

Małgorzata Komorowska

POLSKI BALET NA MUZYCZNEJ SCENIE XX WIEKU

MIĘDZY PARTYTURĄ A TAŃCEM

[Część druga: okres powojenny – 1.]

Krok trzeci: na służbę propagandzie

Pierwszym baletem wystawionym po wojnie był *Cagliostro w Warszawie* Jana Maklakiewicza z librettem Juliana Tuwima, skomponowany jeszcze w okresie 1937-1938. Miał być wówczas przeznaczony dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, a potem dla Opery Poznańskiej – i tam 18 stycznia 1947 roku odbyła się prapremiera (w jednym zresztą wieczorze z Harnasiami). Choreograf Jerzy Kapliński tańczył rolę tytułową. Polska odradzała się po niszczącym huraganie wojny, lecz w innym już ustroju, narzuconym przez Związek Radziecki. Sztuka i kultura znalazły się pod wpływem ideologii marksistowskiej, która życie społeczeństwa interpretowała jako walkę klas, podkreślając siłę ludowych mas. Wielu artystów pragnęło jednak uprawiać sztukę, nie chcąc dopuścić do jej zastoju. Rzec można, iż Kapliński wykazał się czujnością, dokonując od razu pewnych zmian w scenariuszu. Co więcej, nie ma dowodów, by Tuwim – który powrócił z emigracji do kraju już w czerwcu 1946 roku – temu się sprzeciwiał.

Bezpretensjonalna zrazu komedia zderzająca zmanierowany świat arystokracji (para hrabiowska) z prostym ludem warszawskim (Zosia) dawała dobrą okazję do skontrastowania francuskich tańców dworskich (menuet) i polskich narodowych (polonez, mazur); taką też Maklakiewicz skomponował muzykę. Kapliński uwypuklił ten kontrast – Hrabiów uczynił relikdami przeszłości, a Zosię – nadzieją nowych pokoleń. W ich konflikcie czarownik Cagliostro (zresztą postać autentyczna: hochsztapler, markiz, który w końcu XVIII wieku grasował po Europie udając czarnoksiężnika) stawał po stronie warszawskiego ludu. Wierzyliciele, którzy drapieżnie dopominali się o uregulowanie długów u utracjusza Hrabiego, całkowicie wypadli z akcji. Natomiast wprowadzona scena seansu spirytystycznego ukazywała zjednoczenie ludu i upadek arystokracji. Premiera niewątpliwie znalazła się w cieniu pierwszych powojennych – i sądząc z relacji, udanych *Harnasiów*. Przy następnym wystawieniu *Cagliostra*, w Operze Śląskiej (1950), Kapliński – dysponując już większym i lepszym zespołem, i korzystając z pomocy przedsiębiorczej dyrekcji – zrezygnował z niektórych ingerencji własnych, a przywrócił wiele pomysłów Tuwima, co zapewniło widowisku rozmach.

Tymczasem nowa tendencja w sztuce wszystkich dziedzin – socrealizm – stała się obowiązującą polityczną dyrektywą. Jeden jej z głównych promotorów, podówczas zastępca członka Komitetu Centralnego PZPR, Włodzimierz Sokorski, opublikował w „Kuźnicy” – ważnym czasopiśmie polityczno-literackim PRL – kluczowy dla tej ideologii tekst *Formalizm i realizm w muzyce*¹. Cytował tam Lenina i Żdanowa, podnosił wartość twórczości Chopina i Szymanowskiego, pisząc: „Sądzę [...] że istnieją olbrzymie możliwości oratoriów ludowych i świetlicowych inscenizacji muzycznych typu wielkich popisów zespołów robotniczych i zespołów wiejskich. Niewątpliwie dojrzewa okres monumentalnych widowisk muzycznych złożonych z pieśni i tańca, ilustrujących życie i walkę naszego narodu, naszego ludu. Epoka baletu. Tematycznego baletu”. Tekst ten, wraz ze wszechobecnymi hasłami „wszystko dla mas” i „walka o pokój” przez siedem lat spełniał rolę wytycznych programowych dla teatrów muzycznych oraz dla niektórych kompozytorów, librecistów i choreografów. Baletowi przyznawał wysoką rangę niemal sztandarowych widowisk realizmu socrealistycznego. By „zadekretować” jego założenia, latem 1949 roku w Łagowie Lubuskim odbyła się osławiona Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych. Ze względu na grzechy formalizmu szereg utworów został na niej publicznie

1 W. Sokorski, *Formalizm i realizm w muzyce*, „Kuźnica” 1948 nr 50, przedruk w: „Ruch Muzyczny” 1948 nr 23-24.

potępione, inne zaś utwory, zawierające np. przystępne elementy folkloru (czyli wedle tamtej terminologii – realizmu), były gloryfikowane.

