

POLSKI BALET NA MUZYCZNEJ SCENIE XX WIEKU

MIĘDZY PARTYTURĄ A TAŃCEM

Prolog historyczny

Sztuka tańca swój rozwój zawdzięcza muzyce. Charakter orkiestrowych kompozycji Jean-Baptiste Lully'ego i Jean-Philippe'a Rameau wpłynął w XVII- i XVIII-wiecznej Francji na kształt tanecznych formuł baletu klasycznego. Christoph Willibald Gluck skomponował pierwszy balet fabularny, *Don Juana* (Wiedeń 1761). Odtąd na scenach w miejsce dotychczasowych tanecznych numerów poczęto ukazywać akcję, losy bohaterów utworu i przedstawienia. Adolphe'a-Charles'a Adama *Giselle* (Paryż 1841), Piotra Czajkowskiego *Jezioro łabędzie* (Petersburg 1895), Igora Strawińskiego *Święto wiosny* (Paryż 1913) otwierały nowe etapy w dziejach baletu. Było już wtedy oczywiste, że twórczość baletowa stanowi przymierze twórczości muzycznej i twórczości choreograficznej, a kompozytorom pomocni bywają libreciści.

Baletowa twórczość polska – wraz z całą narodową kulturą z trudem pokonująca w XIX wieku zakazy zaborców – ma za swój początek *Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego (Warszawa 1823). Nie była to specjalnie stworzona kompozycja, raczej suita utworów w rytmach polskich tańców – po raz pierwszy pokazywanych na scenie w tak teatralnej formie – a oparta na tematach z popularnego wodewilu *Krakowiacy i Górale* Jana Stefaniego; w muzyce kompozytorski udział miał

Józef Damse. Proste libretto o zaślubinach Szczepana, syna organisty, i Zośki, córki kmiecia ułożył Bonawentura Kudlicz, muzykalny aktor i reżyser Teatru Narodowego. Choreografia była dziełem primabaleriny warszawskiego baletu, Julii Mierzyńskiej i pierwszego tancerza, osiadłego w Warszawie Francuza, Maurice'a Piona. Dla obojga był to debiut choreograficzny. *Wesele w Ojcowie* zachowało swój staroświecki powab i bywa wystawiane po dziś dzień.

Wielkie nadzieje wiązano z baletem Stanisława Moniuszki, tworzonym we współpracy z choreografem i reżyserem – a w tym przypadku także librecistą – Hipolitem Meunier (1825-1898). Meunier urodził się w Warszawie z ojca Francuza, tu się wychował, kształcił i pracował. Obaj więc pragnęli osnuć utwór na tematyce polskiej, lecz najpewniej interwencja ostrej carskiej cenzury, przeciwstawiającej się wszelkim elementom polskości w teatrach, wymusiła zmianę tych zamierzeń. Zatem akcja ich baletu *Na kwaterze* lub *Na kwaterunku* – obu tytułów używał sam Moniuszko – rozgrywa się na wsi bretońskiej wśród żuawów (Warszawa 1868). Jak na ironię libretto jedyne prawdziwie oryginalnego baletu, i z muzyką w całości skomponowaną przez Moniuszkę – nie zachowało się. Utwór powrócił na scenę w 1931 roku z librettem spolszczonym przez choreografa Piotra Zajlicha, a kolejni realizatorzy wprowadzali dalsze zmiany, dopasowując akcję do własnych koncepcji choreograficznych.

Otwarcie

W 1902 roku w Operze Warszawskiej odbyła się premiera wielkiego 4-aktowego baletu Zygmunta Noskowskiego *Święto ognia czyli Noc Świętojańska*. Jego choreografami byli: Włoch Rafael Grassi i Polak Jan Walczak, uczeń Meuniera, doskonały tancerz charakterystyczny, nauczyciel szkoły baletowej, świeżo mianowany reżyserem baletu. Jest to niewątpliwie pierwszy w XX wieku nowoczesnie zakrojony utwór polski skomponowany dla baletu. W podtytule określony „fantazją choreograficzną”, posiada partie wokalne: Dziwożony i Trubadura prowansalskiego. Janina Pudełek podaje¹, że powstał pod wielkim wrażeniem *Jeziora łabędziego*, które Grassi wystawił w Warszawie półtora roku wcześniej (1900) – była to zresztą pierwsza premiera tego baletu poza Rosją. Libretto *Święta ognia* napisał Marian Prażmowski (1851-1915), aktor z

¹ J. Pudełek, *Balet warszawski w drugiej połowie XIX w.*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1980, s. 166.

