

Archiwum Bożeny Mamontowicz-Łojek w Instytucie Teatralnym w Warszawie.

Analiza zawartości zbioru i jego potencjału dla badań tańca

Hanna Raszewska-Kursa

hanna.raszewska@gmail.com

*Szanowna Pani, bardzo dziękuję za list z dnia 10 grudnia [...].
Przepraszam, że tak długo się nie odzywałam, ale jestem bardzo zapracowana;
kończę właśnie pisać sporą książkę o „Tańcu widowiskowym w Polsce 1918-1939” [...].
Całe dni siedzę przy stole i piszę; dosłownie nie mam czasu na najpilniejsze nawet sprawy.
Bożena Mamontowicz-Łojek, 20 grudnia 1969*

Spis treści

Wstęp – s. 2

1. Archiwum – opis zasobu – s. 3

1.1. Księgozbiór – s. 3

1.2. Zbiór archiwalny – s. 4

1.2.1. Zbiór archiwalny – moduły fizyczne – s. 4

1.2.2. Zbiór archiwalny – porządek formalno-merytoryczny – s. 9

2. Dr Bożena Mamontowicz-Łojek (1937-2010) – s. 10

2.1. Tancerka – s. 11

2.2. Studentka, doktorantka – s. 12

2.3. Bezrobotna – s. 13

2.4. Kierowniczką baletu i choreografką – rozdział pierwszy – s. 15

2.5. Popularyzatorka – s. 18

2.6. Kierowniczką baletu i choreografką – następne rozdziały – s. 21

2.7. Stypendystka, researcherka, podróżniczka – s. 26

2.8. Krytyczka i badaczka – s. 31

2.9. Organizatorka, aktywistka, członkini organizacji – s. 34

2.10. Człowiek – s. 36

2.11. Poza tańcem – s. 40

3. Archiwum – potencjał badawczy i artystyczny oraz lokalizacja materiałów – s. 41

A. Edukacja taneczna – s. 41

B. Warunki pracy w tańcu – s. 42

C. Akty prawne, życie społeczne – s. 42

D. Procesy twórcze – s. 43

E. Działalność artystyczna – s. 43

F. Życie taneczne i jego organizacja – s. 44

G. Procesy badawcze – s. 45

H. Teksty, opracowania, materiały konferencyjne niepublikowane – s. 46

J. Teksty publikowane, druki wydane – s. 47

K. Korespondencja – s. 47

Podziękowania – s. 49

Wstęp

W 2014 roku do Instytutu Teatralnego w Warszawie trafiło archiwum po Zenonie Bożenie Mamontowicz-Łojek (1937-2010), badaczce tańca, krytyczce, tancerce, choreografce, kierownicze baletu, znanej jako Bożena Mamontowicz-Łojek. Jest ono bezcennym zbiorem dokumentacji tych okresów historycznych i form tańca, którym zmarła poświęcała szczególną uwagę. Zaliczyć tu można nie tylko obszary jej głównych zainteresowań badawczych (początki polskiego baletu i polska scena tańca w 20-leciu międzywojennym), lecz także zainteresowanie bieżącym życiem tanecznym (zwłaszcza lat 50.-80.), któremu przyglądała się jako artystka, krytyczka, aktywistka.

Materiały wchodzące w skład zbioru świadczą o niebywałej pracowitości i dociekliwości posiadaczki. Pozwalają w pewnym stopniu zrekonstruować jej sylwetkę zawodową, ale mogą też stanowić punkt wyjścia do wielu badań samodzielnych, niezwiązanych z osobą zmarłej. Listy, dokumenty, notatki, fotografie dotyczą tak jej samej, jak tych, o których pisała – lub o których pisać chciała, ale z różnych powodów nie doszło do realizacji tych zamierzeń. Są to głównie artyści i artystki, ale także osoby zasłużone w obszarze edukacji i organizacji życia tanecznego. Można tu wyodrębnić materiały pozostałe po pracach nad poszczególnymi książkami i po działalności krytycznej, a także będącą w posiadaniu badaczki spuściznę po starszych pokoleniach. Oddzielną grupę mogą stanowić archiwalia dotyczące samej Mamontowicz-Łojek: jej kariery tanecznej i choreograficznej oraz pracy badawczo-krytycznej. Poczesne miejsce zajmują także świadectwa jej działalności jako organizatorki życia tanecznego, aktywistki i popularyzatorki. Z tej ostatniej przestrzeni pochodzą niezrealizowane pomysły na programy telewizyjne, filmy i seriale.

Zapoznanie się z zawartością całego archiwum zajęło mi kilkanaście tygodni. Moje notatki liczą sobie 435 stron. Ogrom materiału i jego potencjału początkowo wydawał mi się przytłaczający. Z czasem jednak klarowały się kierunki badań, jakie można podjąć, wychodząc od zgromadzonych dokumentów, a także intuicje, jakim dobrze już rozpoznany obszarom archiwum może posłużyć uzupełniająco. W rozdziale 1. niniejszego artykułu omówię zawartość zbioru pod kątem jego fizycznego kształtu, porządku i dostępności, co zapewne nie będzie najbardziej interesującą lekturą dla osób bez zainteresowań stricte archiwistycznych. Za to w rozdziale 2. naszkicuję sylwetkę Mamontowicz-Łojek i jej fascynującą, pełną niespodzianek, biografię zawodową, co, mam nadzieję, okaże się ciekawe dla wszystkich zainteresowanych tańcem i choreografią. W rozdziale 3. w syntetycznej formie przedstawię możliwości analityczne i twórcze, jakie zbiór w moim odczuciu otwiera.

Zachęcam jednak do udania się na bezpośrednie spotkanie z nieprzebranym morzem fotografii, listów, wycinków prasowych czy brudnopisów artykułów. Nawet jeśli wizyta nie zaowocuje decyzją o opracowaniu któregoś z możliwych tematów, ani nie zainspiruje do stworzenia wypowiedzi artystycznej, w żadnym stopniu nie będzie czasem straconym. Mamontowicz-Łojek na podstawie archiwum jawi się jako tytanka pracy, osoba o niebywałej determinacji, a także wielkim sercu dla sztuki tańca, którego nie zdołały złamać niekorzystne okoliczności. I choćby po to, żeby poznać tę badaczkę i artystkę, warto zanurkować w teczkach, teki, pakunki i koperty. Każda kolejna partia odsłania nowe karty z intensywnego życia zawodowego i prywatnego swojej posiadaczki.

1. Archiwum – opis zasobu

Archiwum składa się z dwóch części, umieszczonych w różnych pomieszczeniach Instytutu Teatralnego: księgozbioru i zbioru archiwalnego.

1.1. Księgozbiór

Księgozbiór znajduje się pod opieką Biblioteki. Książki stoją w magazynie w dwóch podzbiorach. Jedną część to pozycje wcześniej nieobecne na półkach Instytutu. W okresie 6-10 lutego 2014 wpisano je w księgi inwentarzowe, opatrzone sygnaturami (IT31358-IT31520) i włączono do zasobu Biblioteki. W skład drugiej części, tzw. „daru zatrzymanego”, wchodzi tytuły powielające książki już posiadane przez IT w momencie otrzymania daru. Ten podzbiór liczy 122 pozycje, z których niektóre są dubletami względem pierwszej części, i jest spisany w odrębnym wykazie. Ponadto 45 książek znajduje się w zbiorze archiwalnym (zob. 1.2), a więc poza Biblioteką.

Większość książek jest po polsku, niemało także po angielsku, francusku, niemiecku, rosyjsku; najwięcej pochodzi z XX wieku. Dominuje, rzecz jasna, tematyka taneczna, przede wszystkim z zakresu tańca scenicznego; w mniejszym stopniu obecne są różne formy tańca społecznego. Najwięcej jest ujęć historycznych (w tym biografii), ale zauważalna część to także literatura dydaktyczna. Oprócz tańca swoje miejsce mają w zbiorze tytuły z obszaru teatru, muzyki i sztuk wizualnych. Większość książek jest opieczętowanych jako własność Mamontowicz-Łojek. W niektórych tomach można znaleźć ślady wcześniejszych ich losów: pieczętki Mamontowicz i Jerzego Łojka, wklejki The British Council z adnotacją „presented to Mr Marian Winter”, odręczne podpisy (np. Miły Kołpikówny-Paplińskiej), dedykacje

(m.in. od Roderyka Langego), pieczęcie takich instytucji jak Państwowa Operetka w Łodzi czy Zawodowa Szkoła Artystyczno-Baletowa pod dyrekcją Piotra Zajlicha, Leona Wójcikowskiego i Mariana Wintera. Stan zachowania książek jest przeważnie dobry lub bardzo dobry.

1.2. Zbiór archiwalny

Zbiór archiwalny znajduje się pod opieką Pracowni Dokumentacji Teatru im. Barbary Kransodębskiej. Umieszczony jest w magazynie piwnicznym IT. Zawartość ułożono głównie w kartonowych teczkach i papierowych kopertach. Znajduje się tu ogrom materiałów różnego rodzaju, w bardzo zróżnicowanym stanie zachowania. Są to oryginały i kopie rękopisów, maszynopisów, wydruków komputerowych, form łączonych (np. ręcznie wypełnione formularze czy blankiety); fotografie, plakaty i afisze, a także druki wydane (książki, czasopisma, wydawnictwa teatralne, programy spektaklowe, festiwalowe i konkursowe, nuty); w całości lub w wycinkach, często w postaci foto- i kserokopii. Zdecydowana większość materiałów pochodzi z XX wieku i jest po polsku, nie brak jednak korespondencji, artykułów czy wydawnictw po angielsku, bułgarsku, czesku, duńsku, francusku, hiszpańsku, holendersku, niemiecku, rosyjsku czy węgiersku. Pokażna część zawartości zbioru jest spisana w pliku Excel, sporządzonym w Pracowni Dokumentacji, który udostępniono mi przed rozpoczęciem badania.

1.2.1. Zbiór archiwalny – moduły fizyczne

Można wyodrębnić następujące moduły fizyczne zbioru archiwalnego:

Moduł I. 157ⁱ ułożonych numerycznie teczek A4 z materiałamiⁱⁱ dotyczącymi zarówno samej Mamontowicz-Łojek, jak i osób i zespołów, o których pisała, lub planowała pisać. Jest to imponująco bogaty zbiór. Znajdują się tu materiały głównie XX-wieczne (oryginały i kopie). Należą do nich przede wszystkim te bezpośrednio związane z życiem zawodowym:

- **dokumentacja pracy artystycznej Mamontowicz-Łojek** na stanowisku tancerki w latach 50.-60. (w Polskim Zespole Tańca „Mazowszu”, Centralnym Zespole Artystycznym Wojska Polskiego, Teatrze Komedia, Zespole Estradowym Wojsk Lotniczych „Eskadra”) i w funkcji choreografki w latach 70.-90. (w Państwowej Operetce Łódzkiej/Teatrze Muzycznym w Łodzi, w Telewizji Polskiej, Polskim Balecie Charakterystycznym, Studiu Rozrywki „Victoria” – „Lady Chic”, „New Lady Chic”), a także jej pracy organizacyjnej prowadzącej

do powstawania spektakli i innych form artystycznych. Materiały pochodzą ze wszelkich etapów pracy twórczej i wykonawczej: od inspiracji lub zamówienia; przez pracę nad partią lub dziełem; po rezultaty sceniczne. Znajdują się tu umowy i rachunki, regulaminy, kodeksy prawne, wyciągi z przepisów; nuty, libretta, teksty piosenek, teksty sztuk, scenariusze teatralne, estradowe, telewizyjne, filmowe, konspekty widowisk, robocze wersje programów widowisk, spisy postaci, spisy obsady, spisy zespołów, notatki choreograficzne, spisy tańców, projekty kostiumów, szkice dekoracji, spisy rekwizytów, fragmenty dziennika zawodowego; zaświadczenia z miejsc pracy, zaświadczenia lekarskie, programy spektakli, materiały promocyjne i informacyjne zespołów tanecznych i wydawnictwa teatrów, plakaty i afisze, fotografie własne w sali prób i na scenie, wycinki prasowe na własny temat (w tym recenzje spektakli);

- **dokumentacja pracy badawczej, krytycznej i edukacyjnej Mamontowicz-Łojek** prowadzonej głównie na zasadach freelancerskich w latach 60.-90. w zakresie XVIII i XX wieku, a także historii tańca jako takiej (m.in. na potrzeby trzyletniego cyklu wykładów w Studium Baletowym Operetki Warszawskiej). Dokumentacja obejmuje wszystkie fazy działań: od etapu inspiracji lub zamówienia; przez fazę researchu i pracy twórczej; po ogłaszane drukiem lub pozostałe „w szufladzie” rezultaty. Zaliczyć tu należy: zaproszenia do współpracy, umowy i rachunki, regulaminy; upoważnienia, zaświadczenia stypendialne, ankiety badawcze, ogłoszenia, akty prawne i dokumenty urzędowe różnego rodzaju, dokumenty życia społecznego (w tym tanecznego), raporty badawcze, materiały konferencyjne wraz z tekstami prelekcji, spisy bibliograficzne, rewery biblioteczne, czasopisma w całości i we fragmentach, wycinki prasowe na badane tematy, fotokopie i kserokopie prasy i fragmentów książek, oryginały i kopie niewydanych tekstów i opracowań niewłasnych (brudno- i czystopisów), nuty, libretta, teksty sztuk, programy spektaklowe, festiwalowe i konkursowe, materiały promocyjne i informacyjne zespołów tanecznych i wydawnictwa teatrów, plakaty i afisze, fotografie, własne i niewłasne notatki z lektur i ich opracowania, notatki z rozmów i wywiadów, bilety i zaproszenia na spektakle, festiwale, pokazy szkolne, konferencje prasowe, konferencje naukowe, konkursy choreograficzne i inne wydarzenia artystyczne i naukowe; konspekty, szkice, brudnopisy, robocze wersje, czystopisy artykułów, rozdziałów książek i innych tekstów własnego autorstwa, makiety druków do wydania, konspekty wykładów i lekcji, listy uczniów i uczennic, zaświadczenia z miejsc pracy, oryginały i kopie tekstów własnego autorstwa publikowanych w Polsce i za granicą, ich streszczenia, teksty prelekcji własnych, fotografie własne przy pracy, wycinki prasowe na własny temat (w tym recenzje publikacji);

- **dokumentacja pracy popularyzatorskiej Mamontowicz-Łojek** w latach 70. w Telewizji Polskiej. W tej grupie materiałów znajdują się: umowy i rachunki, regulaminy, wyciągi z przepisów; notatki koncepcyjne, konspekty, opinie, propozycje programowe; fragmenty dziennika zawodowego, zaświadczenia;

- **dokumentacja własnej ścieżki edukacyjnej** artystycznej (formalnej i nieformalnej) i pozaartystycznej Mamontowicz-Łojek z lat 40.-70., pogłębianej jeszcze w latach 80.: świadectwa z różnych etapów edukacji, certyfikaty, zaświadczenia, karnety na warsztaty taneczne, legitymacje, regulaminy, kolejne wersje różnego rodzaju prac studenckich i dyplomowych;

- **dokumentacja pracy aktywistycznej Mamontowicz-Łojek** z lat 60.-80. i pierwszej dekady XXI wieku (Związek Zawodowy Pracowników Kultury i Sztuki, SPATiF, ZASP i in.): protokoły zebrań, legitymacje, regulaminy.

W skład tego modułu wchodzi również, ukazujące pewną panoramę swego czasu, akty prawne, dokumenty urzędowe i dokumenty życia społecznego, **związane pośrednio i bezpośrednio z wieloma z powyższych rodzajów pracy** (dotyczące i posiadaczki, i innych osób). Są to głównie XX-wieczne, polskie i zagraniczne: akty urodzenia, świadectwa szkolne, zaświadczenia, legitymacje, kodeksy prawne, wyciągi z przepisów, deklaracje celne, karty zaokręgowania, wizy, zaświadczenia związane z przekraczaniem granic, bilety komunikacji miejskiej, bilety lotnicze, bilety muzealne, wizytówki, papier firmowy, zaświadczenia lekarskie, zaświadczenia o zarobkach, zaświadczenia o bezrobociu, zaświadczenia bankowe, rachunki, pokwitowania i inne dokumenty księgowo, prace dyplomowe, wycinki prasowe nie tylko o tematyce tanecznej.

Wielką część materiałów zebranych w teczkach stanowi **korespondencja**, dokumentująca wszelkie rodzaje pracy zawodowej, ale i życie prywatne piszących, jak również życie społeczne. Charakter poczty zawiera się między biegunem ściśle zawodowym a całkowicie osobistym. Zachowała się nie tylko korespondencja otrzymywana, ale także częściowo ta wysyłana – w brudnopisach i w kopiach ostatecznych wersji. Znajdują się tu chyba wszelkie formy korespondencji analogowej: listy, pocztówki, telegramy, pisma, podania, wnioski, sprawozdania, raporty, informacje urzędowe, zawiadomienia, a także – bardzo nieliczne – wydruki maili. Podobnie jak w innych segmentach, także i w przypadku korespondencji, część materiałów nie ma związku z osobą posiadaczki (tj. Mamontowicz-Łojek nie jest nadawczynią ani adresatką).

[W dalszych partiach artykułu odsyłam do poszczególnych teczek symbolami T1-T157.]

Moduł II. 104 koperty z fotografiamiⁱⁱⁱⁱ, różnorako opisane: nazwiskami uwiecznionych osób, tytułami spektakli, nazwami zespołów, festiwali, miast, teatrów, określeniami okoliczności, kategoriami (np. *filmowe, tancerze, przedstawienia*), przeznaczeniem (np. *fotografie do książki, odrzuty z książki*). Cztery koperty dodatkowo oznaczono numerami od C-1 do C-4 (cyfra odpowiada liczbie porządkowej ze spisu IT 1-4, uzupełnionej w spisie o numer z tzw. spisu pierwotnego – kolejno: 43B+/1, 32B+/2, 32B+/3, 32B+/4). Koperty zawierają łącznie ponad 2300 zdjęć artystów/tek tańca i innych osób z nim związanych (głównie z Polski) z niemal wszystkich dekad XX wieku. Na odwrocie dużej części fotografii znajdują się zapisane licznymi charakterami pisma nazwiska uwiecznionych osób i/lub inne dane identyfikujące sytuacje; na nielicznych – dedykacje, autografy. Obecne są wszelkie rodzaje ujęć i okoliczności: scena, sala prób, szkoła, studia portretowe, kadry z sytuacji zawodowych i prywatnych; w niewielkiej liczbie występują także fotografie dokumentów, tablic pamiątkowych, nagrobków, pomników. Często można znaleźć informację o autorstwie fotografii. W kopertach zdarzają się też pocztówki oraz nieliczne klatki z klisz, fotokopie z prasy, liściki dołączone do zdjęć, zamówienia dodatkowych odbitek, pokwitowania z zakładu fotograficznego. Większość zdjęć jest zachowana w bardzo dobrym stanie.

[W dalszych partiach artykułu odsyłam do poszczególnych kopert symbolami K.]