W jak szczelnych okowach ideologicznej cenzury znalazła się wtedy twórczość baletowa, ilustrując doskonale krótkie dzieje sceniczne baletu **Swantewit Piotra Perkowskiego**, kompozytora zajmującego w tym okresie mocną pozycję w elitach władzy. Partytura do libretta Tadeusza Mazura powstała w latach 1926-1930, podczas pobytu kompozytora w Paryżu. Jej część przepadła podczas Powstania Warszawskiego. Perkowski ją odtworzył, rozbudowując całość do trzech aktów. Przygotowania do poznańskiej prapremiery nie miały chyba sobie równych w dziejach polskiego baletu. Otoczyła je aura wydarzenia i mecenat Prezydium Rady Ministrów: *Swantewita* uznano – być może ze względu na rangę nazwiska Perkowskiego – za pierwsze w historii Polski Ludowej dzieło sceniczne współczesnego kompozytora (zapominając jakby o dokonanej już prapremierze skromniejszego w zamiśle *Cagliostro*). Miało być efektowne wizualnie, toteż w lutym 1948 roku Departament Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki z Wojewódzką Radą Kultury Poznania rozpiisał konkurs na projekty dekoracji i kostiumów do *Swantewita*. Do udziału zaproszono tak wybitnych artystów, jak Tadeusz Kantor, Jan Kosiński, Andrzej Pronaszko, Waław Taranczewski i Andrzej Stopka; zgłosiło się też kilkunastu artystów z różnych miast. W marcu zorganizowano dla nich w Poznaniu „konferencję zapoznawczą”, by zaznajomili się z charakterem i nastrojem muzyki oraz z warunkami technicznymi sceny. Zaproszony profesor-polonista omówił libretto, którego temat skupiał się wokół kultu pogańskiego boga Swantewita i poszukiwań kwiatu paproci. Podłoże historyczne przedstawił specjalizujący się w prehistorii naukowiec (zajął się prasłowiańskimi mitami i wykopaliskami na Rugii).

Po nadesłaniu przez artystów prac, kilkoro z nich wyróżniono nagrodami, jednak ostatecznie realizatorom do wyboru przedstawione zostały cztery inne projekty. Komitet z udziałem kompozytora Perkowskiego, kierownika muzycznego premiery i dyrektora Opery Zygmunta Latoszewskiego oraz choreografa Kaplińskiego, wybrał fantastyczny, surrealistyczny projekt Stopki. W widowisku uczestniczył zespół 80 tancerzy, w tym 40 uczniów szkoły baletowej. Kapliński treść baletu osnuł wokół legendy o nocy świętojańskiej. Były w nim fantastyczne postaci lasu, kapłani Swantewita i wieśniacy (mimo to w I akcie rozlegał się...walc). Na prapremierę 19 czerwca 1948 roku przyjechało do Poznania dwóch wiceministrów kultury i sztuki oraz liczna delegacja urzędników Departamentu Muzyki. Przedstawienie pokazano w Warszawie (na scenie Teatru Polskiego), i tam, na specjalnym spektaklu – goszczącym w stolicy uczestnikom wrocławskiego Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju – na widowni zasiedli najślawniejsi artyści tamtego czasu: plastycy (Picasso), architekci (Corbusier), aktorzy (Barrault), pisarze (Szołochow).

Ledwie minęła euforia prapremiery, nasiliła się krytyka *Swantewita* – głównie fabuły i poetyckiego stylu widowiska. Zwłaszcza iż opublikowany właśnie ideologiczny „manifest” Sokorskiego ukazał artystom estetyczne reguły, jakich powinni przestrzegać. Libretto przepracował zatem na nowo Tadeusz Marek (pseudonim Tadeusza Żakieja), ujmując całość jako „słowiański sen nocy letniej”. Wprowadził też elementy rubasznie ludowej baśni: Leśną Wiedźmę, pijanego chłopka, którego Strzygi wodzą po bagnach, i wiele zwierząt. Podkreślił podniosłe znaczenie finału: „gdy za posągami Swantewita podnosi się poranne słońce – młodzież owych prasłowiańskich czasów, równie wesoła, bujna i dzielna jak jej społeczeństwa rówieśnicy, z radością podejmuje trud codziennej pracy [...]. Sierp w ręku dziewczyny jest symbolem pracy”². Choreograf Stanisław Miszczyk bez wątplenia stworzył balet popularny, a scenograf Stanisław Jarocki nadał mu olśniewające barwy. Premierę (26 II 1949) okłaskiwał minister kultury, chwalono tancerzy i orkiestrę. Przedstawienie rekomendował „Przekrój”, jako „przyjemną bajkę dla dzieci w wieku balzakowskim”.