ambicjami śpiewaczymi i literackimi. Oparł je na wątkach polskich legend i podań. W akcji uczestniczą Cyganie, książęta słowiańscy i lud wiejski, a także postaci fantastyczne: czarownice, wilkołaki i gnomy, Noc i Szatan. Bohaterka, Halina, szuka kwiatu paproci, odbywa się święto wianków. Fragmenty taneczne obejmują taniec amazonek, taniec cygański, czardasz (popisy gości na balu u księcia Bożymira, wzorem *divertissement* z aktu III *Jeziora*), taniec Cyganki Tyry z wężem, walc fantastyczny, krakowiak. Wnioskując z recenzji w „Kurierze Warszawskim”² muzyka Noskowskiego miała charakter symfoniczny, a wyraziste motywy przewodnie postaci i ich stanów psychicznych nadawały aktom zwartość. Podobały się instrumentalne imitacje świergotu ptaków i piania koguta³. Dwu scenografów i autor kostiumów zadbali o efekty wizualne. Sam Walczak tańczył Szatana. W rolach trzech czarownic obsadził tancerzy, natomiast zakochanym w Halinie (tańczyła ją wybitna solistka warszawskiego baletu Helena Rządówna) księciem Stefanem była Janina Rutkowska jako travesti.

Część pierwsza: okres międzywojenny

Krok pierwszy: w stronę baletu narodowego

Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę w 1918 roku, palącą stała się potrzeba narodowego repertuaru na scenach polskich wreszcie teatrów. Dyrekcję Opery Warszawskiej objął Emil Młynarski, wybitny dyrygent i nowocześnie o teatrze muzycznym myślący dyrektor. Zależało mu na rodzimym repertuarze, rozmawiał więc z kompozytorami i inspirował utwory pisane dla baletu. To on nakłonił Karola Szymanowskiego do pisania *Harnasiów* – kompozytor przystąpił do tej pracy w 1923 roku, i nie doczekał, niestety, scenicznych premier dzieła. Podczas dyrekcyjnej dekady Młynarskiego (1919-1929) wystawiono w Warszawie nowe balety Ludomira Różyckiego – *Pan Twardowski* (1921.) – i Ludomira M. Rogowskiego – *Bajka* (1923) i jej skrócona wersja *Kupała* (1926). Odnosiły się one do takiego rodzaju baletu narodowego, jaki w *Święcie ognia czyli Nocy Świętojańskiej* zaproponował Noskowski. Wprowadzały postaci z polskich baśni i legend, mnożąc efekty sceniczne, a w muzyce pojawiały się rytmy tańców polskich.

Swoje baletowe partytury kompozytorzy nie rzadko urozmaicali wstawkami wokalnymi. W *Panu Twardowskim* ów element śpiewu jest jeszcze nieznaczny, ale *Boruta* Witolda Maliszewskiego (1930) – wystawiony w Warszawie już po wymuszonej rezygnacji Młynarskiego – ma formę opero-baletu, podobnie jak wcześniejszy opero-balet tego kompozytora *Syrena* (1928), nie tak polski w kolorycie, bowiem kanwę libretta stanowi tu znana baśń Andersena *Mała syrenka*, tyle, że z akcją znacząco przeniesioną nad Bałtyk: wraz z odrodzeniem się państwowości Polska odzyskała dostęp do morza...

Młynarski zdawał sobie sprawę ze znaczenia Baletów Rosyjskich Diagilewa, i całego paryskiego nurtu baletu oraz z wagi powstających tam partytur. Na warszawską scenę wprowadzał ówczesne nowości, jak *Dafnis i Chloe* Ravela (1926), *Pietruszkę* (1926) i *Pulcinellę* Strawińskiego (1928). Jego choreografem w większości tych pozycji (również w *Panu Twardowskim*) był Piotr Zajlich, niegdyś uczeń Grassiego i Walczaka, później tancerz w Baletach Diagilewa, a w Operze Warszawskiej także solista i pedagog. Choć Zajlich był bardzo zasłużony dla tego Teatru, jednak Młynarski odczuwał, być może, niedosyt nowszej sztuki tańca, i w 1927 roku zaangażował na drugiego choreografa (i pierwszego tancerza) Feliksa Parnella. Parnell, o kilkanaście lat młodszy, obdarzony silną indywidualnością, miał doświadczenie w realizacji rewii, i taki po części styl nadawał widowiskom w intencji narodowym (*Boruta*).