Moduł III. 1 sztywna teka nietypowego formatu z oryginalnymi plakatami i afiszami polskich i zagranicznych prezentacji tanecznych gł. w Warszawie, incydentalnie w Krakowie, Poznaniu, Nicei, z lat 10.-40. Zawiera też jeden nr czasopisma „Świat” (1925). Sama teka sprawia wrażenie niewykorzystanej okładki do nut; jest opisana nazwiskiem Leona Woizikowsky’ego i p. Rajewskiej. Stan zachowania materiałów od fatalnego do dobrego.

[W dalszych partiach artykułu odsyłam do teki symbolem A0.]

Moduł IV. 1 niewymiary pakunek z oryginalnymi programami polskich i zagranicznych spektakli (gł. tanecznych) pokazywanych w polskich teatrach gł. w latach 50.-70. Zawiera też nieliczne zaproszenia, bilety, materiały promocyjne i wydawnictwa teatrów, materiały konferencyjne, czasopisma, notatki, pocztówki okolicznościowe z życzeniami. Przeważająca większość materiałów jest w bardzo dobrym stanie.

[W dalszych partiach artykułu odsyłam do pakunku symbolem P0.]

Moduł V. 7 nienumerowanych teczek A4 z oryginalnymi programami głównie polskich spektakli (przede wszystkim teatr dramatyczny i muzyczny) pokazywanych w Polsce od końca lat 40. do pocz. lat 80. Zawiera też nieliczne materiały promocyjne i wydawnictwa teatrów oraz czasopisma. Stan zachowania większości materiałów jest bardzo dobry.

[W dalszych partiach artykułu odsyłam do poszczególnych teczek symbolami P.]

Moduł VI. 7 nienumerowanych tek nietypowych formatów z nutami (kopie i oryginały) utworów polskich i zagranicznych, sporządzonymi w latach 10.-30. i 80.-90. Niektóre teki są opisane tytułami. Część starszych nut podpisano jako własność M. Wintera, Leona Woizikowsky'ego, p. Rajewskiej, Eugeniusza Paplińskiego. Niektóre zeszyty i okładki sporządzono ręcznie. Stan zachowania od fatalnego do znakomitego.

[W dalszych partiach artykułu odsyłam do poszczególnych tek symbolami N.]

Moduł VII. 19 teczek A4 z nutami, librettami, tekstami sztuk^{iv} (kopie i oryginały), gł. operetek, musicali, rewii, oper, a także piosenek, bajek, baśni i komedii muzycznych. Niektóre materiały opieczęto jako własność Państwowej Operetki w Łodzi i Teatru Muzycznego w Łodzi; jest także pieczęć z nazwiskiem samej posiadaczki. Oprócz nut moduł zawiera nieliczne spisy obsady, notatki choreograficzne, spisy numerów, korespondencję ws. zawodowych z lat 70. i 90. (oraz wiele materiałów niedatowanych). Większość teczek oznaczono numerami z tzw. spisu pierwotnego łamanego przez numer w spisie IT (2B+/A-1, 11B+/A-2, 12B+/A-3, 13B+/A-4, 13B+/A-5, A-6, 14B+-17B+, 19B+-25B+) i zamieszczono na ich okładkach częściowe opisy zawartości. Wiele materiałów zawiera ręczne dopiski dokumentujące proces pracy nad realizacją dzieła. Stan zachowania od fatalnego do bardzo dobrego.

[W dalszych partiach artykułu odsyłam do poszczególnych teczek symbolami L.]

Moduł VIII. Kilka luźno ułożonych na półkach stosików materiałów różnego rodzaju: umowy i rachunki za teksty z lat 80., nuty, puste zeszyty do notacji Beneshowskiej, scenariusze, materiały konferencyjne, książki od lat 30. do początku XXI wieku (o tańcu, notacji tańca, teatrze, filmie, muzyce, sztukach wizualnych, kulturze artystycznej, także poezje i powieści), czasopisma z lat 10.-20., 50.-90. i z początku XXI wieku (o tematyce tanecznej i historyczno-politycznej), wycinki prasowe i książkowe o tematyce tanecznej z wydawnictw polskich i zagranicznych z lat 70.-90., dwie prace licencjackie początku XXI wieku (jedna w wersji roboczej), oryginały i kopie niewydanych tekstów i opracowań niewłasnych z lat 60. i 90., programy spektaklowe, festiwalowe i konkursowe polskie i zagraniczne gł. z lat 40., 60.-90., materiały promocyjne i informacyjne zespołów tanecznych polskich i zagranicznych gł. z lat 60.-90.^v, wydawnictwa teatrów polskich i zagranicznych gł. z lat 60. i 80., biuletyny informacyjne i statut ZASP-u, plakaty i afisze z lat 10., fotografie zespołów polskich i zagranicznych z lat 80. (zdjęcia dokumentujące sytuacje sceniczne i pozasceniczne), notatki z lektur i opracowania dotyczące głównie XVIII i XX wieku, zaproszenia na wydarzenia artystyczne i aktywistyczne z lat 70. i 80., brudnopisy i czystopisy tekstów (gł. recenzji) z lat 80., kopie tekstów własnego autorstwa publikowanych w Polsce i

za granicą i ich streszczeń, wieloskładnikową, zróżnicowaną formalnie dokumentację współpracy artystyczno-edukacyjnej z francuską Polonią w latach 90., korespondencję zawodową i prywatną z lat 70.-90. Niektóre materiały są podpisane jako własność Mariana W. Wintera. Stan zachowania od fatalnego do znakomitego.

[W dalszych partiach artykułu odsyłam do tej części zbioru symbolem S.]

1.2.2. Zbiór archiwalny – porządek formalno-merytoryczny

W myślach można posegregować zbiór nie według kryterium fizycznego (odzwierciedlającego strukturę rozmieszczenia materiałów na magazynowych półkach), ale w porządku formalno-merytorycznym. Takie ujęcie pozwala wyodrębnić składowe zbioru (w różnym stopniu obecne w różnych modułach) pod kątem przyporządkowania do potencjalnych kierunków badawczych. Trzeba przy tym pamiętać, że część materiałów dokumentuje życie i pracę Mamontowicz-Łojek, a część była przedmiotem jej badań lub punktem wyjścia twórczości. Obecnie jednak cały zasób może stanowić obiekt badań historii i teorii tańca, jako że zmarła wpisuje się w nią jako jedna z istotnych postaci.

Część A [T, K, S]. Dokumenty związane z **edukacją taneczną**.

Część B [T, S]. Źródła wiedzy o **warunkach pracy w tańcu**: artystycznej, badawczej, krytycznej, edukacyjnej, organizacyjnej.

Część C [T, K, S]. Akty prawne i inne dokumenty tworzące **społeczny obraz epoki**.

Część D [T, K, N, L, S]. Materiały dotyczące **procesów twórczych i organizacyjnych** prowadzących do powstawania form artystycznych (scenicznych, filmowych, telewizyjnych).

Część E [T, K, P0, P, S]. Świadczenia **działalności artystycznej** – rezultatu procesów twórczych i organizacyjnych.

Część F [T, K, A0, P0, S]. Dokumentacja **życia tanecznego i jego organizacji**.

Część G [T, K, P0, S]. Materiały poświadczające **procesy badawcze**; o procesach tych świadczą też materiały z części A-F, H-K.

Część H [T, P0, S]. **Niepublikowane** teksty, opracowania, materiały konferencyjne.

Część J [T, A0, P0, P, S]. **Publikacje** świadczące o stanie wiedzy o tańcu w danym czasie.

Część K [T, K, P0, L, S]. **Korespondencja** zawodowa i prywatna, dokumentująca obszary, o których mowa w częściach A-G.

Tak naprawdę w celach badawczych przydatne jest współbieżne postrzeganie archiwum w obu porządkach: fizycznym i formalno-merytorycznym. Taka komplementarność pozwala sprawniej poruszać się w zbiorze i łączyć różne wątki badawcze.

2. Dr Bożena Mamontowicz-Łojek (1937-2010)

Zawodowy życiorys Mamontowicz-Łojek jest tak bogaty, że może być nie tylko tematem samym w sobie, lecz niejako przewodnikiem po epoce. Poszczególne etapy tej kariery stanowią „okna” ukazujące rozległe obszary, mogące stanowić punkty wyjścia do analizy licznych zagadnień: edukacji i sceny tańca za życia Mamontowicz-Łojek i z badanych przez nią okresów wcześniejszych, życia tanecznego i jego organizacji, działań badawczych, aktywności popularyzatorskiej, warunków pracy w tańcu na każdym jej polu, wreszcie życia społecznego w Polsce powojennej, PRL-owskiej, transformacyjnej i unijnej.

Badaczka uważała, że sztuki tańca nie należy dzielić na poważną i lekką, a na dobrą i złą. Jako tancerka najlepiej czuła się w formach charakterystycznych, jazzowych i rewiowych. Kształciła się w kierunkach pozabaletowych jeszcze długo po ukończeniu szkoły baletowej, m.in. uczestnicząc w zagranicznych warsztatach z takich technik i stylów, jak jazz, modern, claquettes/tapping/step [T9, T16]. Jako swoją pedagogiczną specjalizację deklарowała taniec charakterystyczny i modern [T10]. W kwestii polskiego szkolnictwa wypowiadała się radykalnie: mówiła o „jednostronności i anachroniczności wykształcenia zawodowego, jakie uzyskują tancerze i tancerki w naszych szkołach baletowych” [T35]. Ubolewała nad rezultatami zmian programowych w latach 50.: „skutek jest taki, że z przyjemnością oglądamy w Polsce występy zespołów zagranicznych, jak np. Marthy Graham, Jerome Robbinsa, American Ballet Theatre [...] – ale niestety własnych tego rodzaju zespołów nie jesteśmy w stanie stworzyć” [T35]. Postulowała potrzebę kształcenia nie tylko w zakresie tańca klasycznego, „ale również tańca demi-klasycznego, nowoczesnego, estradowego i wyzwolonego” [T35].

Karierę tancerki przerwała z myślą o objęciu kierownictwa odpowiedniego do jej zainteresowań zespołu i rozpoczęciu pracy choreograficznej, do czego w istocie doszło, chociaż nieco później niż planowała. Obok tych rodzajów pracy spełniała się jako badaczka – czego nie zarzuciła po zdobyciu zatrudnienia w teatrze – i krytyczka. Pracowała też w telewizji i przy niezliczonej liczbie pomniejszych zleceń. W pewnym momencie, z przyczyn osobistych, odsunęła się od tańca. Z większych publikacji zdążyła wydać m.in. kluczowe dla historiografii tańca w Polsce książki: *Tancerze króla Stanisława Augusta (1774-1798)*, *Początki polskiego baletu*, *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, *Terpsychora i lekkie muzy*, *Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym*, a także liczne opracowania nieksiążkowe: rozprawy, artykuły, opracowania i wiele tekstów z zakresu

krytyki tańca (recenzje, relacje, wywiady). Konsekwentnie dzieliła uwagę badawczą między początki polskiego tańca scenicznego a okres międzywojenny. Gdyby nie rezygnacja z zajmowania się nauką, a następnie przedwczesna śmierć, prawdopodobnie napisałaby jeszcze wiele ważnych pozycji; część z nich miała już wstępnie przemyślaną. Czy archiwum pozwala na pełne przedstawienie jej sylwetki zawodowej?

Z pewnością nie. Archiwa ze swojej natury są rezultatem wielu wyborów. Najpierw, za życia, dokonują ich posiadacze/czki, na bieżąco wybierając, co zachowywać; często po latach zaostrzają kryteria i dodatkowo uszczuplają materiały. Później zbiory są selekcyjonowane przez spadkobierców/czynie. W grę wchodzi też wypadki losowe, w wyniku których części archiwów mogą ulegać zniszczeniu, oraz naturalne procesy starzenia się i degeneracji papieru, blaknięcia tuszu, kruszenia kalek. Co więcej, dokumenty już wyjściowo wcale nie muszą poświadczać prawdy – poświadczają tylko fakt, że takie a nie inne rzeczy zostały w nich zapisane. A czy zgodnie z rzeczywistością? Na to po latach nie zawsze da się znaleźć odpowiedź. Dlatego, choć łatwo dać się porwać urokowi starego papieru i wpaść w pułapkę nadmiernego zaufania do dokumentów oraz zbyt pospiesznego uruchomienia wyobraźni, należy zachować ostrożność i stosować zasadę ograniczonego zaufania. Wszystko, co piszę poniżej, pochodzi ze świadectw archiwalnych, w miarę możliwości porównywanych z zewnętrznymi źródłami i opracowaniami. Mój szkic sylwetki Mamontowicz-Łojek nie jest więc rekonstrukcją, a czymś pośrednim między odtworzeniem a impresją, powstałą na podstawach w zasadzie solidnych, ale zarazem podatnych na przekłamania wynikające z preselekcji i postinterpretacji. Zarazem jest mapą potencjału badawczego, jaki niesie ze sobą archiwum.

2.1. Tancerka

W 1957 roku ukończyła Państwową Szkołę Baletową w Warszawie [T69cz.1, T69cz.2] i od razu rozpoczęła karierę tancerki – w Polskim Zespole Tańca [T69cz.1, T69cz.2], gdzie pracowała w latach 1957-59. Z grupą tą prezentowała się publiczności nie tylko w Polsce, ale i w NRD (1958) czy Holandii (1959). Po dwóch sezonach przeniosła się do ZPiT „Mazowsze” [T69cz.1, T69cz.2]. Tam pracowała w latach 1959-60 i oprócz występów na scenach rodzimych brała udział w tournées po takich krajach jak ZSRR, Korea, Chiny, Japonia (1960). Zrezygnowała z zatrudnienia z powodów logistycznych: dojazdy do siedziby zespołu w Karolinie zabierały jej zbyt dużo czasu, a objazdowy tryb pracy nie pozwalał na podjęcie studiów magisterskich. Po pożegnaniu z „Mazowszem” zaangażowała się w

Centralnym Zespole Artystycznym Wojska Polskiego [T48, T69cz.1, T69cz.2]. Tańczyła tam w latach 1960-65, w trakcie awansując do stopnia koryfejki i solistki (najpóźniej w 1964, choć źródła nie są w tym względzie jednoznaczne). Z zagranicznych scen zdążyła z CZAWP odwiedzić Węgry (1962).

Pozostając przy funkcji tancerki, nieco zmieniała profil: zatrudniła się w balecie Teatru „Komedia” [T55, T69cz.1], gdzie pracowała w latach 1965-67, w 1966 awansując na solistkę. Wystąpiła w takich spektaklach jak *My Fair Lady* z muzyką Fredericka Loewego (1965, reż. Thomas Andrew, Jan Biczyski, Jagienka Zychówna, chor. Andrew), *Jedzcie stokrotki* Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego (1966, reż. Przybora, układ tańca: Zychówna), *Czy pani kogoś szuka?* Miszy Żęziło (1966, reż. Jerzy Markuszewski). W opinii Działu Kadr, wystawionej w ostatnim roku pracy, cechował ją „szeroki zakres zainteresowań artystycznych”, „wysoki poziom umiejętności zawodowych i sumienny stosunek do pracy” [T69cz.1]. Z tego okresu pochodzą też dwie umowy z lokalną telewizją warszawską na udział w programach *Przygody hrabiny Marago* (1966, reż. M. Bogusławski) i *Przedstawiamy* (1967, reż. W. Filler) [T72cz.2].

Z „Komedią” pożegnała się „wskutek reorganizacji teatru i likwidacji zespołu baletowego” [T69cz.1]. Kolejnym miejscem pracy w roli tancerki był Zespół Estradowy Wojsk Lotniczych „Eskadra”, gdzie piastowała stanowisko solistki. W „Eskadrze” spędziła lata 1967-68. Wniosek o rozwiązanie umowy uzasadniła pogorszeniem stanu zdrowia i lekarskim zaleceniem długotrwałej kuracji i zmiany warunków zawodowych. Ponadto zaznaczyła, że „kontynuowanie dotychczasowego wyjazdowego trybu pracy groziłoby [...] zerwaniem przewodu doktorskiego” [T69cz.1].

Wszędzie, gdzie pracowała jako tancerka, miała stałe umowy o pracę i niemal żadnej przerwy między nimi. Kiedy jedna umowa wygasła, następna zaczynała się kolejnego dnia. Jedynym wyjątkiem był niezagospodarowany okres między 31 sierpnia a 8 listopada 1967. Po dziesięciu latach nieprzerwanej pracy na scenie to niedużo.

2.2. Studentka, doktorantka

W czasie zatrudnienia w CZAWP i „Komedii” studiowała. W 1961 roku została przyjęta na Wydział Studiów Zaocznych Pedagogiki Uniwersytetu Warszawskiego [T69cz.1, T69cz.2, T135, T145]. Wybierając kierunek, zapewne od razu myślała o możliwościach powiązania dziedziny z badaniami tańca, o czym świadczy choćby przeprowadzenie na III roku ankiet w szkole baletowej pod kątem m.in. uczniowskiej motywacji do nauki. Studia magisterskie

ukończyła w 1966 roku, broniąc pracy pt. *Szkoła artystyczna podskarbiego Tyzenhauza i działalność pedagogiczna François Le Doux* [T69cz.2, T135] pod kierunkiem prof. Łukasza Kurdybacy. Kilka lat później na tej podstawie opublikowała rozbudowane artykuły: *François Gabriel Le Doux. Baletmistrz i choreograf (1755-1823)* („Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 2) oraz *Szkoła artystyczno-teatralna Antoniego Tyzenhauza 1774–1785* („Rozprawy z Dziejów Oświaty” 1968 t. XI). Co istotne, teksty te zawierają wskazania błędów popełnionych we wcześniejszych opracowaniach na temat tych postaci, silnie utartych w tradycyjnych narracjach na temat historii polskiego baletu. Obie pozycje ukazały się także samodzielnie jako nadbitki.

Godzenie obowiązków zawodowych i studenckich wymagało żelaznego zdrowia i doskonałej organizacji pracy. Obie sprawy traktowała równie poważnie. Dla dobra „Komedii” zrezygnowała z przysługujących jej jako studiującej zaocznie dodatkowych trzech tygodni wolnego („a w roku dyplomowym jeszcze dodatkowo 21 [dni] na przygotowanie pracy magisterskiej i egzaminu dyplomowego” [T55]) oraz z dwumiesięcznego zwolnienia i wyjazdu do sanatorium, zaleconego po kilkutygodniowym pobycie w szpitalu.

W 1968 roku otworzyła przewód doktorski na Wydziale Psychologii i Pedagogiki UW [T69cz.2]. Rozprawę pisała również pod kierunkiem Kurdybacy. W tym czasie nie pracowała już na scenie, ale jeszcze nie znalazła kolejnego zatrudnienia, w związku z czym rektor UW przyznał jej roczne stypendium w wysokości 1000 zł miesięcznie [T69cz.2]. Doktorat uzyskała w 1972 roku (dyplom wystawiono już w 1973) [T69cz.1, T92]. Zakres rozprawy, omawiającej edukację taneczną w dwudziestoleciu międzywojennym, ewoluował: przewód otwarto z tytułem: *Warszawska szkoła baletowa przy Teatrze Wielkim i inne formy kształcenia tancerzy 1918-1939* [T69cz.2, T83], dyplom wystawiono zaś na tytuł: *Warszawska Szkoła Baletowa przy Teatrze Wielkim (1918-1939)* [T69cz.1]. Po modyfikacjach i znacznych skrótach (w tym bibliograficznych [T93]) rozprawę wydano jako książkę *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*.