Tadeusz Marek, który, rzecz można, wyspecjalizował się w ideologicznym aktualizowaniu librett baletowych, raz jeszcze zmienił *Swantewita*, wprowadzając znacznie wyraźniejsze treści

2 T. Marek [komentarz]; Piotr Perkowski *Swantewit*, balet w 3 aktach. Opera Śląska w Bytomiu, prem. 26 II 1949 r., program.

społeczne, i doprowadzając do kolejnej premiery – w Operze Poznańskiej. W intrygę uwikłany był teraz Bogacz, a wewnątrz posągu Swantewita stanowiło jego kryjówkę. Nową postacią była też Matka. W finale kapłani odprawiali sąd nad Dziewczyną. Premiera (25 IV 1951) odbyła się w ramach Festiwalu Muzyki Polskiej. Kierownictwo muzyczne sprawował Walerian Bierdiajew, choreografię opracował Leon Wójcikowski, i wyższych artystyczną rangą nazwisk darmo było wtedy szukać. Mimo to „Nowej Kulturze”³ zarzucono Wójcikowskiemu m.in. zbyt słabe demaskowanie Bogacza. Recenzentka Barbara Kilkowska stawiała za wzór balety radzieckie, które czytelnie przedstawiają treść i jej wymowę.

Recepcja *Swantewita*, tak jaskrawo popierana przez władze, zaowocowała refleksjami natury ogólnej, na temat miejsca baletu w socjalistycznej kulturze. Śląski recenzent, Michał Józef Michałowski stwierdził: „balet, obok kantaty, oratorium i opery może i powinien w większym niż dotychczas stopniu stanowić platformę porozumienia dla współczesnego kompozytora z zapóźnionym odbiorcą”.⁴ Sam Perkowski w wywiadzie powiedział: „balet będący idealną syntezą sztuk – muzyki, choreografii, plastyki – jest zarazem doskonałym rozładowaniem nagromadzonego w sferach proletariatu, a zwłaszcza wśród ludności wiejskiej, «kompleksu niższości»”.⁵ W 1949 roku, przekonany, iż „mimo olbrzymich zamówień społecznych i rozwiązania kwestii finansowej przez Państwo, ciągle nie ma utworów dla świetlic i wojska”, zasiadł do pisania nowej baletowej partytury. Skomponował rodzaj poematu symfonicznego (operując zresztą dość nowoczesnymi środkami muzycznymi). Tytuł *Rapsod* dodano później, libretto ułożył Stefan Otwinowski. Wydaje się ono modelowe ideologicznie. Opisuje, jak pracę braci Lecha, Czecha i Rusa (czyli narodów polskiego, czeskiego i rosyjskiego) rozbijał Kapitalizm (postać baletu), a wojna rujnowała Ziemię (w tej roli Barbara Bittnerówna stworzyła znakomitą kreację), ale czerwony sztandar wyzwolenia i prawdy podniósł lud rosyjski, dzięki czemu zjednoczyli się robotnik, chłop i marynarz. Premiera *Rapsodu Perkowskiego* odbyła się w Operze Śląskiej 25 III 1950 roku; w kilka dni później przedstawienie pokazano w Krakowie.⁶

W tym samym czasie nowy balet wystawiła Opera we Wrocławiu. Był to *Paw i Dziewczyna Tadeusza Szeligowskiego* (prem. 2 VII 1949) do libretta Wacława Kubackiego; młody historyk literatury, który w swych publikacjach wielki polski romantyzm dopasowywał do aktualnej ideologii, oparł je na pięknym wierszu Bolesława Leśmiana *Dżananda*. W utworze myśliwy imieniem Dżananda ogarnięty zazdrością kieruje strzałę na uwodzącego Dziewczynę Pawia i trafia w Dziewczynę. Dręczony wyrzutami sumienia, zrywa z myślistwem i zabijaniem; pojawia się przed nim kobieta z gołębiem. Wrocław był miastem, w którym zaledwie przed rokiem odbył się Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju, a uczestniczący w nim Pablo Picasso obdarował Polskę słynnym rysunkiem gołębia pokoju. Balet *Paw i Dziewczyna* w premierowej choreografii Zygmunta Patkowskiego kończył się zatem sceną apoteozy Pokoju. Warto zauważyć, iż z następnej realizacji baletu w Poznaniu (1950) w choreografii Eugeniusza Paplińskiego postać symbolizująca Pokój, i apoteoza – zniknęły. Nie było też ich w ponownej realizacji Patkowskiego, w Operze Śląskiej w Bytomiu (1962).

