski, L. Ławrowski, W. Wasiliew, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, Moskwa 1997.
15. *Giselle*, A. Adam, chor. W. Wasiliew, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, 1998.
16. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, A. Gorski, L. Ławrowski, W. Wasiliew, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, Moskwa 2001.
17. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, L. Ławrowski, Tokyo Ballet, Tokio 2004.
18. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, Y. Chauviré, Balet Teatru La Scala, Teatro alla Scala, Mediolan 2005.
19. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, P. Bart, E. Polyakov, Paris Opera Ballet, Palais Garnier, Paryż 2006.
20. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, Royal Ballet, Royal Opera House, Londyn 2007.
21. *Giselle*, A. Adam, Mariinsky Ballet, Mariinsky Theatre, Petersburg 2007.
22. *Giselle*, A. Adam, Mariinsky Ballet, Mariinsky Theatre, Petersburg 2008.

23. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, R. Beaujean, R. Bustamante, Dutch National Ballet, Het Muziektheater, Amsterdam 2009.
24. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, C. Peasley, Ch. Jude, Ballet de l'Opera National de Bordeaux, Opera National de Bordeaux, Bordeaux 2011.
25. *Giselle: Belle of the Ballet*, reż. D. Best, BBC, 2017.
26. *Giselle's Mania*, reż. A. Uchitel, 1996.

