

OPERA ŁÓDZKA



Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

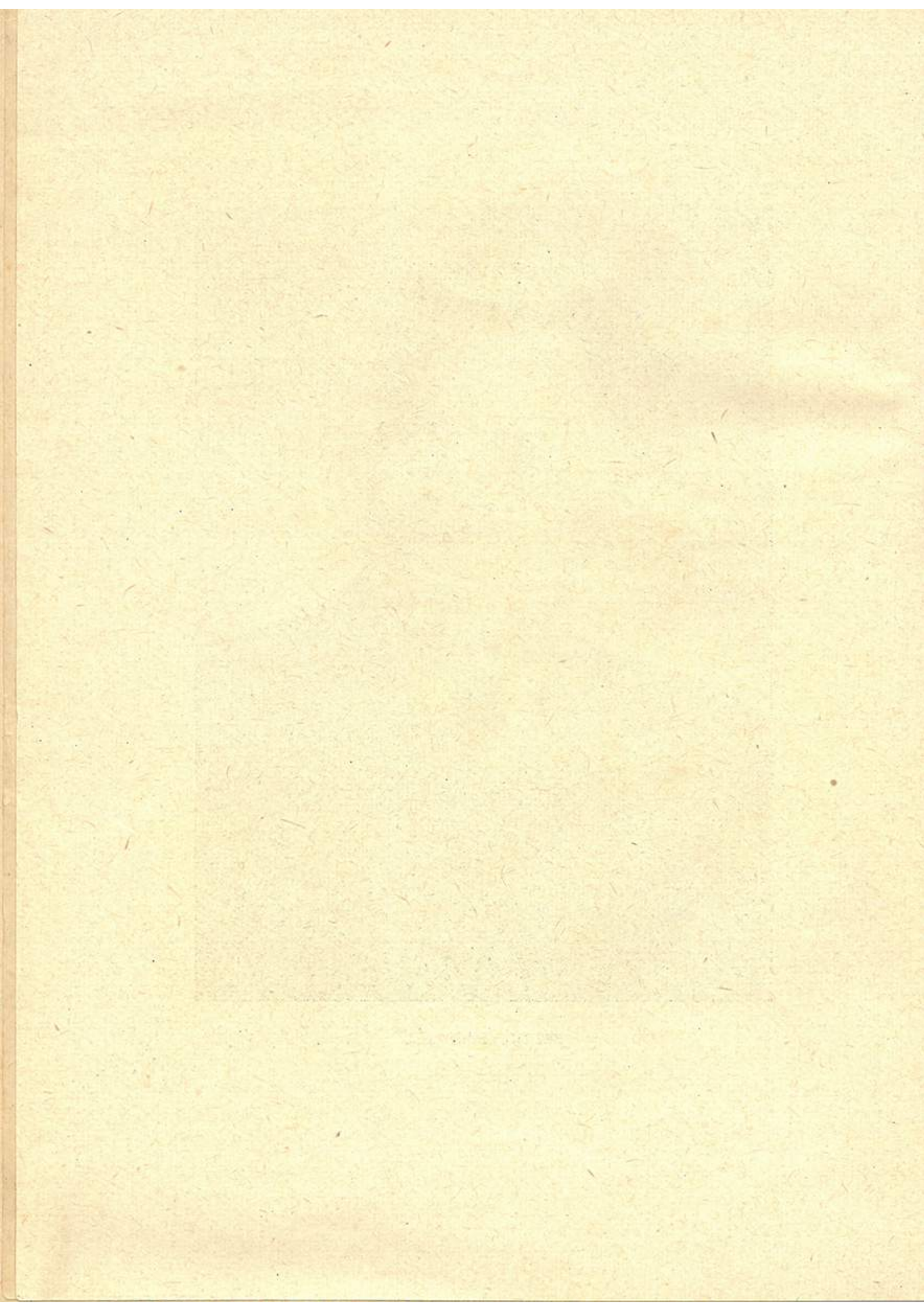
PARADA

PARNELLA

BALETT



FELIKS PARNELL



*

*

*

Tak się jakoś dziwnie w historii naszego miasta składało, że przez długie lata nie było tu prawdziwej opery i nie było prawdziwego baletu. Łódź, drugie co do wielkości miasto w Polsce miała już przed wojną kilka teatrów dramatycznych, operetkę — nie miała jednakże stałej opery. Nic więc dziwnego, że zorganizowanie przed trzema laty młodej Opery Łódzkiej publiczność łódzka przyjęła z entuzjazmem. Renesans sztuki operowej i baletowej w okresie powojennym uzasadniał w pełni to przyjęcie. Niestety, Opera Łódzka do dnia dzisiejszego egzystuje tylko jako sublokatorka teatrów dramatycznych, grając w najmniej teatralnych dniach i najmniej teatralnych godzinach. Jakież musi być umiłowanie opery w naszym mieście, jeśli o dziesiątej rano na spektaklu operowym sala Teatru Nowego jest przepełniona...

Od najdawniejszych czasów sztuka operowa była — możnaby powiedzieć — zrosnięta z baletem. Widowiska operowe zawsze były łączone z tańcem; opera bez baletu wydawała się okaleczona — muzyka, śpiew i taniec — dopiero dawały pełnię przeżycia artystycznego. Niestety, trudności lokalowe i finansowe zaważyły na tym, że w pierwszych latach swojego rozwoju Opera Łódzka nie mogła marzyć o zorganizowaniu baletu. Kiedy jednakże zdobyła już własną publiczność, swoich miłośników, kiedy jej zespół okrzepł i ustabilizował się — zorganizowanie baletu nawet w tych bardzo ciężkich warunkach stało się koniecznością artystyczną. Co raz trudniej było dobierać repertuar operowy bez baletu, czy też wystawiać opery z przypadkowo doangażowanym zespołem. Wreszcie udało się pozyskać na kierownika baletu Opery Łódzkiej znakomitego choreografa, którego nazwisko znane jest dobrze i starszym



MARIA ŁAPIŃSKA



ANNA KOŁYSZKO



ZOFIA KULESZANKA

i młodszym miłośnikom tej pięknej sztuki — Feliksa PARNELLA. Przyjazd Parnella do Łodzi gwarantował zorganizowanie dobrego zespołu, bo praca pod takim kierownictwem była magnesem dla zdolnych tancerzy nawet z oper o starszych tradycjach, jak Poznańska czy Bytomska.

Zorganizowanie stałego baletu przy Operze nasuwało jednakże dalsze konsekwencje. Balety w operach nie dają możliwości pełnego wyżycia się artystycznego ani dla baletmistrza ani dla jego zespołu. Byłoby wręcz marnotrawstwem, jakimś skąpstwem artystycznym, ukrywanie naszego baletu i ukazywanie łódzkiej publiczności jedynie rąbka jego spódniczki w postaci baletów operowych. Postanowiliśmy dać pełne widowisko baletowe, tym bardziej, że właśnie widowisk tego typu miasto nasze nie miało okazji oglądać chyba, że jakiś balet na gościnnych występach o Łódź zawadził... Feliks Parnell od kilku miesięcy pracował nad widowiskiem składanym pt. „PARADA PARNELLA“ — balety i pantomimy. Jest tylko jedno ale... Opera do dziś nie uzyskała stałej sali dla przedstawień baletowych. Mimo to jednak zdecydowaliśmy się na pokazanie Łodzi, na co nas stać, co balet Opery Łódzkiej może już dziś łódzkiej publiczności zaprezentować.