Balet *Złota Kaczka Jana Maklakiewicza* (praprem. 12 V 1951, w Operze Śląskiej w Bytomiu) niósł przesłanie o sprawiedliwości społecznej. Znana warszawska legenda o złotej kaczce na Powiślu została zmodyfikowana według zasad socrealizmu i podawała odwieczną prawdę, że nie pieniądz stanowi o wartości człowieka, a jedynie praca. Czary Złotej Kaczki zmieniają młodego szewca Lutka w złego bogacza, który z nikim nie chce się dzielić swymi pieniędzmi. Libretto opracował Czech Jan Rey [Reimoser], a do realiów polskich dostosował je choreograf Jerzy Kapliński. Partytura zawiera rozmaite tańce przypisane różnym warstwom

3 Zob. B. Kilkowska, „Swantewit” Perkowskiego w Operze Poznańskiej. Inscenizacja baletu, „Nowa Kultura” 1951 nr 23.

4 M. J. Michałowski, *Z Opery Śląskiej. „Swantewit”: Balet w 3 aktach Piotra Perkowskiego*, „Dziennik Zachodni” 5 III 1949.

5 W. Pawłowski, *Wywiad z Piotrem Perkowskim*, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 7-8.

6 Szczegółowo o baletach Perkowskiego zob. M. Komorowska, *Twórczość teatralna Piotra Perkowskiego*, w: *Piotr Perkowski. Życie i dzieło*, red. M. Borkowski, A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2003.

społecznym: lud warszawski tańczy mazura szewskiego, pałacowi goście – poloneza, zaproszeni na występy artyści – kadryla i galopa, służba – krakowiaka, a chłopci (podczas odwiedzin Lutka w rodzinnej wsi) – oberka, polkę, kujawiaka i chodzonego. Po premierze komentatorzy jednak wątpili, czy prawda, że pieniądz zdobyty bez pracy nie przynosi szczęścia, w ogóle da się przedstawić językiem tańca.

Podobny obraz ideologicznie „słusznych” klasowych rozwarstwień przedstawiał balet **Grażyny Bacewicz *Z chłopą król*** do libretta Artura Maryi Swinarskiego wg XVII-wiecznej komedii Piotra Baryki (praprem. 25 VII 1954 w Operze Poznańskiej). Upojony wódką, śpiący w karczmie Kazek pada ofiarą złośliwego żartu. Lokaje wynoszą go do dworu, a gdzie kawalerowie i damy z niego drwią. Odnajduje go tam jego dziewczyna, Zosia i razem uciekają. Muzyka – świetnie skomponowana, z intermediami w antraktach – ma więc charakter częściowo wiejski (oberek opoczyński, kujawiak, polka trambłanka), częściowo dworski (walc, gawot, polonez, galliarda, siciliana, passepied); na koniec menuet zmagają się ze zwycięskim w rezultacie mazurem. Balet Bacewiczówny złączony w był w jednym wieczorze z prapremierą drugiego nowego baletu: **Zabawą w Lipinach Zygmunta Mycielskiego** do libretta Jarosława Iwaszkiewicza. Tu w akcji pojawiali się chłopcy traktorzyści, dziewczęta, które zapraszały wiejską kapelę, by urządzić zabawę, i bikiniarze – nieroby-modnisie, ośmieszani przez ówczesną propagandę. Mycielski zawarł w interesująco zinstrumentowanej partyturze elementy krakowiaka, walczyki, i takie tańce, jak mazur szewski, polka starowieska, oberek. Autorem choreografii w obu baletach był Stanisław Mischczyk.