2.3. Bezrobotna

W 1968 roku Mamontowicz-Łojek zgłosiła się do Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych na stanowisko kierownika baletu lub choreografa, ewentualnie asystenta reżysera „w związku z organizacją zespołu stałego cyrku w Warszawie” [69cz.2], który to plan najwyraźniej ewoluował w powołanie centrum rozrywki ZPR o szerszej ofercie. Jak informowała Wydział Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii

Robotniczej, zaproponowano jej w związku z tym przedsięwzięciem kierownictwo baletu w Teatrze Rozrywki ZPR. „Miało to nastąpić w ciągu kilku najwyżej miesięcy. Aby móc skoncentrować się na tej pracy, we wrześniu 1968 roku przerwałam czynną pracę sceniczną, zintensyfikowałam zbieranie materiałów do pracy doktorskiej – i czekałam na zatrudnienie” [T126] – relacjonowała. Oczekiwanie wypełniała jej praca w roli historyczki i krytyczki, prowadzenie wykładów z historii tańca i baletu w Studium Baletowym Państwowej Operetki Warszawskiej (1967-69) [T69cz.1, T69cz.2, T89] i działalność społeczna. W 1970 roku przypomniała ZPR, że dwa lata wcześniej przyjęto jej kandydaturę na kierownika baletu lub asystenta kierownika artystycznego ds. baletowych i pytała o plany finalizacji. W 1971 otrzymała zawiadomienie na papierze firmowym Teatru Rozrywki (Kruczkowskiego 6, Warszawa), że stanowisko obsadzono, w związku z czym „dalsze rozmowy na ten temat są bezprzedmiotowe” [69cz.2]. Na prośbę o wystawienie zaświadczenia o ustaleniach uprawniających do oczekiwania zatrudnienia i uzasadniających niepodejmowanie w tym czasie pracy etatowej, odpowiedziano, iż może otrzymać jedynie zaświadczenie o swojej ofercie, bo wiążących obietnic po stronie ZPR nie było.

A trzeba powiedzieć, że nie poprzestała na zgłoszeniu swojej kandydatury, lecz wraz z Jerzym Łojkiem zaczęła opracowywać przekrojową koncepcję działania Teatru [T126]. Wybiegając w przód, można dodać, że po paru latach para wróciła do tego pomysłu. Pracując bowiem w Łodzi (1971-76), Mamontowicz-Łojek po jakimś czasie zaczęła starać się o zmianę lokalizacji zatrudnienia. W zasadzie miała nadzieję m.in. na stanowisko kierowniczkę artystycznej Operetki Warszawskiej [T69cz.2, T126]), ale wciąż kuszące wydawało się jej doprowadzenie do powołania całkowicie nowego bytu, „teatru typu rewii – music-hallu, który należałoby utworzyć w Warszawie jako podstawę przyszłego rozwoju przemysłu rozrywkowego w stolicy, a zarazem bazę dla programów rozrywkowych Telewizji” [T126]. (W niektórych pismach nacisk był kładziony odwrotnie – ośrodek czy też, w innych wersjach, zespół miałby służyć w pierwszej kolejności potrzebom telewizyjnym, a w dalszej być źródłem stałej prezentacji widowisk rewiowych.) W latach 1973-1974 para wytrwale korespondowała w tej sprawie m.in. z Ministerstwem Kultury i Sztuki [T69cz.2], przedstawicielami Sejmowej Komisji Kultury i Sztuki, a także wicemarszałkiem Sejmu oraz Wydziałem Kultury KC PZPR [T126]. Koncepcja jednak pozostała niezrealizowana.

A jak doszło do znalezienia pracy w Łodzi na początku lat 70.? Intensywne poszukiwania etatu trwały długo [T69cz.1, T69cz.2, T126]. W korespondencji z MKiS oraz z Państwową i Stołeczną Radą Narodową można odnaleźć m.in. powracające próby wyjaśnienia możliwości kierowania baletem w „organizowanym obecnie zespole stałego cyrku” [T126] – Teatrze

Rozrywki, a obok nich propozycje samej zainteresowanej, szukającej dla siebie odpowiedniego miejsca. Wśród tych ostatnich można wymienić stanowiska w warszawskich teatrach, w Szkole Baletowej, w Centralnym Ośrodku Pedagogicznym Szkolnictwa Artystycznego czy w Stołecznym Przedsiębiorstwie Imprez Estradowych. W pismach kierowanych do różnych instytucji wybrzmiewa wiele rozczarowania polityką kadrową w obszarze tańca, powodującej trudności znalezienia pracy przez osobę o tak unikalnych kwalifikacjach, łączących doświadczenie sceniczne i stopień naukowy.

Wniosek o rejestrację jako bezrobotnej złożyła 14 czerwca 1971 i w dalszym ciągu, m.in. w licznych memoriałach do KC, zgłaszała chęć pracy w najrozmaitszym charakterze. Proponowała swoją kandydaturę m.in. w kontekście mającego powstać Wydziału Choreografii lub Studium Doskonalenia Baletu w Wyższej Szkole Muzycznej lub Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. Ostatecznie otrzymała referencje skierowane do Wydziału Kultury Rady Narodowej w Łodzi, wspierające podjęte przez nią [T69cz.1] starania o stanowisko kierowniczkii baletu tamtejszej Operetki. Z jednej strony z powodzeniem mogła wykorzystywać tam swoje umiejętności, nawet, jeśli chwilami czuła, że rola „szeregowego pracownika” [T69cz.2] to trochę za mało, a opracowywanie choreografii do spektakli w cudzej reżyserii nie dawało jej pełni satysfakcji. Z drugiej strony – dom rodzinny został w Warszawie, gdzie mąż miał swoją pracę. Przez kilka następnych lat kursowała między jednym miastem a drugim, spędzając w domu niecałe dwa dni w tygodniu roboczym.

2.4. Kierowniczka baletu i choreografka – rozdział pierwszy

W Państwowej Operetce Łódzkiej (od 1972 pod nazwą Teatr Muzyczny w Łodzi) [T51, T69cz.1, T72cz.1, T72cz.2, KRóżneTeatrMuzyczny, KBaśń] pracowała w latach 1971-76. Przez pierwsze trzy sezony (i jeszcze parę miesięcy) na pełnym etacie pełniła funkcję kierowniczkii baletu i baletmistrzyni (drugą uwzględniono w umowie dopiero od 1972 roku, ale z zakresu obowiązków wynika, że na równi z pierwszą była pełniona od początku [T69cz.1]).

Do pracy w Operetce przystąpiła, w pełni wiedząc, czego chce: podnieść rangę baletu w strukturze teatru, poprawić jego dyscyplinę i kulturę pracy. Notowała [T51] postępy i trudności każdej osoby z zespołu („ambitna”, „spóźniony na lekcję”), przebieg współpracy („przyszła pijana na spektakl”, „odeszła ze względu na zdrowie”) i kwestie finansowe. Była wymagająca i sama przykładała się do obowiązków. Starła się o załatwienie zgłaszanych problemów: za mały przydział waty z zaopatrzenia, niewłaściwe kosmetyki czy brak osobnej

garderoby dla tancerek występujących topless. (Kwestia odpowiednich warunków dla danseuses nues, nazywanych też nagistkami, powróci za parę lat. Gdy w innym miejscu będzie się starać o powołanie zespołu rewiowego, zaznaczy, że ze względu na szczególny charakter pracy powinny one „poza wynagrodzeniem etatowym – otrzymywać ryczałtowe uzupełnienie za każdy występ na scenie” [T37].) Pilnowała też ekonomicznych i hierarchicznych interesów zespołu: doprowadziła do realizacji zaniedbanych awansów na solistki i koryfejki, wywalczyła podwyżki dla tancerzy i tancerek, składała pisma z poparciem wniosków o weryfikację zawodową, negocjowała z dyrekcją odpowiednią ilość czasu na lekcje poprzedzające próby, aby zabezpieczyć zespół przed kontuzjami.

Zależało jej na podnoszeniu poziomu techniki osób już zatrudnionych oraz tych świeżo przyjętych. Chciała, aby w tym celu przy Teatrze powstało studio. Na jego potrzeby próbowała sprowadzić przy pomocy ambasady USA filmy instruktażowe z zakresu tańca jazzowego, modern, hiszpańskiego i stepu [T55]. Czy starania te zakończyły, choć krótkotrwałym, sukcesem – tego archiwum nie pozwala jednoznacznie stwierdzić.

Zgłaszała sugestie repertuarowe [T72cz.2], zwracając uwagę dyrekcji na takie pozycje, jak *Halo, Dulska* i *Majcher Lady*. Polecała zainteresowanie muzyką George’a Gershwina i musicalami amerykańskimi: *No, no, Nanette* z muzyką Vincenta Youmansa, tytułami Harolda Rome’a, duetu Richarda Adlera i Jerry’ego Rossa, Irvinga Berlina, Jerry’ego Hermana. W tym czasie na łódzkiej scenie wystawiano takie spektakle jak *Diabeł nie śpi* z muzyką Ryszarda Sielickiego (1972, reż. i chor. Zbigniew Czeski) [T72cz.1], *Kaper królewski* z muzyką Jana Tomaszewskiego (1972, reż. Włodzimierz Kwaskowski, chor. Czeski) [T72cz.1], *Kraina uśmiechu* z muzyką Franza Lehára (1972, reż. Witold Javis, chor. Krystyna Gruszkówna-Jasman wg układów Henryki Komorowskiej) [T72cz.1], *Kariera Nikodema Dyzmy* z muzyką Andrzeja Hundziaka (1972, reż. Jan Perz, chor. Feliks Parnell) [T72cz.1, L17B+], *My chcemy tańczyć* z muzyką Andrieja Pietrowa (1972, reż. Kwaskowski, chor. Witold Gruca) [T72cz.1], *Dziewczyna szeryfa* z muzyką Gershwina (1973, reż. Henryk Mozer, chor. Maria Surowiak, Bogusław Wolczyński) [T72cz.1, L22B+, KRóżneTeatrMuzyczny], *Wielka Aleja* z muzyką Tomaszewskiego (1973, reż. Mozer, chor. Jerzy Kapliński) [T72cz.1, KRóżneTeatrMuzyczny], *Wesoła wdówka* z muzyką Lehára (1974, reż. Mozer, chor. Parnell) [T72cz.1, L21B+], *Widzewska ballada* z muzyką Piotra Hertla (1974, reż. Jerzy Walden, chor. Parnell) [T72cz.1]).

W eksploatacji znajdowała się chyba też część tytułów, które weszły na afisz, zanim Mamontowicz-Łojek objęła funkcję: *Ach Nicole* z muzyką Michaela Jary’ego (1971, reż. Kwaskowski, chor. Marta Bochenek) [T51, P0], *Bal w operze* z muzyką Richarda Heubergera

(1971, reż. Mozer, chor. Irena Śpiewakowska) [T51, P0], *Wiedeńska krew* z muzyką Johanna II Straussa (1971, reż. Tadeusz Cygler, chor. Mikołaj Kopiński) [T51]. Po rezygnacji ze stanowiska kierowniczkii baletu, choreografka nadal śledziła losy zespołu, zachowując materiały dotyczące takich spektakli jak *Figle Majsary* z muzyką Judakowa Sulejmana (1975, reż. Czesław Jarosiewicz, chor. Galja Izmajłowa) [T72cz.1] czy *Noc nad Goplem* z muzyką Tomaszewskiego (1975, reż. Ireneusz Kanicki, chor. Jacek Tomasik) [T72cz.1].

Jako autorka choreografii pracowała przy sześciu spektaklach [T68] łódzkiej sceny: *Opiekun mojej żony* z muzyką Hertla (1972, reż. Kwaskowski, chor. Mamontowicz-Łojek) [T66, T72cz.1], *Baśń o grających jabłkach* z muzyką Adama Brzozowskiego (1973, reż. Kwaskowski, chor. Mamontowicz-Łojek) [T72cz.1, KBaśń, L19B+], *Druga wyprawa rycerza Fanfaron* z muzyką Brzozowskiego (1974, reż. Jarosiewicz, chor. Mamontowicz-Łojek) [T72cz.1, L15B+], *Pchła w uchu* z muzyką Władysława Słowińskiego (1974, reż. Kwaskowski, chor. Mamontowicz-Łojek) [T72cz.1, T133, L14B+], *Ulica Niezapominajek* z muzyką Freda Manitza (1976, reż. Cygler, chor. Mamontowicz-Łojek) [T133, L24B+], a także przy powstałym we współpracy Teatru Muzycznego i Wydziału Wokalno-Aktorskiego PWSM *Moulin Rouge* z muzyką Jacquesa Offenbacha (1974, reż. Antoni Majak, chor. i inscenizacja scen baletowych Mamontowicz-Łojek) [T2cz.1, T133, L20B+, L25B+].

Choreografie układała nie tylko dla zespołu baletowego, ale też dla aktorskiego. Pracowała również nad utanczeniem chóru, opracowując dedykowane zestawy ćwiczeń [T51], zależało jej bowiem na wzmocnieniu ekspresji całego zespołu artystycznego. Chyba nie odbywało się to bez oporu – świadczyć o tym mogą liczne wyciągi z przepisów i norm w zakresie obowiązków pracowników artystycznych, spięte z wcześniejszym, bo z 1969 roku, pismem do Departamentu Ekonomicznego Wydziału Zatrudnienia i Płac MKiS „o podanie nam wiążącej wykładni dwóch pojęć: statystowanie i rola epizodyczna w teatrze muzycznym” [T51]. Wykładnia była potrzebna ze względu na współczesny repertuar musicalowo-rewiowy, wymagający indywidualizacji postaci w scenach grupowych, co powodowało spory co do granic obowiązków członków/kiń chóru i baletu bez statusu solistów/tek. Recenzje wysoko oceniały wkład Mamontowicz-Łojek w podniesienie poziomu zespołu, jak również jej własną pracę choreograficzną, szczególnie w przypadku *Opiekuna* i *Moulin Rouge* [T72cz.1].

Z łódzkiego okresu pochodzą też pojedyncze zamówienia [T72cz.2] na choreografie na potrzeby rejestracji telewizyjnej: do programów pt. *Czasem śpiew ubogi bywa i słowa* (1972, Łódzki Ośrodek Telewizyjny) i *Pan Farfula na Wystawie Paryskiej* (1973, Łódzkie Towarzystwo Muzyczne im. Karola Szymanowskiego) oraz do opery *Słowik* (1973, ŁTM). (Być może to dzięki tym współpracom, gdy w 1972 roku za pośrednictwem redaktora „Les

Saisons de la Danse” poszukiwała we Francji krótkometrażowych filmów o tańcu, mogła przedstawiać się jako „cooperatrice de la Television Polonaise en domaine de ballet” [T14].) Mamontowicz-Łojek aktywnie brała udział w życiu kulturalnym miasta; uczestniczyła m.in. w pracach Komisji Oceniających przy Komitecie Organizacyjnym VI Łódzkiej Wiosny Artystycznej (1974) [T72cz.2]. Jej dużym zainteresowaniem, i wtedy, i później, cieszyły się także Łódzkie Spotkania Baletowe [T84, T85, T88, T93, T94, T98, T110, T115, T128, P0, S, KVIIISpotkaniaBaletowe200, KŁódź1983, KIIIŁódzkie, KVIŁódzkie, KVŁódzkie].

Pod koniec 1974 roku na własną prośbę przeszła w Teatrze Muzycznym na pół etatu, na stanowisko choreografki, „chcąc poświęcić się przede wszystkim pracy twórczej” [T69cz.1], a także ze względów rodzinnych, wymagających częstszego pobytu w Warszawie.

2.5. Popularyzatorka

W 1972 roku sygnalizowała chęć podjęcia stałej pracy w Telewizji Polskiej. Poszukiwała stanowiska, na którym mogłaby „mieć wpływ na całokształt spraw baletowych w programach Telewizji” [T70]. W 1974 roku kontynuowała te starania, początkowo kandydując do funkcji kierowniczkii telewizyjnego zespołu tanecznego, następnie – konsultantki i doradczyni ds. baletu w Naczelnej Redakcji Programów Rozrywkowych TP w Warszawie. Szansa na to zatrudnienie była jednym z powodów, dla którego poprosiła o zmniejszenie wymiaru pracy i zmianę stanowiska w Łodzi [T69cz.1].

Z licznych pism, sporządzanych zarówno podczas starań o pracę, jak i w jej trakcie, można wnioskować, że proponowała dla siebie bardzo szeroki zakres obowiązków. Chciała, by znajdowały się w nim m.in.: „współpraca ze stałym zespołem baletowym NRPR: opiniowanie kandydatów [...], programowane szkolenia zawodowego zespołu [...], dobór repertuaru i programowanie, stała konsultacja redaktorów i reżyserów TP w zakresie zagadnień baletowych”, „w porozumieniu z reżyserem i zgodnie z jego potrzebami ustalanie tempa i zakresu pracy baletu”, „opiniowanie pracy choreografów”, „nadzór nad realizowaniem układów choreograficznych”, „ocena jakości choreografii i poziomu wykonawstwa tanecznego”, „czuwanie nad poziomem elementów ruchowo-tanecznych artystów nie-tancerzy”, „ocena poziomu zawodowego tancerek i tancerzy angażowanych do programów” [T69cz.1].

Choć trudno ocenić, w jakim stopniu ten ambitny program został zaakceptowany przez zwierzchnictwo, Mamontowicz-Łojek pracowała intensywnie, wypełniając pół etatu bez reszty. W TP spędziła lata 1974-76 [T34, T68, T69cz.1, T70]. Najpierw była konsultantką ds.

zespołu baletowego (którym kierował Henryk Rutkowski) i konsultantką programową NRPR. W 1975 roku pełniła już tylko drugą z tych funkcji – w Naczelnej Redakcji Programów Muzycznych.

Kilkunastoosobowy zespół taneczny przy TP powołano jesienią 1974. W ciągu kilku pierwszych miesięcy pracy opracowano jedenaście układów, odbyła się wewnętrzna prezentacja, w styczniu grupa wystąpiła w pięciu programach. Praca Mamontowicz-Łojek polegała m.in. na udziale w sprawach organizacyjnych, przygotowaniu wewnętrznego przeglądu, nawiązywaniu w imieniu placówki obiecujących kontaktów choreograficznych. W kwestiach programowych, niezwiązanych z pracą z zespołem, od samego początku poszukiwała w całym kraju kompetentnych osób, które byłyby zainteresowane zleceniami przy realizacji programów muzyczno-tanecznych; postulowała zaangażowanie m.in. Witolda Grucy i Krystyny Gruszkówny. Opiniowała, przynajmniej przez pewien czas, konspekty audycji związanych z tańcem. Zgłaszała propozycje realizacyjne o bardzo różnym charakterze: serię programów *Ze świata musicalu*, prezentujących takich twórców jak George Gershwin czy Cole Porter, program biograficzny o Mistinguett, okazjonalne widowiska baletowe, cykl *Spotkanie z choreografem*. Szczególną uwagę warto zwrócić na pomysł serii *Wokół polskiej Terpsychory* [T70], na którą miały złożyć się odcinki pod tytułami: *Balet Jego Królewskiej Mości* (być może jakimś etapem pracy nad tym odcinkiem był scenariusz pt. *Rodowód polskiego baletu* [T1]), *Na romantycznej scenie Warszawy (1833-1865)*, *Dwa wcielenia Pana Twardowskiego (Sonnenfeld-Różycki)*, *Moniuszko*, *Na przełomie stuleci (balet warszawski)*, *Balety Piotra Zajlicha*, *Polskie primabaleriny lat 20.*, *Polskie tancerki na konkursach tańca (lata 30.)*, *Niezwykła rodzina – siostry Halama*, *Trzy lata Polskiego Baletu Reprezentacyjnego (1936-1939)*, *Polski Zespół Tańca – lata 50*. O ile seria powstała (choć nie wydaje się), warto byłoby ją dziś przypomnieć; jeśli zaś nie – zrealizować. Zachował się także konspekt samodzielnego widowiska *Od Qui-Pro-Quo do Morskiego Oka* [T31], również o charakterze edukacyjno-rozrywkowym, oraz konspekt scenariusza widowiska *Pierwszy wieczór baletu telewizji* [T70] (chor. Rutkowski, Kuklińska, Mamontowicz-Łojek). Widoczne są również ślady zabiegów o produkcję takich programów jak *W tawernach Londynu i Teksasu (1914-1950)*, *Między Madrytem a Buenos Aires* czy program sylwestrowy *Od Perskiego Oka do Wielkiej Rewii na Karowej* [T34]. (Część tych pomysłów powstała we współpracy z Jerzym Łojkiem [T36] – ale o tym później.)