KRYSTYNA ZALEWSKA

DYREKCJA
OPERY ŁÓDZKIEJ

W ŁODZI...

Łódź — jak sobie przypominam — zawsze była, mówiąc w naszej teatralnej gwarze, miastem teatralnym. Nie tylko wiem o tym ze słyszenia, od starszych kolegów, że ani jeden zespół baletowy z Wiednia czy Berlina w drodze do Moskwy czy Petersburga via Warszawa nie omijał naszego Manchesteru. Doświadczyłem tego osobiście tym bardziej, że nie gdzie indziej, a właśnie w Łodzi rozpoczynałem swoją karierę.

Pamiętam, było to w roku 1911, kiedy znany wówczas i ceniony solista warszawskiego baletu, Michał Kulesza, przywiózł nas do Łodzi na występy. Określenie „nas“ może niezupełnie tu pasuje, bowiem byłem ową przysłowiową muchą, co to siadłszy na pług, mówi: „myśmy orali“, tym nie mniej w zespole Pana Michała była i moja skromna 12 letnia osoba. Składał się on z 8 tancerek, z którymi kolejno, a potem ze wszystkimi razem tańczył oczywiście niezmordowany Michał Kulesza, a uzupełniał go — ten zespół, a nie Michała Kuleszę — czteroosobowy balet dziecięcy, w którym ja, mały szkrab występowałem. Tańczyłem wraz z innymi dzieciakami taniec murzynków, krakowiaczka, gawota i jeszcze jakieś tańce w baletach. Bo jak sobie przypominam, Pan Michał był istnym prestydygitatorem, z tym skromnym zespołem wystawił balety, które wymagały co najmniej 50 osobowego składu. Że wymienię tylko takie ogromne balety, jak *Meluzyna*, *Dama kierowa* czy modny wówczas balet *Robert i Bertram*. Jak on to robił? W tym miejscu opuszczam kurtynę. Jak było, tak było, a zawdzięczając jeszcze żyjącemu mojemu szanownemu starszemu koledze Michałowi Kuleszy, już w 1911 r. występowałem w Łodzi.

Po powrocie z Rosji, już jako „wyrośnięty“



KRYSTYNA SAWICKA



BARBARA GARSTKIEWICZ



IZABELLA GORZKOWSKA



JANINA NIESOBKA

artysta baletu, „wędrując“ po kraju nigdy w swoich występach baletowych bądź wieczorach składanych z innymi rodzajami sztuki nie omijałem Łodzi. Często całymi tygodniami tu występowałem, czy to po zdobyciu pierwszej nagrody na XI Olimpiadzie tanecznej w Berlinie w 1936 r., czy też już w Wolnej Polsce w latach 1945—1947. Dzisiaj stoję przed Łodzianami w zupełnie innej roli — jako kierownik baletu Opery Łódzkiej.

* * *

Obecnie, zaledwie po kilkumiesięcznej pracy mam zaszczyt przedstawić P. T. Łódzkiej Publiczności pierwsze w historii tego miasta łódzkie przedstawienie baletowe. Przedstawiając łódzki balet, pragnę podkreślić, że wielu w nim utalentowanych entuzjastów naszej sztuki, którzy pozwalali się z teatrów w Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu i Gdańsku, aby pracować w naszym mieście. Najważniejsze jest to, że wielu z nich zgodziło się na mniejsze pobory pomimo, że nasze stawki w balecie — gdzie praca nie ustępuje fizycznym wysiłkom górników i hutników, nie mówiąc już o wysiłku umysłowym — nie są wysokie. Organizując balet, uruchomiliśmy również i „Ognisko choreograficzne” przy Operze, bo bez młodego narybku nie może nie tylko rozwijać się, lecz nawet istnieć żaden balet z prawdziwego zdarzenia. Kształcić się będzie w nim ok. 75 dzieci robotników i inteligencji pracującej miasta Łodzi, aby w niedalekiej przyszłości zasilać łódzki balet rodowitymi łodzianami.

W początkowych planach zespół baletowy narazie miał obsługiwać opery, a z widowiskami baletowymi miał wystąpić dopiero w nowobudującym się Teatrze Narodowym na pl. Dąbrowskiego. Jak wskazują znaki na

niebie i ziemi, jest to pieśń przyszłości. Dlatego zdecydowaliśmy się choć w skromniejszych ramach, ale zacząć występować jak najprędzej, gdyż na kilkuletnie czekanie w naszym zawodzie nikt sobie nie może pozwolić, chyba tylko ludzie traktujący taniec jedynie jako środek utrzymania. Entuzjastom tańca potrzebne jest coś znacznie mocniejszego, co niepokoi, podnieca, pozwala się wyżyć, a tym jest kontakt z publicznością. Kiedy kurtyna idzie do góry, wtedy dopiero żyją i wiedzą, po co żyją...

Składanka nasza uwzględni tańce klasyczne, charakterystyczne, stylowe, ludowe, narodowe i akrobatyczne. Miniatury nasze są obrazkami „fabularnymi“ tj. każdy z nich zawiera określoną anegdotę. Są między nimi dramaty, burleski i pełne poezji mazurki i zawadjackie „wyrywasy“. Dawni moi „znajomi“ przypomną sobie znane z przeszłości obrazy jak *Umarł Maciek, umarł...*, *Kuszenie szatana*, *Terpsychora na podwórku*, które już dzisiaj możnaby nazwać klasycznymi. W programie znajdzie się cały szereg nowych, nawet modernistycznych kompozycji choreograficznych, że wymienię tylko: *Warszawa 1944*, *Praca i zmysły*, *Barwa ruchu* itd.

Gorącym naszym życzeniem jest dostarczenie Wam wrażeń artystycznych. Czy nam się to uda — ocenicie sami. Jeżeli jednak coś Wam się nie podoba, powiedzcie to bezpośrednio nam, bowiem tylko wtedy będziemy mogli błędy nasze naprawić. Jeżeli zadowolimy Wasze wymagania, powiedzcie to innym...