Oba dzieła rozczarowały. „Ambitne próby współczesnej twórczości baletowej podjęte przez wybitnych kompozytorów i wybitnych pisarzy-autorów librett, okazały się nieudane” – pisano. Podnoszono też „konwencjonalną ludowość” w tańcu i muzyce oraz „zbyt pobłażliwe traktowanie problemów społecznych”.⁷ Maria Iwaszkiewicz, córka pisarza, wspominała pisanie owego baletu, „w celach zarobkowych zresztą. Rzecz była o traktorzystach, bikiniarzach, a więc w stylu ówczesnych produkcyjniaków. Obaj autorzy dosłownie pokładali się ze śmiechu”.⁸ Mycielski z Iwaszkiewiczem do swego utworu podeszli z ironią. Podczas pokazu przedstawienia *Rapsodu* Perkowski i Otwinowski w Krakowie, tamtejsi recenzenci odnieśli się do baletu również ze znaczną dozą ironii. Niemniej w tego typu partyturach kompozytorzy stawiali nuty na serio, tworząc nieraz wartościową muzykę. Choreografowie na poważnie komponowali układy taneczne, również wtedy, gdy przyszło im inscenizować apoteozę Pokoju, albo wprawiać w ruch sceniczny figury Kapitalizmu czy Traktorzystów, powiewać sztandarami bądź ukazywać przyjaźń polsko-radziecką. Także tancerze, niektórzy w apogeum formy, młodości i talentu, na serio oddawali swój kunszt w służbę tych sztucznie konstruowanych fabuł, i niejedna wówczas powstała baletowa kreacja.

Poza opisanym nurtem socrealistycznym uplasował się balet **Mazepa Tadeusza Szeligowskiego**. Powstał już bowiem po przełomowym roku 1956, gdy nastąpiła polityczna odwilż. Jednak w pewnym stopniu także miał służyć propagandzie, tyle, że propagandzie nowej teraz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, troską otaczającej swą kulturę i tradycje wielkiego dramatu romantycznego. Udział Polski z przedstawieniem *Mazepy* przewidywał paryski sezon Teatru Narodów wiosną 1959 roku, poprzedzony występami w Monte Carlo. Premierę krajową szykowano na Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 58. Miała przynieść współczesne dzieło baletowo-muzyczne zrodzone z ducha polskiego teatru romantycznego (obchodzono Rok Słowackiego). Libretto napisała Irena Turska, krytyk i teoretyk baletu (jej późniejsze zasługi dla zdokumentowania dziejów polskiego baletu okazały się nie do przecenienia). Z dramatu Słowackiego *Mazepa* Turska zaczerpnęła temat, wątki i charakterystykę postaci. Tadeusz Szeligowski w swej partyturze próbował dotrzymać kroku kompozytorskim odkryciom Zachodu: zastosował m.in. technikę serialną i klasterowe akordy. Choreograf Stanisław Mischczyk obsadę złożył z wyśmienitych tancerzy: Stanisław Szymański kreował rolę tytułową, Olga Sawicka

7 Za: T. Światała, *Opera Poznańska 1919-1969*, Poznań 1973, s. 204.

8 M. Iwaszkiewicz, *Wspomnienie o Zygmuncie Mycielskim*, maszynopis 1994 (ze zbiorów Towarzystwa im. Zygmunta Mycielskiego w Rzeszowie).

wcieliła się w postać Amelii, Zbigniew Kiliński tańczył Wojewodę, Bogdan Bulder – Zbigniewa, zaś Witold Borkowski był Królem Janem Kazimierzem.

Jednak już podczas przedłużających się prób w Operze Warszawskiej ujawniła się artystyczna miałość utworu. Nie pomogła doświadczona batuta dyrygenta Mieczysława Mierzejewskiego. Po opóźnionej premierze (27 XI 1958) balet, w graficznej w stylu scenografii Lecha i Michelle Zahorskich, otrzymał oceny krytyczne i złośliwe (Józef Kański, Artur Marya Swinarski, Jerzy Waldorff). Choreografię uznano za skomponowaną z piruetów, a pozbawioną dramatyzmu. Ostry osąd pogłębiła klęska *Mazepy* w Paryżu. Francuscy krytycy docenili jedynie taneczny kunszt Sawickiej i Szymańskiego, który uzyskał Prix Nijinski – nagrodę paryskiego Uniwersytetu Tańca dla najlepszego tancerza roku.⁹

Konfrontacja z Europą po uchyleniu politycznej „żelaznej kurtyny” okazała dowodnie stan zacofania polskiego baletu w zakresie metod szkolenia tancerzy, choreografii i estetyki widowisk. Prasowa dyskusja na ten temat długo nie schodziła ze szpałt najważniejszych gazet.