Na propozycjach programowych się nie kończyło. Opracowywała całościowo pomyślane koncepcje dotyczące tańca w telewizji i zgłaszała dyrekcji różnego rodzaju potrzeby: powołania odrębnej komórki ds. baletowych, np. w ramach Naczelnej Redakcji Publicystyki

Kulturalnej, utworzenia przy TP tanecznego studia szkoleniowego, prenumeraty zagranicznych czasopism baletowych. Podkreślała specyfikę choreografii tworzonej na potrzeby kamery. Zwracała uwagę, że choreograf/ka musi mieć świadomość różnic między rysunkiem teatralnym czy estradowym, a telewizyjnym, umieć opracowywać kompozycję pod kilka kamer naraz, rozumieć współczesną muzykę rozrywkową. Podkreślała potrzebę współpracy choreograficzno-inscenizatorskiej nie tylko w trakcie nagania, lecz także na etapie doboru muzyki i w fazie prób.

Postulowała korzystanie z doświadczeń zagranicznych poprzez zapraszanie specjalistów czechosłowackich i węgierskich oraz zapoznanie się z osiągnięciami zachodnimi. Na początku 1975 roku starała się o delegację służbową dla siebie i kierownika baletu do centrum telewizji w Berlinie. „Celem wyjazdu będzie zbadanie możliwości przeniesienia doświadczeń telewizji NRD w dziedzinie baletu do Telewizji Polskiej” [T70] – przekonywała. Wygląda na to, że wsparcie instytucji ograniczyło się do wystosowania listów polecających do Office de Radiodiffusion-Télévision Française i BBC-TV. Z braku delegacji, Mamontowicz-Łojek na własny koszt odbyła wizytę w ośrodkach telewizyjnych w Paryżu i Londynie [T68, T70, T77], z której złożyła obszerne sprawozdanie, uzupełnione sugestiami lepszego niż dotąd „wykorzystania dla dobra Telewizji” [T70] jej kwalifikacji fachowych w dziedzinie tańca. Najwyraźniej wszystkie ośrodki produkcyjne i studia zwiedzała wraz z mężem, bo to jego charakterem pisma sporządzone jest siedemnaście stron notatek z pobytu. W Londynie musiała widzieć się z dr. Janem Ostrowskim (z którym kontakt nawiązała już co najmniej w 1971 roku); co więcej, to jego adres podawała do kontaktu korespondencyjnego ze sobą (to samo nastąpi jeszcze w 1978).

Gdy na początku lutego 1975 roku rozwiązano NRPR, tancerzy/rki pozostawiono na etatach, ale drastycznie ograniczono eksploatację grupy na cele antenowe, co nie wpłynęło dobrze na morale zespołu. Kasacja redakcji miała wpływ też na sytuację konsultantki, spowodowała bowiem przerwanie jej pracy. Z prośbą o przydział zadań zgłaszała się do NRPM, ale ich nie otrzymywała. Zmiany w strukturze zaowocowały, w ocenie Mamontowicz-Łojek, licznymi mankamentami: nieodpowiednim rozplanowaniem emisji numerów baletowych na antenie, niepotrzebnym zatrudnianiem artystów/tek z zewnątrz, angażowaniem nie zawsze odpowiednio kwalifikowanych choreografów, brakiem rozwoju zespołu. Nie ustawała w proponowaniu rozwiązań, chyba przekraczających możliwości lub chęci placówki. Ostatecznie w kwestii zespołu wybrano inny model pracy, mianowicie bezpośredni kontakt kierownika baletu z redakcją, a w sprawach programowych zdecydowano się pozostać przy

współpracy z zewnętrzną specjalistką. Mamontowicz-Łojek otrzymała wypowiedzenie wchodzące w życie z końcem marca 1976.

W okresie pracy w TP stworzyła choreografię do wewnętrznego przeglądu zespołu (1974) celem przedstawienia kierownictwu poziomu grupy – najpewniej były to numery jazzowe i rewiowe, o czym świadczą takie tytuły jak *John Bubble in trouble*, *Kankan*, *Show Business* [T70]. Opracowała choreograficznie takie programy jak: *Brylant Maharadży* (1975) [T70, T133] i *TV-Variete-Cyrkostrada 75* (1975, tytułowany też: *Cyrkorama*) [T70]. Napisała zamówiony przez instytucję scenariusz widowiska estradowego *Moulin Rouge* (1974), aczkolwiek do jego produkcji nie doszło, „o powodach czego poinformowano [...] w rozmowie telefonicznej” [T34].

Mimo, jak się zdaje, burzliwego przebiegu współpracy, po paru latach wrócono do niej: w okresie 1979-1980 zamawiano u Mamontowicz-Łojek choreografie do różnych form emisyjnych [T53], jak audycje taneczno-muzyczne czy teledyski.

2.6. Kierowniczką i choreografką – następne rozdziały

Końcowy okres pracy w Łodzi i krótki czas pracy w warszawskiej Telewizji po części nałożyły się na siebie i na pracę w Polskim Baletcie Charakterystycznym [T37, T45, T56, T69cz.1], powołanym przez ZPR, mającym siedzibę w Domu Kultury im. K. I. Gałczyńskiego przy Zakładach Przemysłu Odzieżowego „Cora”. Mamontowicz-Łojek pracowała tam w latach 1975-78. Umowa o pracę z 1 sierpnia 1975 [T69cz.1] głosi, że została zatrudniona przez na pełen etat w charakterze tancerki-solistki. Funkcję tę potwierdza świadectwo pracy za lata 1975-76, ale brak innych źródeł wykazujących jej tańczenie w tej grupie – jak choćby zdjęcia czy spisy obsadowe. Do myślenia daje również załączony do umowy zakres obowiązków: „wykonywanie prac przez prowadzenie zajęć dydaktycznych (lekcje – próby) z zespołem” [T69cz.1]. Być może jednostka nie dysponowała jeszcze etatem pedagogicznym i dlatego Mamontowicz-Łojek formalnie została zatrudniona jako tancerka? Nie była też, nawet u początków PBCh, wyłącznie pedagożką, o czym może świadczyć zawiadomienie zespołu w 1975 roku, że pod nieobecność Mikołaja Kopińskiego „we wszystkich sprawach artystycznych” [T69cz.1] zastępuje go właśnie ona. Dalsze dokumenty stwierdzają, że z dniem 1 lipca 1976 została przeniesiona na stanowisko choreografki (bez zmian w uposażeniu), a w lutym 1977 – na stanowisko choreografki-pedagożki (również bez podwyżki). Pełniła także funkcję choreografki-konsultantki.

Dla PBCh napisała scenariusz i ułożyła choreografię do scenki baletowej *Niedziela na Bielanach* (premiera: 1976/77, wznowienie: 1979/1980) [T45], którą zresztą później na nowo opracowała na potrzeby emisji telewizyjnej (1979) [T45, T53]. Stworzyła też (1978) scenariusz wersji rozbudowanej do pełnowymiarowego, samodzielnego widowiska w celu eksploatacji na deskach Teatru Variété „Victoria” [T37]. Relacji z tym miejscem było zresztą więcej: w 1977 zgłaszała propozycję prezentacji programu rozrywkowego *Warszawa bawi się!* [T37] z udziałem PBCh (scen., realizacja i chor. Mamontowicz-Łojek), a w 1978 PBCh wystąpił w „Victorii” 30-40 razy [T37], wchodząc w skład prezentowanych tam programów składanych.

W tym czasie szukała też możliwości pracy choreograficznej poza ramami ZPR (w których Zarządzie zresztą była zatrudniona od 16 grudnia 1977 do 31 grudnia 1978 [T69cz.1]). Pod koniec 1977 roku myślała o przygotowaniu krótkiego programu rosyjsko-polsko-węgierskiego na siedem osób [T37], który byłby prezentowany we Francji podczas jej stypendialnego wyjazdu w 1978 roku w różnych typach lokali. Brak jednak śladów faktycznej realizacji tego przedsięwzięcia.

Pracę w PBCh zakończyła po trzech latach. Umowę rozwiązano „w wyniku porozumienia zakładów pracy” [T69cz.1] 30 grudnia 1978. Mamontowicz-Łojek przeszła do innego podmiotu, tak samo jak PBCh działającego w ramach ZPR: do Zakładu Widowisk Estradowych ZPR „Victoria” (później pod nazwą Zjednoczone Przedsiębiorstwa Estradowe), prowadzącego m.in. wspomniane już Variété. Z dniem 1 stycznia 1979 została zatrudniona w Pionie Dyrektora ds. Eksploatacji z obowiązkami kierowniczką baletu i kierowniczką artystyczną w Studiu Rozrywki „Victoria”.

Pozornie rzecz wygląda prosto – przejście z jednego podmiotu do drugiego w ramach tej samej organizacji – ale po drodze miało miejsce pewne zamieszanie. Jeszcze podczas pracy w PBCh, 20 grudnia 1977, została zatrudniona (także przez ZPR) przy organizacji Polskiego Baletu Rewiowego w Warszawie [T9, T11, T37, T38, T39, T69cz.1] z obowiązkami „choreografa, konsultanta” [T69cz.1]. To ona wyszła z inicjatywą powołania w ramach ZPR „teatru rewiowego i bazy szkoleniowej artystów” [T37], nazywanego przez nią Teatrem Rewii. Był to kolejny powrót do idei starań o Teatr Rozrywki (teraz nazwy tej używała autorka konkurencyjnej koncepcji). Mamontowicz-Łojek postulowała adaptację lub przebudowę budynku przy ul. Kruczkowskiego (z nieukończoną „doskonałą salą widowiskową na ponad 2000 widzów” [T37]), a w okresie przejściowym – wynajmowanie Sali Kongresowej. I początkowo spotkała się z przychylnością.

Dostosowując się do decyzji odgórnych, przekrojowa koncepcja organizacyjna i artystyczna ewoluowała z całościowo pomyślanego Teatru do grupy tanecznej mającej stanowić podstawę przyszłego Teatru (Rewii lub Rozrywki) lub wejść do grona mających działać w nim zespołów. Projekt stopniowo tracił rangę („organizacja zespołu uzależniona została od znalezienia odpowiedniej sali ćwiczeń i prób” [T37]), ustalone działania po stronie ZPR napotykały tajemnicze przeszkody, a obiecujące decyzje krok po kroku anulowano. Prace przygotowawcze Mamontowicz-Łojek prowadziła częściowo zdalnie, podczas pobytu na stypendium w Paryżu, w kwietniu 1978. Mimo podpisania umów z osobami mającymi pracować w pionie administracji i powołania samej Mamontowicz-Łojek na stanowisko dyrektorki i kierowniczkii artystycznej jednostki, zespół ten (gdzie indziej nazywany Warszawskim Baletem Rewiowym [T11, T38]) nie powstał – tak naprawdę z nie do końca wiadomych przyczyn.

Wróćmy więc do 30 grudnia 1978, kiedy choreografka przeniosła się w ramach ZPR z PBCh do „Victorii” – przy czym formalnie początek tej pracy datowany jest na 1 stycznia 1979. Od tego momentu dokumentacja staje się wyraźnie wybrakowana, pozostawiając wiele luk i niejasności.

Jeśli chodzi o stanowisko, to Mamontowicz-Łojek na pewno na początku była – na pełen etat – kierowniczką baletu i kierowniczką artystyczną zespołu Studia Rozrywki „Victoria” [T17, T62, T69cz.1], i przedstawiała się tak co najmniej do 1980 roku. W którymś momencie musiała zajść zmiana (być może tylko w nazewnictwie) i choreografka zaczęła pełnić funkcję specjalistki ds. baletu ZWE ZPR – tak w każdym razie wykazała we wniosku paszportowym w 1982 roku. Była wówczas już, od 1 kwietnia, na emeryturze artystycznej; zaznaczyła też, że 31 sierpnia wygasa jej umowa półetatowa [T9]. Niemniej jeszcze w grudniu 1984, w innym wniosku, w rubryce „poprzednie miejsce pracy w okresie ostatnich 2 lat” [T17] wykazała stałą współpracę z ZWE ZPR uzupełniającą wspomnianą emeryturę artystyczną – aczkolwiek wówczas była to już chyba współpraca w charakterze specjalistki z zewnątrz, na zasadzie umów na czas określony. Zachowała się jedna taka umowa, na sezon 1983/84.

W ramach „Victorii” zespołem pod jej kierownictwem była grupa „Lady Chic” [T8, T17, T65, T68], o której okolicznościach powstania nie zachowały się żadne materiały. Czy istniała wcześniej i Mamontowicz-Łojek przyszła jako czyjaś następczyni? Czy dopiero przez Mamontowicz-Łojek została zorganizowana? Tego nie wiadomo. Z pewnością jednak, przynajmniej w latach 1980-1981, „Lady Chic” tańczyło numery autorstwa Mamontowicz-Łojek. Wśród tytułów zachowały się: *Night Fever*, *Panterki*, *Kankan*, *Disco-Dance*, *Disco – Belle Epoque*, *Kiss Me*, *Lady Chic*, *Charleston*, *Esmeralda*, *Retro – Charleston*, *Groteska –*

Retro, Nietoperze, Western, Boogie, Don't make my brown eyes blue, Heart of Glass, Blonde Number [T8, T65]. Zespół prezentował się na różnych scenach i w różnych okolicznościach, z których archiwum dokumentuje np. „towarzystwo piosenkarkom angielskim Diana and Ann (lokal: Europejski-Lux)” [T65]. Być może też właśnie „Lady Chic” dotyczy informacja z 5 listopada 1980: „dzisiaj wyjechały do USA cztery moje dziewczyny jako grupa taneczna występująca razem z Ireną Santor” [T9].

W połowie 1983 roku Mamontowicz-Łojek podpisała z ZWE umowę powołującą ją „do wykonywania funkcji choreografa – kierownika baletu p.n. ‘New Lady Chic’ w okresie jego współpracy ze Zleceniodawcą” [T69cz.1], tj. 1 lipca 1983 – 30 czerwca 1984, z zastrzeżeniem zawierania odrębnych umów o dzieła choreograficzne na poszczególne układy. Czy „New Lady Chic” [T17, T69cz.1, T133] w jakimś stopniu kontynuowało działalność „Lady Chic”, czy było zupełnie nowym przedsięwzięciem? W zasadzie wygląda, że to drugie, ale materiał dowodowy nie jest bogaty. W każdym razie Mamontowicz-Łojek określano jako twórczynię tego zespołu. W 1983 roku w skład „New Lady Chic” wchodziło pięć dziewiętnastoletnich tancerek, absolwentek Warszawskiej Szkoły Baletowej, tańczących wyłącznie choreografie kierowniczką, która repertuar grupy opisywała jako estradowo-kabaretowy. W pierwszym roku działalności zespół tańczył w czasie programów kabaretowych w klubach „Czarny Kot” („Victoria”), „Kamieniołomy” i „Lux” (Hotel Europejski) oraz podczas jednorazowych wydarzeń, m.in. w Sali Kongresowej. W tym czasie w repertuarze „New Lady Chic” znajdowały się numery: „*Love Affair* i *Kiss you baby* – typu ‘sexy’, *Charleston* – w stylu ‘retro’, *New World Break* – typu ‘disco-punk’, *Gipsy Boy* – współczesna stylizacja tańców cygańskich, *Taniec brzucha* – w stylu wschodnim” [T17].

W pierwszej połowie lat 80., na podstawie umów z Polskimi Liniami Oceanicznymi (na czas określony, ale w pełnym wymiarze czasu pracy) Mamontowicz-Łojek pracowała na stanowisku oficera rozrywki (także: oficera rozrywkowego) podczas rejsów wycieczkowych na statku „Stefan Batory” [T17, N1984]. Uczestnikom/czkom wycieczek zapewniano takie atrakcje, jak występy kabaretowe, koncerty muzyczne, taneczne shows. Mamontowicz-Łojek pełniła funkcję choreografki i pedagoga tancerek oraz organizatorki widowisk. Współpraca ta zaczęła się już w roku 1981 (grudniowy rejs po Bałtyku), wówczas jeszcze z „baletem kabaretowym” [T17] „Lady Chic”. Następne wycieczki, w latach 1984-86, odbywały się już z „New Lady Chic” (choć niewykluczone, że na „Batorym” zatrudniano też pojedyncze tancerki „Lady Chic; w każdym razie niektóre taką chęć deklarowały, a Mamontowicz-Łojek nie stawiała przeszkód).

Oba zespoły sprawiają wrażenie grup estradowych, specjalizujących się w numerach charakterystycznych, jazzowych i szeroko pojętych rewiowych. W notatkach z okresu pracy przy oprawie artystycznej rejsów zachowały się takie tytuły jak *Cylindry*, *Taniec wschodni*, *Charleston*, *Punk*, *Love affair*, *Taniec cygański*, *Krzesła*, *Can-can*, *Kankan*, *Kaśka*, *Punk (na ludowo)*, *Cylinderki*, *Kiss me, baby*, *Taniec marynarski*, *What now, my love* [T17].

Mamontowicz-Łojek musiała być choreografką szalenie elastyczną. Jej twórczość bardzo różniła się w formie, technice i wyrazie, a nawet przecież w liczebności obsady, w zależności od miejsca zatrudnienia. Była związana z instytucjami tak od siebie odmiennymi jak operetkowo-musicalowy Teatr Muzyczny w Łodzi, Telewizja Polska o antenie obejmującej szeroki zakres stylistyczny (od tańca ludowego, przez wodewil, po jazz), Polski Balet Charakterystyczny w jego folklorystycznej specjalizacji, estradowe „Lady Chic” i „New Lady Chic”. (Właściwie deklarowała, że „pracę pedagogiczną, a przede wszystkim choreograficzną” [T37] prowadziła już od 1965 roku, ale nie udało mi się znaleźć śladów wcześniejszych kompozycji niż choreografia do łódzkiego *Opiekuna...* z 1972.)