FELIKS PARNELL



GERDA ZMUDZIŃSKA



EWA NEUGEBAUER



HALINA KOZIELEWSKA



ALINA BARANOWSKA

A. M. SWINARSKI

TWARZ I MASKA

Jużeśmy do tego przywykli, że w tańcu klasycznym układają artyści twarz stereotypowo w znieruchomiałą maskę półuśmiechu. „Bo jakież wyraz mamy nadać twarzy — pytają — skoro taniec klasyczny niczego nie wyraża, gdyż jest bez treści“. Twierdzenie niezupełnie słuszne. Wiadomo, że są w tańcu klasycznym pas, jest ich nawet przewaga, które niczego nie opowiadają, na przykład fouettés, mało estetyczna w gruncie rzeczy namiastka piruetu. Ale nie darmo Carlo Blasis stworzył attitude patrząc na posąg Bologni, wyobrażający Merkurego w chwili, gdy wzbija się do lotu; więc jest anegdota w attitude i tancerz może wyrazić ją twarzą, tak jak ją wyraża resztą ciała. I jest oczywisty sens we wszystkich skokach, może nawet w kilku tych „ozdobnych“, na przykład w entre-chat, niesłusznie zwalczanych kiedyś przez parę wielkich tancerek i teoretyków tańca, bo takie wirtuozowskie trzepotanie stopami może (choć to brzmi jak paradoks) wyrazić właśnie pewną nieporadność przy odrywaniu się ciała od ziemi, skazanego na prawo ciężenia ku niej.

Gdy Kopiński układał tańce dla Niny Nowak, wiedział doskonale, jak jej godne poematu oczy potrafią grać wraz z jej godnymi poematu nogami. Skokom Niny towarzyszyły takie eksplozje ognia w jej oczach, że mała scena krakowskiego teatru „Groteska“ mogła się od nich zająć i zapłonąć.

Słyszałem, że Bittnerówna w tańcu klasycznym czuje się nieswojo, szeptano nawet, że jest bardzo osobliwą tancerką klasyczną wykonującą swe pas „nieprzepisowo“. Istotnie, ta nieprzepisowość może zdezorientować widza. Ale Bittnerówna deformuje klasyczne

pas z całą świadomością twórcy, daje nie tylko finezyjne, odkrywcze ornamenty na klasycznej architekturze, lecz pragnie dobrać do jakiegoś sensu, do treści, do momentu, gdzie można zrzucić maskę i dać twarzy wyraz. Trudno w tańcu klasycznym skomponować nieprzerwaną ciągłość takich chwil, ale oazy te potrafią okraszyć go i uszlachetnić.

Aby nie komplikować problemu, będziemy mówili o mimice tancerza w balecie fabularnym, który ma temat, treść i akcję. Frank Thiess nie uznawał mimiki w żadnym rodzaju tańca. Jako wzór stawiał twarz Pawłowej w „Umierającym łabędziu“, ale z jego opisu twarzy Pawłowej podczas tego tańca wynika, że przecież była tam gra mimiczna, chociaż bardzo oszczędna. Otóż właśnie tancerz powinien mimikę stosować ekonomiczniej niż aktor. Bo skala środków ekspresji jest u niego inna niż u aktora. Weźmy przykład najprostszy: artysta sceniczny ma wyrazić zdziwienie. Im lepszy aktor, tym mniej będzie „grał“: o ile samo słowo nie wystarczy, cały wyraz skupi się na jego twarzy; aktor podniesie może jeszcze rękę albo cofnie wysuniętą nogę, może nawet odstąpić o krok, o dwa od osoby czy przedmiotu, który w nim to zdziwienie wywołał i tyle. Tancerz może wyrazić to samo uczucie nie tylko mimicznie i pantomicznie, lecz tanecznie: może ze zdziwienia podskoczyć czy nawet zakreślić *tour en l'air* („kółkiem w powietrzu“, nazywają to nasi tancerze); gdzie aktor cofnie się o krok, tancerz może zawirować przez pół sceny w zawrotnym *tours chainés*.

Dora Hoyer tańczyła kiedyś krzyk, według obrazu norweskiego malarza Edwarda Muncha (i u nas pisał Przybyszewski kilkakrotnie o tym malarzu i tym płótnie, które go notabene natchnęło do napisania powieści zatytułowanej „Krzyk“). Na pierwszym planie obrazu krzycząca kobieta; zatyka sobie uszy, jak gdyby nie chciała słyszeć własnego



WŁODZIMIERZ
TRACZEWSKI



BRONISŁAW RAJKOWSKI

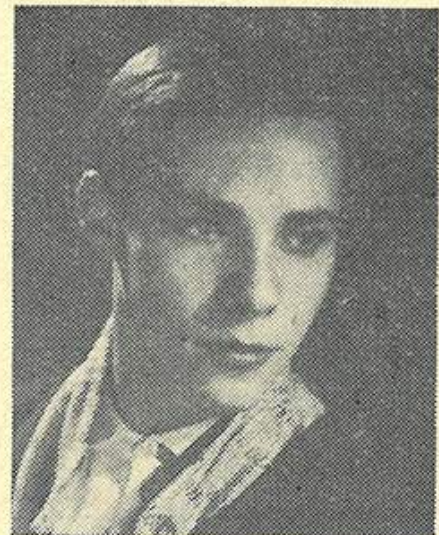
pas z całą świadomością twórcy, daje nie tylko finezyjne, odkrywcze ornamenty na klasycznej architekturze, lecz pragnie dobrnąć do jakiegoś sensu, do treści, do momentu, gdzie można zrzucić maskę i dać twarzy wyraz. Trudno w tańcu klasycznym skomponować nieprzerwaną ciągłość takich chwil, ale oazy te potrafią okraszyć go i uszlachetnić.

Aby nie komplikować problemu, będziemy mówili o mimice tancerza w balecie fabularnym, który ma temat, treść i akcję. Frank Thiess nie uznawał mimiki w żadnym rodzaju tańca. Jako wzór stawiał twarz Pawłowej w „Umierającym łabędziu“, ale z jego opisu twarzy Pawłowej podczas tego tańca wynika, że przecież była tam gra mimiczna, chociaż bardzo oszczędna. Otóż właśnie tancerz powinien mimikę stosować ekonomiczniej niż aktor. Bo skala środków ekspresji jest u niego inna niż u aktora. Weźmy przykład najprostszy: artysta sceniczny ma wyrazić zdziwienie. Im lepszy aktor, tym mniej będzie „grał“: o ile samo słowo nie wystarczy, cały wyraz skupi się na jego twarzy; aktor podniesie może jeszcze rękę albo cofnie wysuniętą nogę, może nawet odstąpić o krok, o dwa od osoby czy przedmiotu, który w nim to zdziwienie wywołał i tyle. Tancerz może wyrazić to samo uczucie nie tylko mimicznie i pantomimicznie, lecz tanecznie: może ze zdziwienia podskoczyć czy nawet zakreślić *tour en l'air* („kółkiem w powietrzu“, nazywają to nasi tancerze); gdzie aktor cofnie się o krok, tancerz może zawirować przez pół sceny w zawrotnym *tours chainés*.