Krok czwarty: ku pozornej niezależności

Tuż po zakończeniu wojny artystyczną inicjatywę wykazał Mikołaj Kopiński, wychowanek Zajlicha, solista dawnego Polskiego Baletu Reprezentacyjnego. W 1945 roku w Krakowie zebrał grupę dobrych tancerzy; w jego układach choreograficznych przez dwa lata występowali oni w wielu miastach kraju odradzającego się po zniszczeniach. W 1947 roku 40-osobowy Balet Mikołaja Kopińskiego wszedł w skład Zespołu Domu Wojska Polskiego (późniejszego Centralnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego). Kopiński miał tam do dyspozycji profesjonalną orkiestrę – do 1950, czyli w okresie relatywnie większej artystycznej swobody, wystawił szereg baletów polskich (m.in. wariant *Wesela w Ojcowie* Kurpińskiego i Damsego, *Na kwaterunku* Moniuszki) i do muzyki kompozytorów obcych (Ponchiello, Chaczaturiana, Gliera). Dał też prapremierę nowego baletu sprawdzonego współpracownika przedwojennego Baletu Parnella, **Zygmunta Wiehlera: *Janko muzykant***. Spośród artystycznej działalności Kopińskiego jedynie ten utwór można uznać za daninę płacącą socrealizmowi: nowela Sienkiewicza stanowiła wówczas modelową ilustrację ucisku chłopów (w 1953 roku wystawiono pod tym samym tytułem operę Witolda Rudzińskiego).

Podobną inicjatywę utworzenia własnego zespołu podjął w 1955 roku Eugeniusz Papliński, także wychowanek Zajlicha, ceniony dawniej tancerz Baletu Parnella. Udało mu się zyskać poparcie władz i do 1961 roku utrzymać względną autonomię artystyczną i organizacyjną. Zrećźnie łączył socrealistyczne hasło widowiskowej sztuki ludowej przystępnej dla szerokich mas, z kolejnym wcieleniem idei narodowego baletu. Umieszczał w programach dużo stylizowanych tańców polskich inscenizowanych na rodzajowe obrazki (jak niegdyś Parnell). Wystawiał balety Kurpińskiego i Moniuszki. Przywrócił scenie utwory powstałe przed wojną dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego: *Apollo i Dziewczyna* Różyckiego oraz *Cagliostro w Warszawie* Maklakiewicza. Dysponował partyturami współczesnych kompozytorów, jak m.in. Tadeusz Baird, Augustyn Bloch, Stanisław Prószyński, Witold Rudziński. Miał własną, chwaloną przez recenzentów orkiestrę kierowaną przez Władysława Kabalewskiego, który liczne pozycje instrumentował na jej kameralny skład. Do swych scenografów zaliczał Irenę Lorentowicz, Jana Marcina Szancera, Maję Berezowską.

Zespół, zmienny liczebnie (ok. 40 kobiet i mężczyzn) i osobowo, skupiał zdolnych tancerzy starszego (Jadwiga Mierzejewska) i młodszego pokolenia (Barbara Olkuszniak, Krystyna Mazurówna, Feliks Malinowski, Witold Gruca). Już podczas inauguracyjnego występu w ważnym politycznie dla ówczesnej Polski dniu Lipcowego Święta (22 VII 1955) przedstawiono prapremierę dwóch baletów osnutych na ludowych wątkach: ***Kwiat paproci Szeligowskiego* i *Diabły polskie Stefana Kisielewskiego***. Pod koniec działalności Papliński wystawił nowy balet **Perkowskiego – *Balladyna***.

⁹ Więcej szczegółów o *Mazepie* Szeligowskiego zob.: M. Komorowska, *Opery i balety Tadeusza Szeligowskiego na scenach PRL*, w: *Tadeusz Szeligowski. Wokół twórcy i jego dzieła*, red. T. Brodniewicz, J. Kempieński, J. Tatarska, Poznań, Ars Nova 1998

Polski Zespół Tańca występował w wielu miastach kraju. Odbył tournée po Czechosłowacji, NRD, ZSRR, Jugosławii i Holandii, dał występ w Berlinie. W 1961 roku został rozwiązany.¹⁰ Ośrodkami twórczości baletowej stały się teatry operowe.

¹⁰ Zob. R. Świerczek, *Polski Zespół Tańca 1955-1961*, Warszawa 1981, praca magisterska AMFC (maszynopis).