A to nie koniec, bo współpracowała z jeszcze innymi podmiotami, na zasadach, które dzisiejszym językiem można określić jako freelancerskie. Przykładowo, w latach 1979-80 podpisała umowy [T53] m.in. na opracowanie choreografii na potrzeby telewizji katowickiej w takich programach jak *Jesienne rytmy Milana*, 25-lecie lotniska Okęcie, *Noworoczne rytmy z Jerzym Milanem* i koncert z Żyrardowa (choreografia dla zespołu System, reprezentowanego przez Stowarzyszenie Muzyki Estradowej z Łodzi). Poza telewizją tworzyła w tym czasie na zamówienia organizatorów estradowych koncertów „dla Budowlanych” w Sali Kongresowej, jubileuszu ćwierćwiecza Fabryki Samochodów Osobowych, programu *Inwentaryzacja Robotniczego Centrum Sztuki Estradowej „Ursus”* (w którego materiałach promocyjnych widnieje zresztą informacja o „Lady Chic”). Jeszcze w latach 90. co najmniej czterokrotnie (1991, 1994, 1996, 1997) współpracowała z Ensemble Folklorique „Polonia” z Mulhouse, zarówno podczas pobytów zespołu w Polsce, jak i w jego siedzibie we Francji [T42, L13B+/A-4, L13B+/A-5, S].

Działała także na scenie operowej. W 1981 roku wystawiła (reż. i chor.) *Piotrusia i wilka* z muzyką Siergieja Prokofiewa w Operze w Bydgoszczy [T47, T69cz.1, L(A-6)]. W 1982 opracowała choreografię do *Sprzedanej narzeczonej* z muzyką Bedřicha Smetany (reż. Laco Adamik, chor. Mamontowicz-Łojek) w Państwowej Operze we Wrocławiu [T60, T144]. „Bardzo miło wspominać Pani pobyt w Bydgoszczy. Była Pani jedynym choreografem, który pracę z nami traktował poważnie” [T47] – napisała do niej jedna z bydgoskich tancerek kilka miesięcy po premierze.

Wysoka liczba choreografii nie przełożyła się na sumaryczną satysfakcję z zawodu. Wygląda na to, że Mamontowicz-Łojek zależało na większych produkcjach, stricte tanecznych, przeznaczonych na duże sceny. Miała chyba dwa główne marzenia twórcze. Jednym z nich był repertuar rewiowy. W opracowaniach dotyczących Baletu Rewiowego podkreślała, że w przeciwieństwie do składowego charakteru programów typów variétés, rewia stanowi jednolite, całościowe widowisko, oparte na szczegółowym scenariuszu, wyposażone w muzykę dobraną i specjalnie opracowaną pod kątem danego programu, w którym wszystkie numery są uzasadnione fabularnie. Takie spójne i przemyślane programy chciała tworzyć, ale nie znalazła się na to przestrzeń.

Drugą jej ambicją były samodzielne spektakle taneczne, o charakterze pozaklasycznym, być może zmierzające w kierunku tańca współczesnego. Pod koniec sezonu 1970/1971 i na początku sezonu 1978/79 bezskutecznie zabiegała w Teatrze Wielkim w Łodzi o zamówienia u niej realizacji trzech jednoaktówek z muzyką Dariusza Milhauda (*La Creation du monde*, *Le Train Bleu*, *Le Boeuf sur le Toit*) [T68, KMilhaud, Nb.t. duża]. Jeszcze w 1981 roku sprawie starał się nadać bieg Jerzy Łojek [T68]: „zgodnie z naszą niedawną rozmową przesyłam”, pisał do Teatru Wielkiego w Warszawie, „z prośbą o nadanie tym dokumentom właściwego biegu – propozycję inscenizacji”. Podkreślał, że żona jest „ogromnie zrażona dyskryminacją, jaka spotyka ją ze strony teatrów muzycznych w Polsce”. Kieruje „Lady Chic” i opracowuje dla zespołu wiele choreografii, jest zapraszana do Włoch czy Szwecji, ale, zdaniem męża, „jest to rozmienianie na drobne i trwonienie jej możliwości choreograficznych. Miała kiedyś liczne pomysły na sceny teatralne, tyle tylko, że zawsze umiał ktoś ją ‘wykopać’. Szkoda by jednak było, aby zakończyła karierę choreografa bez zrobienia czegoś większego dla cenionego teatru. Parę takich rzeczy powinna zrobić. Może Milhaud będzie początkiem... bardzo spóźnionym skądinąd”. Niestety, była to kolejna niespełniona nadzieja.

2.7. Stypendystka, researcherka, podróżniczka

Jako tancerka miała świadomość potrzeby ciągłego szlifowania warsztatu. Jako choreografka wiedziała, że dla zachowania świeżości spojrzenia przydatny jest kontakt z różnorodnymi formami tańca. Jako badaczka poszukiwała możliwie szerokiego dostępu do źródeł i opracowań. Jako kierowniczką chciała mieć kontakt z najsukuteczniejszymi wzorcami organizacji pracy. I wreszcie jako widzka, wciąż głodna wrażeń, chciała oglądać jak najwięcej, jak najlepszego tańca. Ta postawa prowadziła ją do sal ćwiczeń, na widownie i do bibliotek zagranicznych – głównie francuskich. Niektóre z wyjazdów udokumentowane są

bardzo starannie: w archiwum piętrzą się foldery, zaświadczenia, notatki. Po innych pozostały zaledwie wzmianki w korespondencji, nie zawsze łatwe do jednoznacznego umieszczenia na osi czasu. Przybliżona rekonstrukcja wskazuje w okresie 1972-1989 łącznie dziesięć wyjazdów do Francji, cztery pobyty w Anglii, jeden w Chinach, dwa na Węgrzech i co najmniej dwa w Bułgarii.

Już w 1966 roku starała się o stypendium MKiS na wyjazd do Stanów Zjednoczonych [T69cz.2], gdzie chciała odwiedzić Nowy Jork i Kalifornię. Stypendium nie otrzymała, ale warto spojrzeć na jego plan, świadczący o szerokich zainteresowaniach i dobrym rozeznaniu. Obserwacja lekcji i udział w nich w sześciu szkołach baletowych i na wydziałach tańca przy uczelniach wyższych, zajęcia w studiu Raoula Gelaberta – ćwiczenia korekcyjne dla zawodowych tancerzy, zapoznanie się z nową metodą nauczania klasyki Jo Anny Kneeland, asystowanie przy pracy teatrów muzyczno-baletowych, praca w The Lincoln Center Library and Museum of the Performing Arts i Capezio Museum – to Nowy Jork. W Kalifornii tancerka także planowała odwiedziny szkół i wydziałów tańca, a ponadto: asystowanie przy produkcji filmu baletowego w reżyserii Gene'a Kelly'ego i obserwację pracy TV Hollywood Palace przy produkcjach Nicka Vanoffa. Dyrekcja „Komedi” popierała starania o wyjazd [T69cz.1], Ministerstwo jednak nie przyznało stypendium – i mimo starań nie nastąpiło to przez wiele kolejnych lat [T15, T69cz.2].

Jeździła więc głównie na własny koszt. Wyjazdy szkoleniowe i badawcze „w zakresie baletu i organizacji widowisk muzycznych” [T69cz.1] do Francji i Anglii wymagały intensywnych, dalekosiężnych przygotowań. Ich dokumentacja wiele mówi nie tylko o tańcu, lecz także o realiach życia społecznego w czasach, gdy możliwość zakupu zagranicznej waluty zależała od zgody władz, a podróż poza Polskę nie mogła się odbyć bez urzędowego, szczegółowego prześwietlenia okoliczności.

W 1972 roku udała się do Paryża na miesiąc [T13, T14, T15, T37, T72cz2]. Jednym z celów było przyjrzenie się organizacji teatrów rewiowych: Folies-Bergère, Théâtre Châtelet. Miała wówczas też okazję zobaczyć wystawę fotografii tanecznej Serge'a Lido. Musiała na niej wywrzeć duże wrażenie, bo po powrocie zabiegała o pokazanie jej w Warszawie, w wersji zaadaptowanej do tematyki słowiańskiej „i nawet ściśle polskiej” [T15]. W 1973 roku spędziła we Francji sześć tygodni, aby „studiować pracę teatrów muzycznych, zwłaszcza music-halli i kabaretów” [T14], nie tylko w celach doskonalenia zawodowego, lecz również na potrzeby planowanej na ten temat książki. Interesowały ją zwłaszcza Théâtre du Châtelet, Théâtre de Folies-Bergère, Théâtre du Casino de Paris, Mayol, Élysée-Montmartre, kabaret Alcazar. Podczas tego wyjazdu uczęszczała też na warsztaty w École pratique des hautes

études „en qualite de stagiaire” [T12] i na zajęcia u Amadeo (którego zresztą później próbowała sprowadzić do Polski i nazwała „najwybitniejszym działającym obecnie we Francji choreografem show-businessu” [T13]). Odbyla także „pracę w Académie L’International de la danse [...] w dziedzinie tańca nowoczesnego” [T37], co zapewne oznaczało modern. W tym samym roku odwiedziła też wybrane teatry rewiowe w Londynie, być może łącząc te dwa miasta w jednej podróży. W 1975 wizytowała, ponownie na własny koszt, Folie-Bergère i Casino de Paris oraz kontynuowała lekcje u Amadeo [T37]; ten wyjazd łączył się również ze zwiedzaniem ośrodków telewizyjnych we Francji i w Anglii. W 1976 model pobytu był podobny [T13, T37]: Moulin Rouge i kursy taneczne, a następnie Londyn, czyli Teatr Windmill, Drury Lane, Theatre Royal Stratford. W zakresie pobytu we Francji nastąpiła jednak w tym roku istotna zmiana: koszt pobytu Mamontowicz-Łojek pokrywała z własnych środków, ale MKiS opłaciło jej staż choreograficzny pod kierunkiem Amadeo w Châteauroux. Miał on odbyć się w sierpniu. Nastąpiło jednak nieprzewidziane zdarzenie – kontuzja stopy, możliwe, że w wyniku intensywnego programu lipcowego: „modern jazz et choreographie de komedie musicale, chez Amadeo, et les claquettes, chez Michel d’Alexis” [T13] i zajęcia w École de Modern Jazz w Paryżu. Na ile wypadek utrudnił udział w zajęciach u Amadeo – nie wiadomo.

Większa zmiana przyszła, gdy otrzymała stypendium rządu francuskiego [T9, T10, T16] na czteromiesięczny pobyt w roku 1978, w wysokości 1000 franków miesięcznie. Wzięła wówczas udział w intensywnym audiowizualnym Kursie Językowym na l’Université de la Sorbonne Nouvelle i zajęciach tanecznych z jazzu amerykańskiego i francuskiego (Académie de Danse, Maison des Jeunes et de la Culture Théâtre de Colombes), modern jazzu (Centre de Danse de Paris), claquettes/tapingu/stepu (u Sylvie Dorame), a także w kursie w Rythme et Structure Aline Roux – zespole modern. (Później próbowała doprowadzić do zaproszenia grupy do Polski, co „byłoby zarówno atrakcyjne dla wszystkich miłośników tańca nowoczesnego, jak również inspirujące dla młodych twórców w tej dziedzinie zbyt oderwanych od kontaktu ze szczytowymi osiągnięciami sztuki europejskiej” [T12]). Z tego roku pochodzi również zaświadczenie o ukończeniu kursu „w zakresie tańca nowoczesnego” [T8] „Le Groupe International des 8”. Wracała przez Londyn, gdzie obejrzała *A Chorus Line*, *Irene*, *Jesus Christ Superstar* i *Evitę*, którą w sprawozdaniu dla MKiS określiła jako „nowy typ musicalu-opery o tematyce politycznej” [T16]. Jak zaś informowała w innym raporcie, studia choreograficzne, zbieranie materiałów i pogłębianie wiedzy odbywało się „w zakresie ściśle związanym z organizacją Baletu Rewiowego ZPR” [T37]. Ten wyjazd wyraźnie dodał jej skrzydeł. Pod koniec roku pisała do dyrekcji jednego z polskich Teatrów Muzycznych

[T72cz.2], iż jest pełna pomysłów i gotowa do realizacji choreografii, jeśli tylko będzie okazja. Informowała, że ma dwie „specjalizacje choreograficzne”: „styl francuski” („kankany i inne podobne”) i „styl amerykański” („nowoczesne musicale”).

W 1979 roku kontynuowała zajęcia w „Le Groupe International des 8” (claquettes, jazz i modern, na kolejnym stopniu zaawansowania) i oglądała spektakle rewiowe. W sprawozdaniu złożonym do Departamentu Teatru, Muzyki i Estrady MKiS oraz dyrekcji Studia Rozrywki „Victoria”, wyjazd oceniła jako „korzystny i przydatny dla rozwoju nowoczesnego tańca widowiskowego w Polsce” [T9]; w innym piśmie relacjonowała zaś, że dzięki temu i innym wyjazdom wzbogacił się repertuar „zakładów widowiskowych Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych” [T8]. W 1980 roku dwumiesięczny pobyt we Francji [T8, T65] odbył się na zasadach delegacji służbowej. ZPR opłaciło bilety lotnicze, paszport i wizę. Delegatka uczęszczała na zajęcia Matta Mattoxa i Gillian Gregory. Na liście celów znalazło się też „zapoznanie się z najnowszym repertuarem teatrów muzycznych, music-halli i kabaretów Paryża”. W 1982 roku była w Paryżu sześć tygodni [T9, T144]. Z tego wyjazdu zachowało się zaskakująco niewiele materiałów, ale zwraca uwagę, że na zaproszenie „Les Saisons de la Danse” polska korespondentka redakcji była członkinią jury Festival d’Automne à Paris.

W 1988 roku połączyła kilka spraw: ponownie wzięła udział w Festiwalu na zaproszenie „Les Saisons de la Danse”, „uczestniczyła w ‘stażu’ baletowym oraz obserwowała lekcje jazzu u różnych pedagogów” [T4]) i poszukiwała „materiałów uzupełniających do biografii ojca polskiego baletu Francois Gabriela Le Doux” [T4]. Duże wrażenie zrobił na niej wówczas „rynek wideo-kaset baletowych” [T4], których sprowadzanie do Polski oczywiście postulowała. W 1989, chyba również w ramach stypendium MKiS, kontynuowała francuskie badania archiwalne, ale tydzień, jaki miała „na przeprowadzenie tego typu badań (w nieznanym u nas tego typu systemie komputerowego katalogowania i zamawiania dokumentów)” określiła jako „absolutnie niewystarczający” [130]. Materiały, które mimo to zdobyła, wykorzyststała do uzupełnień w złożonych kilka lat wcześniej do druku *Tancerzach Króla Stanisława Augusta 1774-1798* (o których jeszcze będzie mowa). Wyjazd ten przypadł na przełomowy okres w historii Europy. Notatki z dni 20 sierpnia – 9 września 1989 relacjonują obecność w mediach polskiej tematyki: „Mazowiecki, Wałęsa, strajki, kolejki po żywność” [T138]. Krótki pobyt badaczka spędziła zapewne w biegu, między wizytami w archiwach wypełniając go innymi zajęciami. Nie obyło się bowiem bez lekcji tańca jazzowego w kilku różnych miejscach ani bez teatru. Po obejrzeniu *Cats* Andrew Lloyd Webbera, z choreografią Gililian Lynne, sugerowała MKiS, że musicalem tym powinny się

zainteresować i polskie placówki; jako szczególnie predestynowany do tego rodzaju realizacji wskazała Teatr Muzyczny w Gdyni. Kuła żelazo, póki gorące, i w sprawozdaniu od razu sygnalizowała chęć kontynuacji badań biografii Le Doux oraz prześledzenia „reakcji na występy w Operze Paryskiej pary znakomitych polskich tancerzy Romana i Konstancji Turczynowiczów (1948)” [T30]. W związku z tym zwracała się z prośbą o stypendiovany miesiąc badawczy w 1991 roku – nie zachowała się jednak odpowiedź na ten wniosek ani ślady wyjazdu.

Były i dalsze podróże: w 1988 roku spędziła dwa tygodnie w Chinach [T4], dokąd oddelegowało ją MKiS wraz z Olgą Sawicką. Reprezentantki Polski odwiedziły Pekin, Szanghaj i Kanton. Zapoznawały się z zasadami szkolnictwa i oglądały spektakle. Ponadto wygłosiły referaty: Mamontowicz-Łojek o historii polskiego baletu i o polskich tańcach narodowych, a Sawicka – o balecie współczesnym.

Wśród pobytów zagranicznych mniej związanych z celami badawczymi i szkoleniowymi można wymienić kilkakrotny udział w Międzynarodowym Konkursie Baletowym w Warnie [T3, T9, S]. Była tam co najmniej dwukrotnie (1981, 1982), co poświadczają różne materiały. Zachowały się też programy z lat 1964-1966, 1980, 1983, 1986, 1990, nie jest jednak jasne, czy posiadaczka otrzymała je na miejscu, czy np. przyszły pocztą. Pytań jest oczywiście więcej. Czego dotyczy listowna wzmianka o wielomiesięcznych wyjazdach zagranicznych w 1984 i 1985 [T54]? Jakie były losy stypendium przyznanego przez MKiS na pierwszą połowę 1988 roku na „napisanie biografii tancerzy, choreografów i krytyków baletowych” [T58] w wysokości 15 000 zł miesięcznie? Czy miała to być kontynuacja śladowo wzmiankowanego w innym miejscu zbierania materiałów do słownika biograficznego tancerzy i choreografów polskich, który miał ukazać się w 1969 roku [T41]?

Wiele pozostaje białych plam, ale zachowana dokumentacja, nawet, jeśli niepełna, robi wrażenie. Z każdego wyjazdu Mamontowicz-Łojek starała się wycisnąć jak najwięcej. Odwiedzała teatry, biblioteki i szkoły, gromadziła materiały promocyjne i informacyjne, wymieniała wizytówki z wieloma osobami, a nawiązane kontakty latami podtrzymywała korespondencyjnie. Własny charakter miały podróże związane z pracą na „Batorym”. Nie były wiążące się z działalnością badawczą czy z samokształceniem, ale w jakimś stopniu musiały odpowiadać na wyraźnie widoczny w bogatej osobowości choreografki głód wrażeń. Rejsy obejmowały trasy po Bałtyku (1981), po Morzu Śródziemnym (marzec-kwiecień 1984), do Montrealu i po Wodach Św. Wawrzyńca (czerwiec-sierpień 1984), na odcinku Gdynia-Constanza-Gdynia (marzec-kwiecień 1985), na Wyspy Kanaryjskie (styczeń 1986), na Wyspy Karaibskie (luty-marzec 1986). Podczas wycieczek statek zawijał do niektórych portów. W

ten sposób choreografka odwiedziła turecki Istanbuł, greckie Ateny, (ponownie) Londyn, hiszpańskie Ibizę i Vigo, maltańską La Valette, egipskie Port Said, cypryjski Limassol. Dokumenty wykazują zatrudnienie na stanowisku oficera rozrywki także w okresach: maj 1984, maj-lipiec 1985. Wcześniej, w 1980, była również we Włoszech [T79] – chyba przede wszystkim prywatnie, ale (oczywiście!) nie omieszkała wstąpić na festiwal operowy Arena di Verona.