Dora Hoyer tańczyła kiedyś krzyk, według obrazu norweskiego malarza Edwarda Muncha (i u nas pisał Przybyszewski kilkakrotnie o tym malarzu i tym płótnie, które go notabene natchnęło do napisania powieści zatytułowanej „Krzyk“). Na pierwszym planie obrazu krzycząca kobieta; zatyka sobie uszy, jak gdyby nie chciała słyszeć własnego



WŁODZIMIERZ
TRACZEWSKI



BRONISŁAW RAJKOWSKI



EDWARD POKROSS



ZBIGNIEW NOWOCIEŃ

krzyku. Twarz kobiety zdeformowana: linie podkreślają owal otwartych ust. Cała postać faluje od tego krzyku i cały pejzaż, pasma chmur, woda, wybrzeże.

Odtańczenie krzyku może wydać się absurdem, tym większym, że artystka tańczyła go bez muzyki i żadne fortissimo blachy i perkusji jej nie pomogło. Dora Hoyer miała kostium w barwach czerwonej i czarnej, które przeważają w obrazie Muncha. Wytańczyła krzyk crescendo od jego narodzin do ostatecznego nasilenia; szła coraz szybciej z głębi sceny ku przodowi, zataczając coraz większe łuki ku lewej i prawej stronie, a gdy już zbliżała się do rampy, zawróciła największym łukiem znów ku tyłowi sceny i popędziła w prostej linii aż niemal na samą widownię; na tej drodze ciało jej rozkrzykiwało się coraz głośniejsze, a pod koniec tancerka zatkała sobie uszy podobnie jak owa kobieta na obrazie, ale jeszcze wyraziściej: przedramiona trzymając poziomo, nie pionowo jak u Muncha — i wreszcie zatrzymała się z rozczapierzonymi palcami, niby nieprzytomna, zachłystując się własnym krzykiem. A teraz pointa: podczas całego tańca artystka prawie zupełnie wyeliminowała mimikę, a usta otworzyła dopiero w ostatnich sekundach! (Opis tańca jest zawsze sprawą ryzykowną i z natury rzeczy nie może być pełny; ale musiałem się na tym przykładzie zatrzymać dłużej).

I weźmy teraz przeciwieństwo krzyku: ciuchutki smutek. Leon Wójcikowski w „Pietruszce“ — jak pięknie smuci się całym ciałem, a trójkąty ramion i nóg tworzą doskonały obraz bezgranicznej melancholii. Charakteryzacja? Prawie żadnej; kilka kresek i trochę pudru. Bo twarz tancerza nie powinna odwracać uwagi widza od reszty ciała to postulat zasadniczy; nie powinniśmy jego charakteryzacji długo studiować, nawet wówczas, gdy treść baletu wymaga charakteryzacji uderzającej, egzotycznej.

PARADA PARNELLA

Składanka choreograficzna w 3 częściach, 12 obrazach

FELIKSA PARNELLA

Część I

Obraz 1. W STAROPOLSKIM DWORZE

Muzyka: STANISŁAW MONIUSZKO (scena z opery „Straszny Dwór”)

KULIG wykona ORKIESTRA SYMFONICZNA

pod dyrekcją W. DOBRZYŃSKIEGO

MAZUR w wykonaniu ORKIESTRY WARSZAWSKIEJ ROZGŁOŚNI P.R.

pod dyrekcją STEFANA RACHONIA

W Zapusty młodzież w dawnych czasach urządzała kuligi, które zastępowały nieznane wówczas miejskie zabawy karnawałowe. W kilkanaście sań z muzyką objeżdżano okoliczne dwory. Kiedy kulig przybywał staropolskim zwyczajem gospodarz oddawał gościom klucz od piwnicy, gdzie znajdowały się miody i wina, a gospodyni — od spiżarni. Każdy mógł raczyć się przygotowanym jadem i węgrzynem, a tańczono przy tym i śpiewano do upadłego.

O s o b y:

„MARSZAŁEK“

JEGO DAMA

MASKI:

BOGDANKI:

- Włodzimierz Traczewski,
- Anna Kołyszko, Krystyna Zalewska,
- Bronisław Rajkowski, Eugeniusz Raducki, Feliks Malinowski, Janusz, Stolarski, Bogdan Jankowski, Eugeniusz Korczakowski.
- Krystyna Zalewska, Zofia Kuleszanka, Barbara Garstkiewicz, Krystyna Sawicka, Janina Niesobska, Gerda Żmudzińska.

Obraz 2. **BARWA RUCHU**

Muzyka: HENRYK KASZCZYC (Utwór Sentymalny)

Wykona ORKIESTRA SYMFONICZNA
pod dyr. H. DEBICHA

Klasyka baletowa w modernistycznym ujęciu. Ilustracja piękna linii.

O s o b y:

„PŁEĆ PIĘKNA“ — Maria Łapińska,
„PŁEĆ BRZYDKA” — Bronisław Rajkowski, Edward Pokross, Jerzy Dampc.

Obraz 3. **KUSZENIE SZATANA**

Muzyka: JAN MAKŁAKIEWICZ
Wykona ORKIESTRA SYMFONICZNA
pod dyrekcją W. DOBRZYŃSKIEGO

Odwieczne zmaganie się dobra i zła, oraz zwycięstwo pierwszego.

O s o b y:

ŚW. FRANCISZEK — Feliks Parnell.
SZATAN — Włodzimierz Traczewski, Zbigniew Nowocień.
KUSICIELKI — Anna Kołyszko, Barbara Garstkiewicz.

Obraz 4. **W PARKU**

Mazurki FRYDERYKA CHOPINA
Przy fortepianie ZBIGNIEW SZYMONOWICZ.

Zabawa towarzyska w t. zw. „ciuciubabkę”, uprawiana przez nasze prababki.

O s o b y:

PANIENKI — Maria Łapińska, Anna Kołyszko,
Gerda Żmudzińska, Alina Baranowska, Halina Koziulewska.
UŁAN — Jerzy Dampc.

Obraz 5. UMARŁ MACIEK, UMARŁ...

Piosenka ludowa

Muzyka: ZYGMUNT WIEHLER

Wykona ORKIESTRA SYMFONICZNA

pod dyrekcją W. DOBRZYŃSKIEGO

Utwór odznaczony I nagrodą na XI Olimpiadzie tanecznej w Berlinie w 1936 r. Motto: *„Umarł Maciek, umarł i leży na desce, gdyby mu zagrali podskoczyłby jeszcze. Bo w Mazurze taka dusza, gdy mu zagrasz to się rusza itd.*

O s o b y:

MACIEK	— Feliks Parnell, Bronisław Rajkowski.
MAĆKOWA	— Anna Kołyszko, Krystyna Zalewska.
DZIADUNIO	— Bogdan Jankowski.
WNUSIA	— Izabella Gorzowska.
WYPŁOSZ	— Edward Pokross.
KUMOWIE	— Janusz Stolarski, Stefan Piątkowski.
KUMY	— Zofia Kuleszanka, Krystyna Sawicka.
WIOSKOWY GRAJEK	— Zbigniew Nowocień, Włodzimierz Traczewski.

(10 minut przerwy)

Część II

Obraz 6. WARSZAWA 1944

Epos choreograficzno-pantomimiczny

Muzyka: RICHARD ADINSSEL (Koncert Warszawski)

Wykona orkiestra pod dyr. G. MELACHRINO

Solo fortepianowe: WILLAM HILL-BOWER

Inscenizacji towarzyszą również dźwięki akustyczne walczącej Warszawy.

Dnia pierwszego sierpnia o godz. 4 p. p. 1944 r. ruszyła do walki z bestialskim okupantem cała Warszawa.

O s o b y:

ROBOTNIK	— Bronisław Rajkowski.
GRAJEK ULICZNY	— Zbigniew Nowocień.
ŻOŁNIERZE A.K. I A.L.	— Bogdan Jankowski, Janusz Stolarski, Stefan Piątkowski, Adam Różalski.
OFICER	— Zbigniew Nowocień.
ŁĄCZNICZKA	— Maria Łapińska.
KAPELAN	— Feliks Parnell.
DZIEWCZYNA ZE SZTANDAR- REM	— Zofia Kuleszanka.
MATKA Z DZIECKIEM	— Krystyna Zalewska.
HARCERZ	— Jerzy Dampc.
ŁOBUZIAK WARSZAWSKI	— Adam Różalski.
PAN Z KANARKIEM	— Andrzej Ludwicki.
NAUCZYCIELKA	— Alina Baranowska.
SANITARIUSZKA	— Krystyna Sawicka.
HARCERZYKI	— Uczniowie Ogniska Choreograficz- nego przy Operze Łódzkiej.
„HIENA“	— Edward Pokross.
WŁASOWIEC	— Bronisław Rajkowski.
SS-MANI	— Eugeniusz Raducki, Jerzy Dampc, Edward Pokross.
„PANI Z KIOSĄ“	— Barbara Garstkiewicz.

(20 min. przerwy)

Część III

Obraz 7. ADAGIO

(Fragment z baletu „JEZIORO ŁABĘDZIE“)

Muzyka: PIOTR CZAJKOWSKI

Wykona ORKIESTRA SYMFONICZNA

pod dyrekcją W. DOBRZYŃSKIEGO

O s o b y:

ODETTA — zaklęta w łabędzia

dziewica

— Maria Łapińska.

KSIĄŻĘ ZYGFRYD

— Feliks Malinowski, Jerzy Dampc.

Obraz 8. JAK SIĘ BABA ROZTAŃCZYŁA NA DREWNIANEJ SALI

Burleska choreograficzna

Muzyka oprac. przez R. IŻYKOWSKIEGO

Wykona ORKIESTRA SYMFONICZNA

pod dyrekcją W. DOBRZYŃSKIEGO

W latach 1900-yh, kiedy jeszcze dancingi nie istniały, tańczyło się za niewielką opłatą na tzw. drewnianej sali. Wtedy wieś i miasto różniły się zasadniczo. Obrazek pokazuje wiejską babę, która zjechała do „Warsiawy” i przy okazji zapragnęła potańczyć.

O s o b y:

WARSZAWIANKI

— Barbara Garstkiewicz, Anna Kołyszko, Krystyna Zalewska, Izabella Gorzkowska.

WARSZAWSKIE CWANIAKI

— Eugeniusz Raducki, Włodzimierz Traczewski, Bronisław Rajkowski, Bogdan Jankowski.

DYRYGENT-WODZIREJ i on że

właściciel drewnianej sali

— Feliks Parnell, Zbigniew Nowocień.

WSIOWE BABY

— Zofia Kuleszanka, Krystyna Sawicka.

Obraz 9. **POPOŁUDNIE FAUNA**

Mit choreograficzny

Muzyka: KLAUDIUSZ DEBUSSY

Wykona orkiestra „Philharmonii“ pod dyr. IGORA MARKIEWICZA

P o s t a c i e:

FAUN
NIMFY

— Edward Pokross.
— Barbara Garstkiewicz, Krystyna Sawicka, Halina Kozielska.

Obraz 10. **PRACA I ZMYSŁY**

Rapsod choreograficzny

Muzyka: ZYGMUNT WIEHLER

Wykona ORKIESTRA SYMFONICZNA
pod dyrekcją W. DOBRZYŃSKIEGO

O s o b y:

ROBOTNICZY

— Bronisław Rajkowski, Zbigniew Nowocień, Jerzy Dampc, Eugeniusz Raducki, Bogdan Jankowski, Adam Różalski.

KOBIETA-WAŻ

— Maria Łapińska.

Obraz 11. **ROK 1940**

(Terpsychora na podwórku)

Dramat-pantomima.

Muzyka: IVANOVICI, DELIBES oraz Z. WIEHLER

Wykona ORKIESTRA SYMFONICZNA
pod dyrekcją W. DOBRZYŃSKIEGO

Podczas okupacji hitlerowskiej polscy artyści w większości znaleźli się na bruku. Obrazek „Terpsychora na podwórku” ukazuje artystów klasycznego baletu, którym jedynie to miejsce pozostało — o teatrze trudno było marzyć.

O s o b y:

OJCIEC
CÓRKA

— Feliks Parnell.
— Maria Łapińska.

Obraz 12. DOŻYNKI

Muzyka Leopolda LEWANDOWSKIEGO

Instrumentacja R. IŻYKOWSKIEGO

Wykona ORKIESTRA SYMFONICZNA
pod dyрекcją W. DOBRZYŃSKIEGO

O s o b y:

DZIEWCZĘTA

— Krystyna Zalewska, Anna Kołyszko,
Barbara Garstkiewicz, Krystyna Sa-
wicka, Zofia Kuleszanka, Janina
Niesobska.

CHŁOPCY

— Włodzimierz Traczewski, Zbigniew
Nowocień, Bronisław Rajkowski,
Jerzy Dampc, Bogdan Jankowski,
Adam Różalski.

Scenografia:

Obrazy 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12:
JAN FINKSTEIN

Obraz 6:

IBIS-GRATKOWSKI

Kierownik baletu:

FELIKS PARNELL

Dyrektor:

SABINA NOWICKA

Kierownik artyst.:

WŁADYSŁAW RACZKOWSKI

Premiera dnia 9 listopada 1957 r.
w Operze Łódzkiej



FELIKS MALINOWSKI



JERZY DAMPC



EUGENIUSZ RADUCKI

...Ale, jak się to zdarza przy wszelkiej teorii, czasem bywa zgoła inaczej. Parnell, tańcząc przed wojną „Popołudnie fauna“ Debussy'ego popełnił, takie odniosłem w pierwszej chwili wrażenie, elementarny błąd: przecharakteryzował się; dużo szminki, przyklejony nos, peruka, broda — słowem maska nieruchoma, o mimice w ogóle nie mogło być mowy... Lecz stwierdziwszy ten fakt od razu, zaczęliśmy patrzeć z tym większą uwagą na ciało tancerza, na ten czuły sejsmograf, notujący najdrobniejsze wibracje uczuć rozmazanego fauna. Niezrównana wymowa ciała mogła obyć się całkowicie bez wymowy twarzy. Zrozumieliśmy wszystko. Parnell miał rację.