2.8. Krytyczka i badaczka

Zachowało się wiele dokumentów na temat pracy krytyczki, od ustalania warunków zamówień, przez umowy i rachunki, po robocze wersje tekstów i korespondencję z przedstawiciel(k)ami prasy polskiej, francuskiej, amerykańskiej, węgierskiej. Aż trudno uwierzyć, jak wiele starań kończyło się niepowodzeniem. Podobnie w kwestii prac badawczych: niektóre teczki puchną od korespondencji z wydawnictwami, w której wytrwałość autorki zabiegającej o publikacje spotyka się z mrozącą obojętnością.

Jako krytyczka [T87, T88] w latach 60. i 70. (z wyraźną cezurą 1975, gdy spada częstotliwość publikacji) pisała do „Pamiętnika Teatralnego”, „Teatru”, „Kultury”, „Ruchu Muzycznego”, „Barw”, „Życia Warszawy”, „Literatury”, „Kierunków”, „Tańca”, „Punktu”, „Tak i Nie”, „Miesięcznika Literackiego”; następnie dużo mniej w 80. i śladowo w 90. Relacjonowała festiwale i konkursy, recenzowała spektakle, publikowała sylwetki artystek i artystów, a także przekrojowe artykuły problemowe i reportaże. Pisała nie tylko o Polsce, ale i o tym, co zobaczyła za granicą, relacjonując wydarzenia artystyczne i przeprowadzając wywiady. Jej teksty płynęły także w przeciwnym kierunku: była stałą korespondentką „Les Saisons de la Dance” [T80, T88, S], gdzie opublikowała co najmniej dziewiętnaście tekstów.

W książkach zajmowała się historią tańca. Temat podjęty w pracy magisterskiej, poświęconej działalności Tyzenhauza i Le Doux, niejako kontynuowała, poświęcając uwagę dziejom pierwszego polskiego zawodowego zespołu baletowego powstałego pod koniec XVIII wieku. Książka na jego temat, wydana w 2005 roku, nie miała szczęścia [T137, T143, T147, T156(1), T156(2)] – początki starań o jej publikację sięgają roku aż 1973! Coś drgnęło w 1985, kiedy jedno z wydawnictw zainteresowało się propozycją i autorka mogła z nadzieją pracować nad tekstem [T140, T141, T142, T146]. Ostatecznie jednak nie doprowadzono sprawy do końca, mimo otrzymania zamówionego maszynopisu i podpisania w 1986 roku umowy. Ostateczną decyzję podjęto w 2002, udzielając odpowiedzi odmownej. Trzeba było więc poszukać nowego wydawnictwa... Finalnie pozycja *Tancerze króla Stanisława Augusta*

1774-1798. *Początki polskiego baletu* (Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa) ukazała się po trzydziestu dwóch latach od pierwszego pomysłu, a po dziewiętnastu od podpisania pierwszej umowy w jej sprawie. Poziom frustracji autorki trudno sobie wyobrazić.

Jako jeden z etapów badania historii warszawskiego zespołu można postrzegać opracowanie pism Antoniego Sygietyńskiego pt. *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku* (PWM, Kraków 1971). Tomik opatrzony jest obszernym wstępem Mamontowicz-Łojek zawierającym wnikliwe i przekrojowe przedstawienie zagadnienia; pracę, rzecz jasna, poprzedziło staranne przeszukiwanie dostępnych materiałów i gromadzenie notatek [T91, T96]. Także i ta publikacja swoje spędziła w wydawnictwie, aczkolwiek nie były to dekady, a tylko dwa lata [T156(1)]. Opracowanie jest jakoś symboliczne, zamyka bowiem wiek XIX i otwiera XX. A to w tym drugim autorka w szczególny sposób wyróżniła się, badając i opisując panoramę tańca scenicznego w dwudziestoleciu międzywojennym.

Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym (PWN, Warszawa 1978) ukazało się sześć lat po ukończeniu rozprawy, na podstawie której powstało [T25, T156(1)]. Mniej szczęścia miała fundamentalna praca historyczna *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918-1939)*, na którą umowę podpisano w 1969 roku, a która ukazała się – po zmianie wydawnictwa – dopiero w 1978 (PWM, Warszawa) [T156(1)]. Co ciekawe, początkowo miała to być pozycja popularna, nie naukowa, a w zasadzie album [T29]. Centralną wartością byłyby zdjęcia, a tekst stanowiłby do nich komentarz. Trudno wysledzić, co spowodowało zmianę koncepcji, ale z pewnością dobrze się stało. Wartość tej książki jest niepodważalna.

W większości przypadków trudno rozgraniczyć, które materiały z zakresu dwudziestolecia międzywojennego były zbierane na potrzeby pozycji o edukacji, a które – o sztuce, zwłaszcza że wiele z nich zawiera informacje obu rodzajów. Są to imponujące stopy notatek z lektur, archiwów i rozmów, fotokopie z prasy, korespondencja z osobami bezpośrednio związanymi z opisywanymi wydarzeniami i działaniami, a także bezcenne materiały oryginalne, ocalone od wojennych zniszczeń i przekazywane badaczce.

Pokłosiem tych prac i zgromadzonych zbiorów mogło być wiele innych książek, choćby biograficznych – nie starczało jednak czasu na realizację wszystkich pomysłów, a i trudności w relacjach z wydawnictwami zniechęcały do takich działań. Pozostałe materiały czekają na opracowanie przez przyszłe pokolenia. Udało się jednak wydać *Działalność artystyczną i pedagogiczną Haliny Mancewiczówny* (Wydawnictwo Tomików Bibliofilskich Poetycko-Wspomnieniowych im. Wincentego Pola, Warszawa-Gliwice, 1992/93), a także przygotować film o Leonie Wójcikowskim pt. *66 lat w służbie Terpsychory* (Telewizja Polska) [T74, T107,

K., „66Terpsychory”], którego Mamontowicz-Łojek była współautorką scenariusza i konsultantką podczas realizacji. Film miał uświetnić 75. urodziny artysty, czyli mieć emisję w 1974 roku. Zdjęcia odbywały się w roku 1973 i na pewno zostały ukończone, ale nie wiadomo, czy nakręcony materiał wszedł na stół montażowy, a następnie do emisji. Baza filmpolski.pl wykazuje, owszem, istnienie filmu biograficznego o Wójcikowskim, ale pod innym tytułem: *Leon Wójcikowski*^{vi} (1973); ponadto w metryczce nie ma nazwiska Mamontowicz-Łojek w żadnej funkcji.

Planowała też drukowaną publikację o tym artyście, chociaż nie do końca jest jasne, czy miała to być biografia, czy redakcyjne wsparcie w wydaniu wspomnień [T74, T107]. Niewykluczone, że podobnego wsparcia chciała udzielić Marianowi Winterowi, chociaż ten zamiar jest udokumentowany tylko poszlakowo [KilustracjeDoPamiętników]. Z innych niezrealizowanych (?) planów można wymienić pomysł na pozycję pt. *Państwowa Szkoła Baletowa w Warszawie w latach 1951-1971 (dwudziestolecie działalności)* [T118] oraz ideę napisania historii tańca, co można wnioskować z adnotacji „Prawa autorskie koncepcji wykładów, stanowiącej zarys planowanej książki – zastrzeżone” [T89] na konspektach wykładów prowadzonych w Studium Baletowym OW, obejmujących dzieje tańca scenicznego i społecznego od starożytności do współczesności.

Miała również pomysł na publikację o organizacji pracy w teatrach muzycznych („zwłaszcza music-halli i kabaretów” [T14]), „a przede wszystkim udziału w nich tancerek i tancerzy – na przykładach przede wszystkim francuskich. Bardzo by się przydała taka książka u nas w Polsce, gdzie wszystko w podobnej dziedzinie dzieje się na poziomie niemal amatorskim” [T14]. „A w całej dotychczasowej literaturze światowej na temat baletu nie ma dotąd ani jednej książki o balecie w teatrach music-hallowych. Moja będzie pierwsza” [T14] – zapowiadała. Materiały do tej pracy zbierała m.in. w Paryżu w roku 1973. Niektóre notatki pozwalają sądzić, że książka miała ujmować temat nie tylko synchronicznie, ale i historycznie, przedstawiając dzieje rewii, kabaretów, varietes, music-halli, operetki od początku XX wieku [T33].

Wielką szkodą jest brak realizacji zwłaszcza dwóch pomysłów: na studium *Źródła tańca nowoczesnego. Taniec ekspresjonistyczny i wyzwolony* [T156(1), T156(2), T157] Mamontowicz-Łojek i na wydanie zbioru tekstów Jana Ostrowskiego-Naumoffa *Szkice o tańcu*, na który złożyłyby się jego teksty nieopublikowane teksty z dwudziestolecia, artykuły wydane i materiały nowe [T86]. *Źródła...* wzmocniłyby wątplą narrację genealogiczną w zakresie tańca pozabaletowego (cenną formą realizacji tego pomysłu, choć z pewnością bardzo okrojona, jest zapewne artykuł *Taniec ekspresjonistyczny w Polsce*, „Miesięcznik

Literacki” 1984, nr 11/12). *Szkice...* zaś miałyby szanse doprowadzić do końca dzieło nieukończone przez redaktora Mateusza Glińskiego. Miała to być trzypięciotomowa monografia zbiorowa *Taniec* – pierwsze takie przedsięwzięcie w Polsce, przerwane przez wojnę. I tom (1930) poświęcono tańcom magicznym i społecznym (teksty Glińskiego, Kazimierzy Hłakowiczówny, Władysława Witwickiego, Franciszka Siedleckiego Edwarda Kuryły). Tom II (1930) napisał Henryk Liński, omawiając historię baletu wraz z jej polskim komponentem. Tom III miał mówić o tańcu wyzwolonym, a jego autorem miał być właśnie Ostrowski-Naumoff. Archiwum Mamontowicz-Łojek zawiera szczegółowy spis treści planowanych *Szkiców...*, liczne kopie wydanych tekstów autora i ich spisy bibliograficzne, a także rzecz absolutnie bezcenną: kopię rękopisu planowanego traktatu o tańcu wyzwolonym. Nawet jeśli dziś rzecz ma wartość raczej historyczną niż merytoryczną i stanowi raczej świadectwo bieżącej recepcji najnowszych (wówczas) zjawisk niż ich przekrojową kontekstualizację (możliwą zwykle dopiero po latach), to ma wielki walor jako dokument epoki. To kolejna rzecz, o której wydanie (być może krytyczne, z komentarzami ze współczesnej perspektywy) warto byłoby pokusić się i dziś, zwłaszcza że dokumentów dotyczących autora jest w archiwum niemało.

Mamontowicz-Łojek zachowała liczne materiały związane ze swoją pracą nad tekstami krytycznymi i publikacjami naukowymi. Choć gros tych ustaleń znalazło się w książkach, nadal jest to skarbnica wiedzy. Wiele musiało przecież ulec kondensacji, niektóre zaś ustalenia, np. z racji planowanej objętości wydawniczej, nie zostały wykorzystane. Jest tu też wiele informacji, których w oficjalnych biografjach zamieszczać nie wypada, a które z pewnością ubarwiłyby ujęcia o charakterze popularnym.

2.9. Organizatorka, aktywistka, członkini organizacji

Na rzecz organizacji życia tanecznego pracowała też w sposób, jaki dziś nazwany by został aktywizmem, zarówno wewnątrz miejsc pracy, jak i poza nimi, w ramach różnego rodzaju organizacji.

W latach 60. i 70. (co najmniej w okresie 1964-1972) była członkinią Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki [T69cz.1, T125], gdzie przynajmniej raz „w dowód uznania za aktywną pracę społeczną” [T125] otrzymała nagrodę finansową. Z protokołów zebrań organizacji związkowej przy Teatrze „Komedia” wynika duże zaangażowanie artystki. Wiele z nich jest sporządzonych jej charakterem pisma. W 1966 roku kandydowała do rady zakładowej i w głosowaniu zajęła drugie miejsce stosunkiem 33:31. Pełniła funkcję delegatki

organizacji na konferencję okręgową. Była członkinią plenum Zarządu Okręgowego ZZPKiS, należała do Sekcji Choreograficznej, przez sześć lat była wiceprzewodniczącą – i później przewodniczącą – Sekcji Baletowej przy warszawskim ZO, a także (wice)przewodniczącą Krajowej Sekcji Baletowej przy Zarządzie Głównym.

Intensywnie uczestniczyła w pracach nad Kartą Pracownika Kultury, mającą dawać określone uprawnienia, a także nad układem zbiorowym, w którego sprawie Sekcja korespondowała m.in. z baletem Państwowej Opery w Poznaniu, Opery Śląskiej, Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej, Teatrem Muzycznym w Gdyni, Operetką Dolnośląską czy ZLPiT „Śląsk”. Mamontowicz-Lojek wspierała starania o renty dla tancerzy, nie mogących już wykonywać zawodu, i o godne honoraria dla artystów, którym z różnych powodów zaniżano wypłaty. Brała też udział w posiedzeniach Komisji Kobiet Pracujących.

Należała do Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych [T37, T64, T69cz.1, T69cz.2, T72cz.2], przynajmniej w latach 1973-75 i 1977-82. Jeśli chodzi o szczegółową kwalifikację, to 1 marca 1973 przyjęta została do Sekcji Autorów Dzieł Naukowych. W postanowieniu z 30 grudnia 1977 można zaś przeczytać o przyjęciu do Sekcji Autorów Dzieł Choreograficznych jako ubocznej i pozostawieniu w SADN jako zasadniczej.

Od któregoś momentu, najpewniej od końca lat 70., była członkinią Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu [T64]. Jeszcze w 1981 roku jako delegatka organizacji brała udział w „międzynarodowej konferencji baletowej w Budapeszcie, przygotowującej imprezę baletową Interballet” [T131]. Czy po powrocie SPATiF-u do przedwojennej nazwy (Związku Artystów Scen Polskich) w 1981 roku i rozwiązaniu organizacji w 1982 wstąpiła do „nowego ZASP-u”, powołanego w 1983? Tego archiwum nie dokumentuje, ale wykazuje, że w latach 2004-2006 znów cieszyła się statusem członkowskim [T148]. Brała wówczas udział m.in. w dążeniach do „objęcia tancerzy wszystkich form tej dziedziny artystycznej przynależnością do jednej sekcji nazwanej ‘Sekcją Tańca i Baletu’”. Wiązało się to ze żmudnymi proceduralnymi działaniami wynikającymi z potrzeby reorganizacji przynależności do Sekcji Teatrów Muzycznych Opery, Operetki i Baletu oraz z konieczności poszerzenia nazwy Sekcji Tańca o człon „i Baletu”. Odpowiednie teczki pełne są regulaminów, wyciągów z przepisów, statutów, oficjalnych pism.

Należała także do Stowarzyszenia „Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI)” [T6, T57, T144, T149, S] – dokumenty poświadczają lata 1980, 1983, 1985, 1986, 1988. Nie wiadomo za to, czy była członkinią Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. Zachował się tylko pusty formularz deklaracji przystąpienia [T97] – aczkolwiek w 1970 roku na zaproszenie SDP wygłosiła referat pt. *Sytuacja baletu w Polsce* podczas narady Klubu

Publicystów Polityki Kulturalnej. Podobnie nie wiadomo, czy była członkinią Presse Associée des Variétés de la Danse et du Cirque. Pusty wniosek o status członkowski i list od prezeski pochodzą z 1981 roku [T7].

„W uznaniu owocnej działalności na rzecz baletu warszawskiego” [T115] w 1985 roku została uhonorowana Medalem 200-lecia – mowa oczywiście o odznaczeniu przyznawanym z okazji dwóch wieków istnienia polskiego baletu. W jubileuszowym roku pisała do MKiS: „Jeżeli te obchody mogą mieć w ogóle miejsce, jest to skutkiem moich wieloletnich badań i ustaleń naukowych, publikowanych od 1967 roku. [...] Z moich wyłącznie badań archiwalnych wynika ustalenie 200-lecia baletu polskiego, ustalenie dziejów pierwszego polskiego zawodowego zespołu baletowego, pierwszej zawodowej szkoły baletowej w XVIII wieku oraz dokumentacji daty 24 czerwca 1785 (ja ogłosiłam tekst reskryptu królewskiego)” [T156]. A chociaż archiwum tego nie wykazuje, w 2008 roku przyznano jej także Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

2.10. Człowiek

Jeśli sylwetka zawodowa nie jest możliwa do pełnej rekonstrukcji, to co dopiero mówić o możliwości zrozumienia charakteru czy osobowości Mamontowicz-Łojek? Jedno jednak wydaje się niepodważalne: działała z rozmachem i przekonaniem. Gdy w coś wierzyła, walczyła o to wszelkimi dostępnymi sposobami, od dyplomacji po konfrontację. I mogło to przysparzać jej kłopotów. Pod chłodem oficjalnego tonu dokumentów aż wre od przeżyć o wysokiej temperaturze.

W Polskim Zespole Tańca spotkała się z szykanami. Jak w 1959 roku oświadczyły osoby tam zatrudnione, „wymagano od kol. Mamontowicz ćwiczeń na pointe’ach bez uprzedniego koniecznego rozgrzania nóg (lekcji)” [T69cz.2]. Wynikiem była kontuzja – skręcenie stopy i uszkodzenie więzadeł lewego stawu skokowego. Po leczeniu i urlopie tancerka powróciła do pracy, gdzie nakazano jej „natychmiastowe podjęcie tańca na pointe’ach, bez wykonania uprzednio lekcji, a gdy kol. Mamontowicz stwierdziła, że nie może tego zrobić bez odpowiedniego rozćwiczenia, otrzymała wypowiedzenie pracy” [T69cz.2].

Z Mazowsza odeszła za porozumieniem stron – chyba faktycznym. Natomiast Centralny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego kipiał od konfliktów z winy kierownictwa, notorycznie łamiącego prawo [T48, T69cz.1, T69cz.2]. Jak relacjonowała tancerka w pismach do ZZPKiS, z powodu działalności w Radzie Zakładowej robiono jej trudności i traktowano ją niesprawiedliwie. W wyniku, jak by to dziś określono, mobbingu, nabawiła się choroby

wrzodowej żołądka, co zakończyło się lekarskim skierowaniem do sanatorium. Cofnięto wydaną wcześniej zgodę na podjęcie studiów zaocznych, zapowiedziano wymówienie, ponadto jako jedyną z zespołu wyłączono ją z wyjazdu do NRD. Rozwiązanie umowy o pracę (z inicjatywy artystki) nie zakończyło problemów – dłuższą chwilę opóźniano uregulowanie zobowiązań finansowych wobec niej.

Także i sytuacja w „Komedii” wymagała w pewnym momencie interwencji ZZPKiS, i również tu wygląda na to, że mogło to wiązać się z być może niewygodną dla dyrekcji aktywnością młodej artystki. Jako m.in. członkini Plenum Zarządu Okręgu ZZPKiS brała udział w protestach przeciwko takim działaniom jak niesprawiedliwy podział funduszu nagród za sezon 1965/66 (które przyznano wszystkim oprócz zespołu baletowego), wymówienie tancerzom/rkom pracy „w ostatnim dosłownie momencie dopuszczanym przez ustawę (na wieczornym przedstawieniu 31 maja)” [T55], „zaangażowanie do organizowanej przez teatr grupy rozrywkowej (na wyjazd do Czechosłowacji, Rumunii itd.) [...] tancerzy spoza teatru” [T55], którzy mieli zastąpić osoby zatrudnione etatowo itp.