ARTUR MARYA SWINARSKI

FELIKS PARNELL

Feliks Parnell w 10 roku życia wstępuje do Szkoły Baletowej przy Teatrze Wielkim w Warszawie, wiążąc to ściśle z praktyką zawodową w rządowych teatrach — Wielkim, Rozmaitości, Nowości i Letnim. Uczniowie Szkoły Baletowej poza Teatrem Wielkim, gdzie występują w baletach i operach, tańczą i statystują w dramatach, komediach itd. Można tu już mówić o pracy zawodowej, ponieważ za występy chłopcy otrzymywali wynagrodzenie.

Po ukończeniu szkoły baletowej w 1915 r., co zbiegło się z działaniami pierwszej Wojny Światowej, Parnell opuszcza Warszawę i w latach 1915—1921 doskonali swoje „rzemiosło“ w Rosji, tej cieplarni sztuki baletowej.

wej. Występuje kolejno na scenach operetki i opery w Odessie, w Petersburgu i w letnim sezonie baletowym w Kisłowodzku na Kaukazie.

Od 1918 r. Parnell rozpoczyna swą działalność baletmistrzowsko-choreograficzną, komponując tańce do oper i operetek. Do Kraju wraca już jako dojrzały artysta, zajmując od razu eksponowaną pozycję w polskiej choreografii. Występy Parnella wraz z Pawliszczewą poruszają nie tylko Warszawę, lecz i całą Polskę; ich koncerty budzą zrozumiałą entuzjasm. Już w 1922 r. Parnell wystawia swoje wieczory baletowe: *Welon pierotki* i *Kokaina* oraz montaż baletowych miniatur. Występuje w rewiach i operetkach. W roku 1929 za dyrekcji Emila Młynarskiego zostaje zaproszony do Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie wystawia balety: *Kleks* — z muzyką W. Macury (libretto Parnella), *Pulcinellę* I. Strawińskiego, *Ostatniego Pierrota* z muz. Rathausa, *Serduszko* muz. Baranovica, *Czarodziejski kurant* muz. Picman Diagalli'ego; opery-balety: *Syrenę* i *Borutę* z muz. W. Maliszewskiego; tańce do oper: *Halka*, *Aida*, *Carmen*, *Gioconda*, *Straszny dwór*. W roku 1933 organizuje *Polski Balet Parnella* i na zaproszenie Sergiusza Lifara, choreografa i pierwszego tancerza Paryskiej Grand Opera, daje kilka koncertów w Opera Comique w Paryżu, poczem objeżdża całą Europę. Wspólnie z Lifarem daje koncerty w uzdrowiskach francuskich. W słynnym Casino de Paris wystawia wielką rewię, w której polskie miniatury ludowe stoją na pierwszym miejscu.

Na XI Olimpiadzie tanecznej w Berlinie w 1936 r. *Polski Balet Parnella* za miniatury baletowe *Umarł Maciek*, *umarł...*, *Lajkonik krakowski*, *Wesele łowickie* i *Dożynki* zdobywa pierwszą nagrodę. Po raz pierwszy w historii, na arenie międzynarodowej balet pol-



BOGDAN JANKOWSKI



ADAM RÓŻALSKI



JAN STOLARSKI



EUGENIUSZ
KORCZAKOWSKI



STEFAN PIĄTKOWSKI



ANDRZEJ LUDWICKI

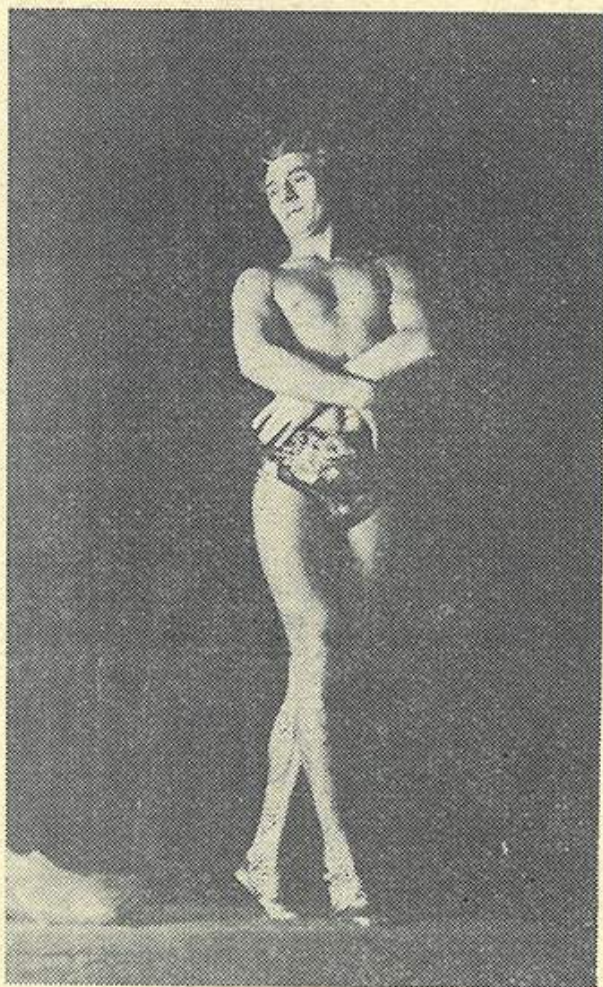
ski występował pod własnym sztandarem. Do tej pory nie raz nawet wybitni tancerze występowali „incognito“, jako *Ballet Russe* Diagilewa, Pawłowej czy nawet obecnie *Ballet Russe de Monte Carlo*. W 1939 r. Feliks Parnell za propagandę polskiego tańca wśród obcych został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

Podczas okupacji Parnell w teatrach dla polskiej publiczności „szwarcuje“ polskie obrazki taneczne i to pod najrozmaitszymi fałszywymi tytułami. Raz jako tańce słowackie, innym razem czeskie, chorwackie itp. Poza wyżej wymienionymi miniaturami Olimpijskimi wystawia *Świteziankę* z muzyką Fryderyka Chopina, *Dziada i babę* wg Adama Mickiewicza, *Biją dzwony* i *Pielgrzymka* z muz. J. Maklakiewicza, *Tańczowały dwa Michały*, *Bociany*, *Kuszenie szatana*, *Terpsychora na podwórku* i wiele innych.

Po wyzwoleniu rekonstruuje swój balet i kilkakrotnie objeżdża Polskę ze specjalnym uwzględnieniem Ziem Odzyskanych. Balet odwiedza przeszło 60 miast, docierając nieraz do zupełnie zrujnowanych miasteczek. Zespół zbiera na odbudowę Warszawy przeszło 500.000 zł. W 1949 r. obejmuje balet we Wrocławiu, gdzie w operze-balecie Rimskiego-Korsakowa występuje również jako reżyser. O przedstawieniu tym prasa wyrażała się w superlatywach. Przez następne dwa lata występuje w teatrze „Syrena“ w Warszawie, by w 1955 r. wystawić w Poznaniu balet *Pan Twardowski* z muz. L. Różyckiego. Przedstawienie staje się wydarzeniem artystycznym dużej miary — jak pisała prasa. Zaproszony do Opery Łódzkiej obejmuje kierownictwo baletu, którego do tej pory w Łodzi nigdy jeszcze nie było.

Działalność Parnella zgoła oryginalna, wywarła na polskiej choreografii zdecydowane

piętno. Taniec fabularny (danse en action) w Polsce jak i specyficzna stylizacja polskiego ludowego tańca, o którym poeta pisał: „Mało karczmy nie rozwałą”, biorą swój początek od Parnella. Artysta ten kroczył własną drogą, nie dogadzał mu tancerz — skacząca, bezduszna marionetka, szukał w nim tańczącego człowieka. Dorobek oryginalny Parnella w postaci baletów, miniatur i tańców można liczyć na setki. Jak Izadora Duncan czy Michał Fokin, Parnell wniósł do sztuki choreograficznej coś własnego. Jako tancerz hojnie został przez naturę wyposażony. Parnell to tancerz z powołania i twórca choreograf.



„POPOŁUDNIE FAUNA“
FAUN — FELIKS PARNELL



„DOŻYNKI“
ZIZI HALAMA — FELIKS PARNELL

OLBRZYMI SUKCES POLSKICH TANCERZY W BERLINIE

Sukces naszych tancerek i tancerzy był ogromny. Zespół Parnella wykonał: *Krakowiaka* do muzyki Wiehlera oraz tegoż kompozytora dwie scenki taneczne: *Wesele łowickie* i *Umarł Maciek, umarł...* wreszcie *Dożynki* Lewandowskiego. Entuzjazm sali trudno opisać. Był, zresztą, do przewidzenia. Tańce wspomniane omawialiśmy już nieraz, nie będziemy więc do nich wracali, stwierdzając jedynie, że o ile pierwsze dwa wywołały burze oklasków, o tyle przy trzecim był to już wręcz huragan... Zespół bisował, a przy bisowaniu wybuchnęły żywiołowe oklaski już w połowie tańca (zmartwychwstanie Maćka na dźwięk mazura), towarzysząc mu do samego końca. To samo powtórzyło się w *Dożynkach*. Najpierw bis, a potem oklaski przy otwartej kurtynie, gdy zespół wyczyniał fenomenalne podskoki z przysiadami. Potem działy się rzeczy nienotowane jeszcze w czasie trwania olimpiady tanecznej. Nie puszczano Parnella ze sceny. Maszyniści się w końcu zirytowali i opuścili żelazną kurtynę, ale publiczność nie ustępowała. Parnell musiał jeszcze kilka razy się pokazać.

Kurier Polski nr 207. Rok 1936

PARNELL I EUROPA

Paryż, w styczniu 1936 r.

— ...Mógłbym na poparcie entuzjazmu, z jakim piszę o balecie Parnella, przytoczyć pochwalne recenzje prasy zagranicznej. Jest ich blisko setka — francuskich, niemieckich, angielskich, holenderskich. Ale ograniczę się do przytoczenia opinii Serge Lifara:

Miałem przyjemność oglądać występ poety-tancerza Parnella — napisał Serge Lifar. — Była to dla mnie rewelacja. Sztuka Parnella jest ściśle związana ze sztuką jego kraju; pozwala ona widzowi zapoznać się z miejscowym obyczajem, z duchem polskim, z siłą żywotną Polski. Kiedy Parnell ze swoim zespołem wpada w rytm rażnego mazurka, wydaje się, że mury, podłoga, wy sami — wszystko bierze udział w tym tańcu, porwane jego ogniem. Duch danego kraju zawiera się nie tylko w książkach i muzeach, ale i w rytmie tańca.



„UMARŁ MACIEK, UMARŁ...”
MACIEK — FELIKS PARNELL

POLSKI NARODOWY BALET PARNELLA

Pod taką marką ma ruszyć na podbój Europy polski zespół taneczny, pełen szczerego zapału i jak najlepszych chęci.

Niemal bez zastrzeżeń pochwalimy wszystkie polskie tańce ludowe. Z nich *Wesele* zostało zakwestionowane przez Stryjeńską ze względów kostiumowych i prawa autorskiego. Szkoda, bo to jeden z najlepszych i najciekawiej skomponowanych tańców Parnella, utrzymany w stylu nieco może przejawskawionej, ale interesującej groteski. Szczytem doskonałości jest natomiast utrzymana w takim samym stylu scenka taneczna p. t. *Umarł Maciek, umarł...* Jest to nadspodziewanie wartościowy błysk inwencji kompozycyjnej u Parnella. Układ jest świetny w każdym calu. Każda „osoba dramatu“ tanecznego odtwarza swoją własną ściśle określoną rolę i suma tych grających swoją partię poszczególnych instrumentów spleta się w harmonijnie brzmiącą symfonię ruchową. Pomysł i wykonanie — wyśmienite.

Jeżeli *Wesele* było osnute na motywach Stryjeńskiej, to *Łucznik* jest jakby ucieleśnionym i uruchomionym drzeworytem Skoczylasa. Znamy go już z rewii, gdzie Parnell tańczył go solo. Tu dobrał sobie trzech towarzyszy, którym, oczywiście, daleko do kunsztu tanecznego ich mistrza. Taniec zyskał na nowych kombinacjach ruchowych, nie stracił na zwartej spoistości.

Barwny i malowniczy *Lajkonik krakowski* jest wzorowym tańcem propagandowym, powinien wszakże na terenie zagranicznym być zaopatrzone w tłumaczenia objaśniające charakter obrzędu i Krakowa, jako dawnej stolicy Polski kwitnącej. Słoneczny i promienny taniec „dożynkowy“ ma w sobie taką moc werwy i zapału, impetu i porywu, że doprowadza publiczność warszawską zawsze do paroksyzmu entuzjazmu. Niech tak samo zachwyci publiczność zagraniczną, a cel propagandowy tanecznej ekspedycji Parnella będzie osiągnięty.

H. Lipiński „AS“ 1935

PARNELL TAŃCZY...

...Balet ten ma dlatego tak kolosalne powodzenie, bo jest polski, nie małpuje nikogo i stanowi tak pod względem choreograficznym, jak również folklorystycznym coś nowego, dotychczas niespotykanego. Prasa berlińska pisała, że balet Parnella demonstruje przeważnie tańce, które są zakorzenione w polskim ludzie, w polskiej historii i baśni, w muzyce i w ogóle całej polskiej mentalności.