Czy potem było lepiej? Po intensywnym okresie godzenia pracy artystycznej i studiów, a następnie pracy nad doktoratem, mogła spodziewać się zbierania owoców. Ale etatu dla niej nigdzie nie było, wysiłki zdobycia go trafiały w próżnię, a nadzieje na stałą pracę zgodnie z kwalifikacjami i ambicjami nie ucieleśniały się. Kierownictwo baletu w łódzkim teatrze zakończyło okres bezrobocia, było jednak wykańczające logistycznie i nie dawało pełni możliwości rozwoju twórczego. Na chwilę spokojniejszego życia można było mieć nadzieję podpisując umowę z telewizją, gdzie jednak ogrom kreatywności Mamontowicz-Łojek nie trafił na podatny grunt i raczej przysporzył jej niechęci niż popularności.

W 1974, starając się o wydanie swojej książki, pisała do MKiS: „literatura naukowa dotycząca szkolnictwa baletowego dotychczas w Polsce nie istnieje. Nie istnieje zresztą także poza Polską. Podobnej monografii na temat swojej historii nie ma jeszcze szkolnictwo baletowe nawet w Związku Radzieckim, a także Anglii, Francji, USA i innych krajach. Mam więc nadzieję, że Ministerstwo tym bardziej uzna, że warto poprzeć moje pionierskie wysiłki badawcze, kierując monografię do publikacji” [T25]. Badaczka znała swoją wartość, co niektórych mogło irytować. Pewność siebie cechowała ją zresztą już wcześniej: „najbardziej cwanej dziewczynie jaką znam” [T55], napisał ktoś w 1966 na jednym z premierowych programów teatralnych. Umiała walczyć o interesy swoje i cudze, powoływać się na przepisy, nieustępliwie drążyć paragrafy w sprawach ważnych dla niej osobiście i ideowo. Nie pozwalała się ignorować ani zbywać, i do skutku upominała się o odpowiedzi.

Dalsze etapy pracy twórczej przynosiły jej wiele satysfakcji, ale nadal nie było to spełnienie, jakiego poszukiwała. Były też zabiegi o wydawanie książek, żmudne, wymagające wielu pism, przypominania się, znoszenia odmów, milczenia, zmian zdania. W którymś momencie przyszła emerytura, która przypadła na czasy ekonomicznie wyjątkowo niestabilne. W brudnopisie listu do przyjaciół w 1984 roku pisała „Jerzy nie czuje się dobrze. [...] Stara się trochę pisać. Musimy w tej chwili oboje pracować, by dorobić na bieżące utrzymanie. Nasze obie emerytury starczą na 10-14 dni życia (inflacja)” [T129]. W 2006 roku zwróciła się do Zarządu Głównego ZASP „z prośbą o anulowanie [...] zadłużenia (za składki członkowskie) w wysokości 497 zł. Od kilkunastu lat jestem emerytką i choć spłacam ratami mój dług to maleje on niestety powoli. W ostatnim okresie musiałam wziąć kredyt na przeprowadzenie generalnego remontu mieszkania (w starym budownictwie) [...]. W tej sytuacji nie jestem w stanie spłacić teraz zaległych składek” [T148] – wyjaśniała.

Materiały archiwalne dokumentują najróżniejsze obszary życia. Obok memoriałów składanych do ministerstwa znajdują się tu długie listy prywatne, spośród pism w sprawach publikacji wysypują się pocztówki z życzeniami, między ankietami badawczymi można znaleźć zdawkowe podziękowania za uprzejmości i serdeczne pozdrowienia świadczące o żywych relacjach. Szczególne zainteresowanie może budzić temat wpływu rzeczywistości politycznej na losy jednostkowe. Jesienią 1981 roku badaczka brała udział w konferencji w Budapeszcie. Po tym wydarzeniu pisała do MKiS: „Kontynuacja i główna część Interballetu odbędzie się [...] w drugiej połowie marca 1982. [...] Mimo trudności wynikających ze stanu wojennego w Polsce udział naszego kraju w drugiej turze spotkania wydaje się konieczny” [T131]. W styczniu 1982 roku nieoficjalnie informowała organizatorów: “I doubt if it is possible now, in the state of war, where is now the whole life in Poland” [T144]. A niezależnie od spraw zawodowych stan wojenny i obawy przed przekształceniem go w regularną wojnę pojawiają się w wielu listach z początku lat 80.

Jeśli chodzi o prywatność bohaterki tego szkicu, to chcę pozostawić jej świadectwa dla oczu tych osób, które podejmą wysiłek samodzielnego zapoznania się z archiwum. Jednego wątku jednak nie mogę powinąć, zwłaszcza, że wiązał się także z życiem zawodowym. Mowa oczywiście o małżeństwie z Jerzym Łojkiem. Trwało ono ćwierć wieku, od 1961 do 1986 roku, gdy niespełna pięćdziesięciolatka owdowiała.

Łojek był historykiem. Wspierał żonę na polu naukowym nie tylko emocjonalnie, lecz także z wykorzystaniem swojego warsztatu zawodowego. Część notatek z lektur sporządzona jest jego charakterem pisma, on też zajmował się porządkowaniem materiałów na różnych etapach pracy. W jednym z listów żona określiła go mianem „sekretarza domowego” [T129].

Historia jednak nie była jedyną przestrzenią zainteresowań Łojka, a więc i nie jedyną, na której współpracował z Mamontowicz-Łojek: jego dużym uznaniem cieszyła się sztuka rozrywki, w tym wszelkich form estradowych. A nie był wyłącznie widzem, ani nawet współpraca koncepcyjna z żoną nad projektem Teatru Rozrywki nie zamykała listy jego aktywności w tym obszarze.

W 1977 roku pisał do Naczelnej Redakcji Publicystyki Kulturalnej Telewizji Polskiej: „sprawy realizacji wielkich widowisk muzycznych i ich osadzenia w całokształcie dawnej i współczesnej kultury masowej bardzo mnie zawsze interesowały. Niestety, wobec swoich zaangażowań naukowych, zbyt tymi zainteresowaniami z dziedziny ‘lekkiej muzy’ popisywać się nie mogę. Toteż efekty naszej współpracy autorskiej w tej dziedzinie żona przedstawia z reguły pod swoim tylko nazwiskiem, co jest o tyle merytorycznie uzasadnione, że cała strona muzyczna, choreograficzna i realizacyjna jest jej dziełem” [T34]. Korespondencja ta wiązała się ze złożeniem propozycji, która ugrzęzła wcześniej w Naczelnej Redakcji Muzyki Rozrywkowej i Estrady, a mianowicie cyklicznej *Encyklopedii kulturalno-rozrywkowej*, którą, zdaniem nadawcy, warto byłoby włączyć do programu Studia 2. Do innych propozycji pary („Żona – ciągle występując z konieczności jako jedyny autor scenariuszy [...] – stara się zainteresować kogo można tymi pomysłami” [T34]) należały też koncepcje widowisk pt.: *Old Tome Music-Hall – starodawny music-hall angielski*, *Gershwin znany i nieznan*, *Złoty wiek operetki radzieckiej – świat Dunajewskiego*, *Broadway show-business czyli w świecie musicalu*, *Burleska amerykańska – sztuka plebejska czy upadek teatru?*, *Tradycje rosyjskie w rewii światowej* [T34], oraz przynajmniej część pomysłów na programy telewizyjne [T36] z 1974 roku: *Polska piosenka filmowa lat trzydziestych*, 7-odcinkowy serial fabularny na tle dziejów baletu dworskiego Stanisława Augusta (być może jego początku można poszukiwać w niedokończonym scenariuszu pt. *Rodowód polskiego baletu* [T1]), *Lola Montez w Warszawie*, *Music-hall angielski i amerykański lat 1890-1918*, seria programów o wielkich twórcach operetki i musicalu, *Tańcząca rodzina – Halamy*.

Pseudonimem „Antoni Adam Jałowiecki” podpisał Łojek stworzony wspólnie z Mamontowicz-Łojek scenariusz widowiska rewiowego *Bilet do retro* (do którego prawa para zastrzegła w Zaiksie), przeznaczonego dla Teatru Rozrywki, a następnie dla Baletu Rewiowego, oraz pomysł „rewiowej wizji świata przyszłości” pt. *Bilet do Kraju 2000* [T37]. Również pod tym pseudonimem był zainteresowany pełnieniem funkcji kierownika literackiego w jednej z wersji koncepcji Teatru Rewii (1978).

Autorstwa Łojka są także podpisane jego własnym nazwiskiem takie pomysły, jak zarys scenariusza widowiska na XX-lecie Ludowego Wojska Polskiego pt. *Sztandar i piosenka*

[T35] oraz niewykluczone, że niepodpisany *Obrazek taneczno-muzyczny z czasów powstania listopadowego „Honoratka”* [T35]. W 1971 roku powstał scenariusz telewizyjny na podstawie jego książki *Dzieje pięknej Bitynki. Opowieść o życiu Zofii Wittowej-Potockiej (1760-1822)*, ale chyba nie trafił do produkcji [T52]. Na podstawie drobnych wzmianek w korespondencji można domniemywać, że para opracowała też libretto na cele musicalowe, ale nie udało się zainteresować nim żadnego teatru.

Po śmierci męża Mamontowicz-Łojek dbała o pamięć o nim. Interweniowała, gdy telewizja wyemitowało widowisko historyczne według scenariusza, którego współautorem był Łojek, ale który oprotestował po premierze w 1976 i po kolejnej emisji w 1981 ze względu na „fałsz historyczny powstały w tym widowisku wskutek przeinaczeń dokonanych [...] przez reżysera” [T122]. Jeszcze w XXI wieku przeszukiwała zbiory męża, by uzupełnić fotografiami chorwackie wydanie jego książki *Wiek Markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku* [T147]. A *Tancerzy króla Stanisława Augusta* zadedykowała właśnie pamięci Jerzego Łojka, „niezastąpionego przewodnika naukowego i życiowego” [T138].

2.11. Poza tańcem

To jednak nie wszystko. Życie Mamontowicz-Łojek miało jeszcze jeden rozdział, który w archiwum poświadczony jest jedynie szczątkowo, a jego szeroka dokumentacja znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej. Mowa o wieloletniej działalności na rzecz ujawniania prawdy o zbrodni katyńskiej. W ten sposób kontynuowała prace zmarłego męża, którego ojciec znajdował się wśród zamordowanych w Katyniu. Zaangażowała się w tę sprawę tak, jak we wszystko, co robiła, czyli na dużą skalę: organizowała działania, pełniła funkcje, podejmowała prace administracyjne, merytoryczne, lobbystyczne, wydawnicze... I miejsce dla tańca w jej życiu zaczęło maleć. Jak napisała o *Tancerzach króla Stanisława Augusta*: „złożony w 1989 roku [...] rękopis trafił na czas przełomu ustrojowego i ekonomicznego i niestety chyba z tego powodu nie starczyło pieniędzy w instytucjach kultury na dofinansowanie i wydanie pracy. Sama w tym czasie poświęciłam się bez reszty działalności w sprawie ujawnienia zbrodni katyńskiej [...] i nie miałam czasu na poszukiwanie sponsorów oraz mobilizację dyrekcji wydawnictwa” [T137].

Wypełnienie czasu pracą dotyczącą sprawy katyńskiej nie było jednak wyłącznym powodem odsunięcia się od tańca i dalszych zabiegów o pracę w roli choreografki. *Mówiła, że to by się klóciło z tym, czym się zajmuje. Bo jej zarzucano w Rodzinach [Katyńskich], że „jakaś*

baletniczka” zajmuje się ważnymi sprawami. Nie chcąc dawać nikomu pretekstu do ataku, zrezygnowała nawet z pisania o balecie.^{vii}

Zginęła w wypadku lotniczym w 2010 roku. Kilka tygodni później wspomnienie o jej życiu znalazło się w programie IV Wędrującego Salonu Artystycznego, organizowanego w Łochowie przez Elżbietę Pastecką. W pierwszą rocznicę tragicznej śmierci Grupa Folklorystyczna „Polonia” z Mulhouse zadedykowała pamięci Mamontowicz-Łojek swoje warszawskie występy.

3. Archiwum – potencjał badawczy i artystyczny oraz lokalizacja materiałów

Powyżej za pośrednictwem biografii zawodowej Bożeny Mamontowicz-Łojek wskazałam niektóre z kierunków badawczych, jakie otwiera archiwum. Aby ułatwić odnalezienie materiałów z poszczególnych pól tematycznych, poniżej wskazuję, w których modułach fizycznych zbioru można znaleźć dokumentację jakiego pola. Należy mieć na uwadze, że bardzo często jedna jednostka, np. teczka, zawiera różne rodzaje materiałów na różne tematy. Rozkład materiałów jest bardzo nierówny – czasem symbol będzie odsyłał do jednozdaniowej wzmianki, a kiedy indziej do okazałego pliku dokumentów.

Wskazuję też szczególnie zauważalne profile, pod jakimi warto przeglądać archiwum, a także proponuję węższe, bardziej szczegółowe ujęcia. Mam nadzieję, że spotkanie ze zbiorem po Mamontowicz-Łojek zainspiruje każdą zainteresowaną osobę na jej właściwy sposób. Co szalenie ważne, nie muszą to być wyłącznie inspiracje naukowe. Wiele tu materiału, który można wykorzystać na potrzeby artystyczne – do filmów, prac fotograficznych, spektakli czy powieści. Bogactwo form i treści, jakie można wytworzyć na podstawie archiwum, z pewnością odpowiada bogactwu jego zawartości.

A. Edukacja taneczna

A.1. XVIII wiek: T134, T136, T139, T147, T150.

A.2. 1900-1918: T105.

A.3. Okres międzywojenny i okupacja: T25, T27, T28, T59, T63, T73, T90, T100, T103, T104, T105, T127, KSzkołyIZespoły, KSzkołyWysockiejIIInne, KSzkołaBaletowa, S.

A.4. Okres powojenny i 2. poł XX wieku: T27, T35, T51, T52, T66, T69cz.1, T69cz.2, T74, T85, T88, T89, T103, T114, T116, T116(2), T118, T122, T127, T157. Można wyodrębnić temat warsztatów poza szkolnictwem instytucjonalnym: T8, T9, T10, T12, T13, T16, T56, T122, T130, S.

Kierunki badawcze, inspiracje: działalność ośrodków edukacyjnych, kształtowanie się myśli pedagogicznej w tańcu w okresie międzywojennym, transformacje programów nauczania po II wojnie światowej, historia edukacji tanecznej w Polsce w okresie powojennym i 2. połowie XX wieku, metodyka nauczania, metody kształcenia pod kątem ich skuteczności i opresyjności, ludzie tańca – biografie i sylwetki nauczycielskie, powojenne kontynuacje karier międzywojennych, psychologia pracy

Możliwe formy: opracowania naukowe, opracowania popularyzatorskie, powieści, spektakle

B. Warunki pracy w tańcu

B.1. Praca artystyczna i pedagogiczna w okresach: okres międzywojenny i okupacja (T27, T28, T73, T109pierwsza, T116(2), T120), okres powojenny i 2. poł XX wieku (T17, T48, T51, T52, T53, T55, T56, T66, T67, T68, T69cz.1, T69cz.2, T70, T72cz.1, T72cz.2, T74, T87, T88, T89, T109pierwsza, T114, T116, T116(2), T118, T125, T126, T127).

B.2. Praca przy filmie: T14, T15, T74, T107.

B.3. Praca badawcza i krytyczna: T12, T16, T21, T25, T40, T49, T52, T64, T65, T69cz.1, T69cz.2, T87, T88, T94, T144. Można wyodrębnić zagadnienie pozyskiwania zamówień z prasy (T13, T14, T15, T51, T54, T97, T107, T129, T132, T144, T156(1), T156(2)) oraz zbiór umów na teksty (T53, T110, 156(1), 156(2), S). Jako oddzielny temat można postrzegać też zabiegi o wydawanie książek (T25, T137, T138, T140, T147, T156(1), T156(2)) oraz o ich promocję i dystrybucję (T25, T143, T151, T156(1)).

B.4. Praca organizacyjna i popularyzatorska: T12, T13, T14, T15, T34, T38, T49, T69cz.1, T69cz.2, T70, T77, T78, T125, T126.

Kierunki badawcze, inspiracje: działalność placówek artystycznych, działalność ośrodków edukacyjnych, ekonomiczna historia tańca, problematyka wynagradzania twórczości, przejawy dyskryminacji i uprzedzeń, psychologia pracy, mobbing na scenie tańca, historia samoorganizacji i sprawczości, pozycja tańca w życiu społecznym

Możliwe formy: opracowania naukowe, opracowania popularyzatorskie, powieści, spektakle, filmy

C. Akty prawne, życie społeczne

C.1. XVIII wiek: T139.

C.2. 1900-1918: T107, T111, T116(2), T157.

C. 3. Okres międzywojenny i okupacja: T28, T74, T100, T107, T111, T116(2), T127, T154, T155, T157, KKorczyńska, KWójcikowskiPogrzeb, KDiagilewZespół, KSzmołcówna.

C.4. Okres powojenny i 2. poł XX wieku: T9, T10, T11, T13, T16, T17, T38, T39, T43, T47, T60, T65, T74, T79, T107, T111, T116(2), T127, T132, T156(1), T157, S. W tym okresie można wyodrębnić zapisy związane z wpływem sytuacji politycznej na życie jednostkowe: T9, T54, T72cz.2, T87, T138.

C.5. Dyplomy, nagrody: T27, T28, T48, T56, T63, T69cz.1, T69cz.2, T115, T125, T152.

Kierunki badawcze, inspiracje: emigracyjne losy Polaków i Polek w XX wieku, psychologiczna istotność wyjazdów zagranicznych w czasach żelaznej kurtyny, przejawy dyskryminacji i uprzedzeń, ludzie tańca – biografie i sylwetki, powojenne kontynuacje karier międzywojennych, relacje jednostek z instytucjami, pozycja społeczna artystów/tek

Możliwe formy: opracowania naukowe, opracowania popularyzatorskie, powieści, spektakle, filmy

D. Procesy twórcze

D.1. XIX wiek, 1900-1918: N.

D.2. Okres międzywojenny i okupacja: T32, T36, T37, T60, T116(2), K, N.

D.3. Okres powojenny i 2. poł. XX wieku: T1, T13, T17, T30, T31, T32, T34, T35, T36, T37, T38, T39, T42, T45, T47, T51, T54, T56, T68, T69cz.1, T70, T72cz.1, T72cz.2, T74, T107, T121, K66Terpsychory, N, L, S. Jako specyficzny zbiór można wyodrębnić notatki stricte choreograficzne: T42, T47, T56, T70, T133, L.

Kierunki badawcze, inspiracje: działalność placówek artystycznych i instytucji, realizacja zarzuconych pomysłów artystycznych i popularyzatorskich (scenariuszy spektakli, filmów, seriali, programów), historia pracy w próżnię, historia myśli twórczej niezrealizowanej, wpływ rozwoju technologii na sztukę, historia sposobów organizacji pracy w instytucjach tanecznych, psychologia pracy, dynamika władzy w instytucjach tanecznych i jej wpływ na jakość pracy, historia sceny rozrywkowej, historia sztuki cyrkowej, ludzie tańca – biografie i sylwetki artystów/tek i organizatorów/rek, cechy osobowości twórczych, przejawy dyskryminacji i uprzedzeń, pozycja tańca w życiu społecznym, metody twórcze i środki wyrazu artystycznego

Możliwe formy: opracowania naukowe, opracowania popularyzatorskie, powieści, spektakle, filmy, seriale, audycje

E. Działalność artystyczna

E.1. XIX wiek, 1900-1918: T107, S.