„TERPSYCHORA NA PODWÓRKU“
MARIA ŁAPIŃSKA — FELIKS PARNELL

Program berliński baletu Parnella był pod tym względem bardzo mądrze dobrany i reprezentuje godnie polski balet narodowy zagranicą. Na szczególne podkreślenie zasługują niektóre „numery“, demostrowane przez balet z dużym powodzeniem. Do nich należy np. taniec zatytułowany *Lajkonik Zwierzyniecki*, którego akcja toczy się w Krakowie podczas najazdu Tatarów. Na tle wspaniałej zwierzynieckiej dekoracji widać się, jak rozbawiony ludek krakowski odpiesza napad wodza Tatarów i po odniesionym sukcesie tańczy Krakowiaka. W zupełnie inny świat wprowadza natomiast mazurek p. t. *Ułan i panna*. Przy dźwiękach nieśmiertelnej muzyki Chopina młody ułan z czasów ks. Józefa Poniatowskiego w historycznym mundurze zaleca się do panny, wyrażając swe uczucia za pośrednictwem estetycznie skomponowanego tańca, wykonanego przez Parnella. Uroczą panną była świetna, jak zawsze, Zizi Halama.

Gazeta Polska 1935 r.

* * *

Gościnny występ „Polskiego Narodowego Baletu Parnella“

...Wszystkie tańce skomponowane są przez Parnella do dzieł kompozytorów polskich, utworów opartych na melodiach ludowych. Przewijają się więc w nich charakterystyczne tańce ludowe wszystkich niemal dzielnic Polski: mazury, kujawiaki, oberki, polki, krakowiaki, tańce góralskie, a nawet mało znany śląski trojak.

Kompozycje baletowe obmyślane są efektownie, ułożone w ładne obrazki; pociągają oczy nie tylko rytmem i tempem tanecznym, ale też barwnością malarskiej plamy i treścią wypowiedzaną w tanecznym ruchu. Taka na przykład pantomima baletowa, w groteskowych utrzymana liniach: *Umarł Maciek, umarł*, albo druga groteska *Różtańczona baba*, albo nastrojowy romantyczny obrazek *W parku* do melodii Chopina — mówią o dużej fantazji baletmistrza, a widzowi przemawiają żywo do wyobraźni. Pełen wyrazu i plastyki jest *Łucznik* według utworu Maklakiewicza, jakby stylizowany na Janosikach Skoczylasa. Efektownie wypada obrazek z naftowego Zagłębia Borysławskiego *Zmysły i praca*, transponujący pracę w szybach wiertniczych. Dużo miłych wrażeń dostarczają te pełne ruchu i barwy, efektownie ustawiane obrazki; charakterystyczny *Trojak śląski* Kondrackiego, *Wesele łowickie* i *Konik zwierzyniecki* Wiehlera, *Chłopskie zaloty* Szymanowskiego, *Tańce góralskie* Moniuszki — przegląd stylizowanych, pełnych swoistego charakteru, polskich tańców ludowych.

Zespół baletowy dobrany jest znakomicie. Przewodzi mu dzielnie baletmistrz Feliks Parnell i pełna ognistego temperamentu Zizi Halama. Zeńska część baletu reprezentować będzie godnie nie tylko choreografię polską, ale też wdzięk i urodziwość niewiast polskich. Prawdziwy za-



„W PARKU“
UŁAN — FELIKS PARNELL

szczyt tej reprezentacji zagranicą przyniesie również oprawa dekoracyjna widowiska. Kostiumy skomponowane są bardzo pomysłowo i gustownie. Stroje ludowe dały projektującym kostiumy malarzom bogaty materiał do rozwinięcia artystycznej inwencji. Doskonale pomyślane są też dekoracje, w których motywy ludowe stanowią główny temat zdobniczy.

Słowem całość prezentuje się doskonale. Powinniśmy korzystać ze sposobności obejrzenia jej przed zagranicą.

Kurier Poznański z 20 marca 1935 r.

FELIKS PARNELL

O Parnellu napisano już wiele. Zebrałaby się z tego spora książeczka — rodzaj zbiorowej monografii, w której można znaleźć głosy krytyków, recenzentów, poetów, pisarzy i plastyków, fachowców i amatorów, entuzjastów i sceptyków.

Nasza notatka nie jest próbą biografii, nie jest nawet przyczynkiem do charakterystyki świetnego tancerza. To raczej drobny szkic portretowy robiony pod wrażeniem ostatnich osiągnięć Parnella na terenie rewii.

Parnell-Baletmistrz jest jednym z twórców widowiska teatralnego opartego na tańcu jako najbardziej plastycznym elemencie wypowiedzi scenicznej. Jego układy mają niewątpliwie założenia literackie. Fabuła jest szkieletem, na którym montuje swoje koncepcje taneczne, ale użycie tego szkieletu wydaje się zrozumiałe, wydaje się nawet konieczne, by kompozycja nie zmieniła się w abstrakcję. Takie jest już podejście Parnella do tematu, taka jego wizja artystyczna.

Jak każdy prawdziwy twórca czerpie natchnienie z folkloru. Nie nosi to cech zapożyczeń, ani fałszywych przykrawań ludowości do wymagań współczesnego widza, nie nosi także tych wszystkich znamion, jakie cechują źle zrozumiane formy pierwotne przy próbach tworzenia stylu „ludowego“ w różnych dziedzinach sztuki. Folklor w ujęciu Parnella jest stylizowaną wariacją, podobnie jak muzyka Chopina czy malarstwo Stryjeńskiej.

Jego fantazja twórcza i bogactwo pomysłów jest niewyczerpane. Obok wielkich baletów — widowisk (*Boruta*, *Pan Twardowski*, — *Świr, świr za okienkiem*, *Umartł Maciek*) powstają rozbudowane groteski taneczne (*Cyrk*, *Konkurs tańca w Helladzie*), a także kompozycje o specjalnym, zabarwieniu (*Szopka*).

Wśród tych wielkich pokazów zjawiają się skromniej traktowane, ale także zdumiewające w pomysłach sceny (*Kuszenie św. Antoniego*, *Dzwon*, *Pielgrzym*, *Kwadryga*, *Muzyka na ulicy*). W nich to, w tych miniaturach tanecznych wypowiada się dusza Parnella poety, Parnella filozofa, Parnella mistyka.

Nie często spotyka się człowieka, który by łączył w sobie w równej mierze cechy myśliciela i satyryka, prostotę z niezwykle skomplikowaną mentalnością, łagodny uśmiech z głębokim zamyśleniem. Będąc znakomitym tancerzem stworzył Parnell własny styl i klasę, stworzył własny poziom i własną szkołę. Wpływ jego na młode pokolenie tancerzy i baletmistrzów jest ogromny, chociaż często niedoceniany.

Gdybyśmy próbowali scharakteryzować go w jednym słowie, powiedzielibyśmy, że jest indywidualnością. Indywidualnością, która zawsze chadza własnymi drogami. A to już nosi cechę wielkości.

P.