E.2. Okres międzywojenny i okupacja: T60, T63, T78, T103, T107, T116, T116(2).

E.3. Okres powojenny i 2. poł. XX wieku (Polska): T5, T8, T17, T37, T45, T48, T65, T74, T60, T64, T103, T107, T115, T128, T129, T132, P0, P, S.

E.4. Okres powojenny i 2. poł. XX wieku (zagranica): T9, T14, T15, T77, T106(1), 107, S.

Można wyodrębnić także podzbiory formalne:

Fotokopie i wycinki z prasy, archiwalia na temat okresów: XVIII wiek (T136, T139, T150), XIX wiek, 1900-1918 (T75, T96, S), okres międzywojenny i okupacja (T18, T21, T27, T30, T60, T62, T63, T71, T73, T74, T76, T82, T90, T102, T103, T108, T112, T113, T116(2), T119, T120, T127, T153), okres powojenny i 2 poł. XX wieku (T5, T15, T30, T38, T41, T43, T44, T45, T47, T48, T52, T55, T56, T57, T60, T61, T62, T66, T67, T68, T69cz.1, T69cz.2, T72cz.1, T74, T84, T85, T86, T87, T90, T93, T94, T98, T106(1), T107, T110, T112, T115, T166(1), T116(2), T119, T126, T127, T157, S).

Programy z Polski z okresów: 1900-1918 (T154), okres międzywojenny i okupacja (T32, T56, T63, T67, T73, T74, T82, T90, T102, T103, T127, T153, T154), a także okres powojenny i 2 poł. XX wieku, w którym z kolei wyłaniają się takie grupy, jak programy spektakli (T47, T51, T55, T60, T61, T70, T72cz.1, T84, T89, T93, T94, T98, T103, T115, T116(2), T117, T118, T127, T132, T143, T155, T157, P0, P, S), festiwali (T84, T85, T88, T93, T94, T98, T110, T115, T122, T130, T128, P0, S), konkursów i innych wydarzeń (T62, T63, T66, T93, T94, T122, T129, S).

Programy zagraniczne z okresów: 1900-1918 (T109druga, T119), okres międzywojenny i okupacja (T119, T124(1), T124(2)), okres powojenny i 2. poł. XX wieku (T3, T9, T11, T12, T13, T15, T16, T42, T44, T77, T106(1), T106(2), T123, T124(2), T155, S).

Ponadto o działalności artystycznej poświadczają niemal wszystkie fotografie zgromadzone w kopertach [K], a także rozproszone po teczkach [T], zazwyczaj przynależne tematycznie i czasowo do materiałów z danej teczki.

Kierunki badawcze, inspiracje: działalność placówek artystycznych, metody twórcze i środki wyrazu artystycznego, recepcja prądów pozabaletowych w Polsce powojennej i 2. połowy XX wieku, ludzie tańca – biografie i sylwetki artystów/tek, powojenne kontynuacje karier międzywojennych, historia sceny rozrywkowej, historia sztuki cyrkowej, historia tańca w filmie, kronika tańca w Polsce w XX wieku, historia fotografii tańca, wpływ rozwoju technologii na sztukę, estetyka programów spektakli i festiwali

Możliwe formy: opracowania naukowe, opracowania popularyzatorskie, powieści, spektakle, filmy, wystawy fotografii, wystawy grafiki, albumy

F. Życie taneczne i jego organizacja

F.1. 1900-1918: T96

F.2. Okres międzywojenny i okupacja: T71, T109pierwsza, T120,

F.3. Okres powojenny i 2. poł. XX wieku: T1, T4, T6, T7, T12, T13, T15, T19, T30, T37, T38, T39, T47, T48, T55, T56, T57, T60, T62, T66, T67, T69cz.1, T69cz.2, T72cz.2, T74, T80, T88, T97, T99, T116, T116(2), T122, 125, T126, T131, T144, T148, T149, KVIIKonkurs, P0, S.

Można wyodrębnić także podzbiory formalne:

Fotokopie i wycinki z prasy: okres międzywojenny i okupacja (T120).

Plakaty i afisze: T44, T47, T54, A0, S.

Bileciki od kwiatów: T47, T55, T61, T72cz.2, T74.

Materiały związane z festiwalami: Łódzkie Spotkania Baletowe (T84, T85, T93, T98, T110, T115, T128, S, KVIIISpotkaniaBaletowe200, KŁódź1983, KIIIŁódzkie, KVIŁódzkie, KVŁódzkie), Dance of The World (T122, T130, S) i z obchodami 200-lecia baletu polskiego (T1, T40, T50, T64, T115, T132, T149, T152, T156(2), KVIIISpotkaniaBaletowe200).

Zaproszenia, w tym na konferencje z okresów: okres międzywojenny i okupacja (T118), okres powojenny i 2. poł. XX wieku (T3, T12, T28, T40, T45, T47, T48, T49, T56, T61, T64, T66, T68, T114, T115, T116, T118, T129, T157, P0, S).

Sprawozdania, protokoły, notatki: T3, T4, T28, T48, T55, T66, T70, T89, T148, T149, S.

Kierunki badawcze, inspiracje: historia organizacji życia tanecznego, historia praw autorskich w dziedzinie tańca i choreografii, estetyka plakatów, afiszy i zaproszeń

Możliwe formy: opracowania naukowe, opracowania popularyzatorskie, wystawy grafiki

G. Procesy badawcze

G.1. Ankiety: T26, T40, T41, T59, T60, T67, T145.

G.2. Notatki z kwerend i lektur na temat szkolnictwa w okresach: w XVIII wieku (T138, T147, T150, T151, S), w XIX wieku i 1900-1918 (T22, T26, T104, T105), w okresie międzywojennym i okupacji (T18, T19, T22, T27, T28, T50, T59, T63, T80, T90, T102, T104, T105, T109pierwsza), w okresie powojennym i 2. poł. XX wieku (T66, T114, T116, T118, T145).

G.3. Notatki z kwerend i lektur na temat sceny tańca w okresach: w XVIII wieku (T138, T140, T143, T147, T150, T151, S), w XIX wieku i 1900-1918 (T22, T30, T33, T50, T91, T96, T157, P0, S), w okresie międzywojennym i okupacji (T15, T18, T19, T20, T21, T23, T24, T27, T29, T30, T32, T33, T50, T59, T63, T67, T71, T101, 102, T109pierwsza, T111, T157), w okresie powojennym i 2. poł. XX wieku (T19, T157).

G.4. Dokumenty stypendialne: T4, T8, T9, T10, T11, T12, T13, T14, T15, T16, T30, T58, T65, T69cz.1, T69cz.2, T130, T138.

G.5. Spisy bibliograficzne: T12, T15, T21, T23, T24, T33, T50, T92, T93, T96, T109pierwsza, T111, T118, T120, T137, T138, T138(2), T139, T147, T151.

G.6. Notatki ze spektakli: T66, T84, T88, T93, T98, T110, T115, T118, T123, T129, T131, P0, S.

G.7. Notatki z wywiadów i rozmów o tańcu w okresach: XIX wiek i 1900-1918 (T74, T107), okres międzywojenny i okupacja (T1, T27, T30, T59, T63, T74, T107, T111), okres powojenny i 2. poł. XX wieku (T1, T12, T13, 14, T30, T66, T118, T122).

G.8. Korespondencja z urzędami (cmentarze, archiwa państwowe, muzea i in.) i osobami, umawianie spotkań, zamówienia biblioteczne, pozyskiwanie książek, zdjęć i innych materiałów, weryfikacja informacji: T13, T14, T15, T21, T23, T24, T29, T41, T49, T59, T60, T93, T80, T97, T100, T107, T111, T116(2), T119, T151, S.

G.9. Robocze wersje tekstów pisanych w okresach: okres międzywojenny i okupacja (T86, T120), okres powojenny i 2. poł. XX wieku (T1, T2, T13, T25, T26, T29, T31, T40, T41, T46, T64, T66, T67, T69cz.2, T83, T87, T88, T96, T107, T110, T115, T118, T122, T127, T128, T129, T130, T132, T137, T138, T138(2), T140, T141, T142, 144, 146, 147, 156(1)), XXI wiek (T138).

G.10. Konspekty wykładów: T89.

G.11. Inne, m.in. prace dyplomowe różnego stopnia, wewnętrzne recenzje książek i opracowań: T25, T66, T72cz.1, T83, T87, T92, T135, T143, T147, T156(1), S.

Kierunki badawcze, inspiracje: odbrazowanie oficjalnych biografii artystycznych, specyfika psychologiczna edukacji i pracy tanecznej, zagrożenie molestowaniem i mobbingiem w kontekście edukacji tanecznej i pracy w tańcu, uzależnienia jako pochodna opresji edukacyjnej i zawodowej, queerstoria, przejawy dyskryminacji i uprzedzeń, historia krytyki tańca, historia nauki o tańcu, relacje między kryty(cz)kami a artyst(k)ami, relacje między badacz(k)ami a artyst(k)ami, ludzie tańca – biografie i sylwetki badaczy/czek i krytyków/czek, powojenne kontynuacje karier międzywojennych, rola wyjazdów zagranicznych w 2. połowie XX wieku w rozwoju polskich badań i krytyki, bibliografia tańca ogólna i subkategorialna, kronika tańca w Polsce XX wieku, historia fotografii tańca, opracowanie i wydanie niezrealizowanych pomysłów na książki i artykuły, historia pracy w próżnię, historia myśli badawczej niezrealizowanej

Możliwe formy: opracowania naukowe, katalogi bibliograficzne, opracowania popularyzatorskie, powieści, spektakle, filmy

H. Teksty i opracowania niepublikowane

H.1. Pisane w okresie międzywojennym i okupacji: T120.

H.2. Pisane w okresie powojennym i 2. poł. XX wieku: T4, T81, T86, T88, T93, T107, T114, T118, T144, S.

H.3. Pisane w XXI wieku: T134.

H.4. Materiały konferencyjne i referaty: T3, T41, T43, T49, T66, T84, T85, T87, T88, T115, T116, T118, T131, T149, P0, S.

Kierunki badawcze, inspiracje: wydanie (ewentualnie: krytyczne) tekstów niepublikowanych, historia tańca, działalność placówek artystycznych, metody twórcze i środki wyrazu artystycznego, działalność ośrodków edukacyjnych, metodyka nauczania, historia pracy w próżnię, historia myśli badawczej, historia organizacji życia badawczego, sylwetki badaczy/czek

Możliwe formy: opracowania naukowe, opracowania popularyzatorskie

J. Teksty publikowane, druki wydane

J.1. Czasopisma: T15, T40, T110, T119, T127, T131, T154, KHalama, A0, P, S.

J.2. Artykuły i rozdziały książek: T15, T27, T30, T35, T40, T43, T44, T54, T67, T81, T87, T120, T131, T134, T137, T156(1), P0, S.

J.3. Książki: T72cz.1, T116, T118, T149, T157, S.

Kierunki badawcze, inspiracje: historia tańca i edukacji tanecznej, ludzie tańca – sylwetki i biografie, psychologia tańca, pozycja tańca w życiu społecznym

Możliwe formy: opracowania naukowe, opracowania popularyzatorskie

K. Korespondencja zawodowa i prywatna, związana z wszystkimi wymienionymi wyżej obszarami, rozproszona jest przede wszystkim w teczkach [T]. Ponadto pojedyncze listy czy pocztówki znajdują się w kopertach ze zdjęciami (KWójcikowskiLeon, KSONIAWójcikowska, KC-1), a także w lokalizacjach P0, L12B+, L16B+, S. Ta część zbioru dostarcza materiałów do wszystkich wymienionych powyżej kierunków badawczych i może służyć uzupełniająco do opracowań zarówno naukowych, jak i popularyzatorskich, a także do ujęć artystycznych.

Z archiwum wyłaniają się też różnej objętości **podzbiory informacji na temat kariery poszczególnych osób**, mogące inspirować do pisania i uzupełniania sylwetek i biogramów. Materiały te mogą być przydatne do prac i ujęć wszelkiego rodzaju. Nazwisk wszystkich, o

których mowa, nie sposób wymienić. W szczególny sposób wyróżniają się podzbiory na temat następujących:

- Zygmunt Dąbrowski: T1, T27, T59, T60, T90, T97, T114, T116(1), T118, KDąbrowski, KPanTwardowski1937;
- Siostry Halama: T1, T67, T70, T73, T124(2), T153, KHalama, KHalamaKonarski, P, i ich mężowie: Feliks Parnell (T1, T15, T32, T40, T45, T60, T71, T73, T74, T76, T82, T118, T124(2), T153, T154, T157, KParnell, KZespółParnella, KMilano1925, NNuty, A0, P), Czesław Konarski (T1, T29, T153, T154, KMateriałyOdKonarskiego, KHalamaKonarski);
- Stanisław Idzikowski: T1, T119, KIdzikowski x2;
- Jadwiga Hryniewiecka: T1, T20, T40, T59, T60, T73, T82, T86, T90, T102, S;
- Iga Korczyńska: T111, KKorczyńska;
- Danuta Kwapiszewska: T43, T60, T85, T122, KTancerkiEstradowe;
- Halina Mancewicz: T1, T20, T59, T63, T103, T117;
- Janina Mieczyska: T1, T40, T59, T63, T86, KSzkołyI, S;
- Bronisława Niżyńska: T1, T109pierwsza, T124(2), Nb.t.duża;
- Irena Prusicka: T1, T40, T73, T86, T90, T102, T125, S;
- Janina Pudełek: T1, T3, T24, T60, T66, T84, T87, T144, T147, T149, T156(1), S;
- Irena Turska: T1, T20, T60, T108, T144, T156(1), S;
- Marian Winter: T1, T50, T59, T60, T74, T97, T112, T113, T114, 116(1), 116(2), T154, T157, KWinter x4, KIlustracjeDoPamiętników, Klwów, KZdjeciaZespołowe, KTancerzeZagraniczni, N1.B, Nb.t.mniejsza, A0, S;
- Tacjańska Wysocka: T1, T19, T20, T32, T50, T59, T63, T86, T90, T114, T127, T154, KMateriałyWysockiej, KZespółWysockiej, KSzkołyWysockiejI, S;
- Leon Wójcikowski: T1, T14, T15, T27, T30, T49, T52, T60, T70, T74, T107, T116(1), T116(2), T120, T123, T124(1), T154, KWójcikowski x6, K„66Terpsychory”, KTancerzeZagraniczni, KZespółWójcikowskiego, N1.B, NBarbo, A0;
- Piotr Zajlich: T1, T20, T27, T28, T29, T56, T59, T64, T74, T116(1), T116(2), KZajlichx2, KPanTwardowski1937, KTancerzeZagraniczni, A0.

Można też wyodrębnić **podgrupy materiałów na temat zespołów:**

- Balet Operetki / Teatru Muzycznego w Łodzi: T51, T55, T69cz.1, T72cz.1, T72cz.2, KRóżneTM, KBaśń, P0, L14B+, L15B+, L16B+, L17B+, L19B+, L20B+, L21B+, L22B+, L24B+, L25B+;
- Balet Polski, tzw. Reprezentacyjny: T1, T16, T60, T71, T73, T76, T101, T109pierwsza, T116(2), T120, KPolskiBaletReprezentacyjny, A0;

- Balet Teatru Komedia: T55, T69cz.1, P0, P;
- Ballets Russes: T1, T15, T30, T74, T107, T109druga, T116(2), T119, T120, T123, T124(1), T124(2), T131, T154, K„66Terpsychory”, KTancerzeZagraniczni, KDiagilewZespół, A0;
- Centralny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego: T48, T52, T69cz.1, T69cz.2;
- „Lady Chic” (T17, T53, T65, T68, T69cz.1) i „New Lady Chic” (T17, T69cz.1);
- Polski Balet Reprezentacyjny: zob. Balet Polski, tzw. Reprezentacyjny;
- Polski Zespół Tańca Eugeniusza Paplińskiego: T1, T25, T52, T60, T69cz.1, T69cz.2, T73, T75, KPaplińskiKołpikówna, Nb.t.mniejsza, S;
- Zespół Estradowy Wojsk Lotniczych „Eskadra”: T69cz.1, S;
- zespół Jana Cieplińskiego: T1, T20, T27, T60, T73, T76, KZespółCieplińskiego;
- zespół Lidii Winogrodzkiej: T1, T116(1), KWinogrodzka;
- zespoły Mikołaja Kopińskiego (Polski Balet, Polski Balet Charakterystyczny): T1, T37, T38, T39, T45, T55, T56, T69cz.1, T90, T118, A0;
- Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”: T52, T69cz.1, T125, T157, S;
- zespół Wery Petrakiewicz: T76, T90, KZespołyPetrakiewiczI;
- Zespół taneczny przy Telewizji Polskiej: T31, T36, T68, T69cz.1, T70.

Podziękowania

Badanie archiwum i praca nad niniejszym artykułem zostały przeprowadzone w ramach programu „Białe plamy – muzyka i taniec” (edycji 2020/2021) realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca^{viii}, który dofinansował tę pracę grantem w wysokości 10 000 zł.

Autorka artykułu dziękuje za serdeczne wsparcie podczas zapoznawania się z archiwum wszystkim pracownikom Biblioteki i Pracowni Dokumentacji Instytutu Teatralnego w Warszawie, a w szczególności Marii Dworakowskiej i Monice Krawul.

ⁱ Ponieważ niekiedy dwie teczki noszą ten sam numer z dopiskami oznaczającymi część pierwszą i drugą, tak naprawdę liczba fizycznych teczek (woluminów) przekracza liczbę numerów (tytułów) i wynosi 165.

ⁱⁱ Spis IT obejmuje teczki z materiałami 1-67. Zawartość większości z nich szczegółowo opisano w oddzielnych zakładkach pliku Excel, opatrzonych numerami teczek.

ⁱⁱⁱ Spis IT obejmuje 30 kopert, wykazanych w zakładce *Fotografie*.

^{iv} Teczki te są wykazane w oddzielnej zakładce spisu IT pt. *Teksty sztuk, nuty*. Ponadto zawartość jednej szczegółowo opisano w zakładce nr 13 B+.

^v Wyróżnia się tu bardzo duża liczba materiałów Warsaw Ballet (po angielsku, francusku, niemiecku, polsku) z drugiej poł. lat 80. i początku lat 90. Nasuwa to przypuszczenia, że mimo staranności archiwalnej nie udało się uniknąć przemieszczenia materiałów z sąsiedniej półki – archiwum po Marii Krzyszkowskiej, w latach 1985-95

kierującej baletem Teatru Wielkiego w Warszawie, występującego w zagranicznych tournées pod nazwą Warsaw Ballet.

^{vi} <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4210102>

^{vii} Barbara Stanisławczyk, *Ostatni krzyk. Od Katynia do Smoleńska. Historie dramatów i miłości*, Poznań 2011, s. 133.

^{viii} W momencie publikacji artykułu: Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.