Narodowe tendencje przybrały na wadze również w Poznaniu, gdy zapadły decyzje, że tam właśnie odbywać się będzie Powszechna Wystawa Krajowa – zwana PeWuKą – przygotowywana na rok 1929 z okazji 10-lecia odzyskania niepodległości. Staraniem baletu Opery Poznańskiej wystawiono tam dwa nowe dzieła Feliksa Nowowiejskiego. *Wesele na wsi* [inne używane tytuły: *Malowanki ludowe*, *Wesele na Kujawach*] (1928) z ustępami chóralnymi, ma pewne odniesienia do

² I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1997, s. 347-348.

³ W zbiorach Biblioteki WTM znajduje się wyciąg fortepianowy baletu Noskowskiego i kilka kart partytury.

tradycji *Wesela w Ojcowie* Kurpińskiego. *Tatry [Leluja]* (1929) reprezentują, podobnie, jak utwory Maliszewskiego, formę opero-baletu. Choreografem obu był – zasłużony dla sceny poznańskiej – Maksymilian Statkiewicz. Środowisko poznańskie, silnie motywowane do wystawiania repertuaru narodowego, doprowadziło także do premiery polskiej – po premierach w Pradze (1935), Paryżu (1936), Belgradzie i Hamburgu (1937) – *Harnasi* Karola Szymanowskiego (1938), baletu znacznie zwokalizowanego, z chórem i solo tenorowym. Honor wprowadzenia *Harnasi* na rodzimą scenę przypadł w udziale Statkiewiczowi wraz z dyrektorem Opery Poznańskiej i dyrygentem premiery Zygmuntem Latoszewskim. Partytura Szymanowskiego wykracza swą rangą poza partytury innych, wymienionych tu baletów, narzucając choreografom bardziej nowoczesne traktowanie – w tańcu i inscenizacjach – elementów narodowych i folklorystycznych.

...w stronę nowoczesności

Muzyka bez wątplenia była ważnym elementem baletowej nowoczesności. Ale na nowszy styl tańca wywierała również wpływ sama tematyka utworów. Po szoku pierwszej wojny światowej zrodziło się poczucie niszczenia kultury przeszłości. Jako uniwersalny symbol minionej wspaniałości sztuki, na scenach rozmaitych dziedzin teatru pojawił się Arlekin/Pierrot. Autorem pierwszej polskiej muzycznej arlekinady stał się Karol Szymanowski, komponując na niewielki zespół instrumentalny *Mandragorę* (1920), rodzaj baletowego divertissement przewidzianego przez Moliera w jego komedii *Mieszczanin szlachcicem*, wystawionej wówczas w warszawskim Teatrze Polskim. Tyle tylko, że *Mandragora* od początku przeznaczona do odtańczenia przez aktorów, tak też w Teatrze była wykonana. Choreografię ułożył Kazimierz Łobojko, uczeń Meuniera, tancerz w zespole Diagilewa, a w końcu ceniony pedagog we własnej szkole baletowej w Warszawie. Jeszcze w latach dwudziestych, w choreografii Adolfa Bolma (także nota bene tancerza Diagilewa) wystawiła *Mandragorę* w Chicago i Nowym Jorku mała amerykańska grupa baletowa⁴. Natomiast w Polsce zespoły tancerzy przejęły ją od aktorów dopiero po czterdziestu latach – począwszy od udanej inscenizacji Janiny Jarzynówny w Operze Bałtyckiej w 1961 roku.

Arlekin, postać z komedii dell'arte wieku XVI przeniesiona we śnie w świat lat dwudziestych XX wieku, był również bohaterem baletu *Ostatni Pierrot* Karola Rathausa. Balet ten miał prapremierę w Berlinie (1927) z Maxem Terpisem, wybitnym tancerzem i współautorem scenariusza, w roli tytułowej. Rathaus, Polak żydowskiego pochodzenia, studiował i mieszkał w Berlinie. Muzycznym znakiem ówczesnego świata były fabryczne syreny, jazz i dancing – odpowiadające im dźwięki pojawiały się w partyturze. Na scenie w Warszawie *Ostatni Pierrot* ukazał się w choreografii Feliksa Parnella (1929), który świetnie odnajdywał się w tego rodzaju teatralno-baletowej konwencji. Jego dziełem była również choreografia do baletu Władysława Macury, dobrze wykształconego pianisty i kompozytora (pracował jako korepetytor w Operze) *Kleks, czyli Co-co*, baletu symbolicznego rozgrywającego się w świecie wyobraźni. Chwalono nowoczesność i śmiałość układów tanecznych Parnella; odtwarzał rolę tytułową. Nowszy styl teatralny w obu tych baletach wspomagała również scenografia Wincentego Drabika, wizjonerskiego artysty, który znakomicie kształtował perspektywę sceny, formy dekoracji i dynamikę koloru.

Pewne znamiona nowoczesności – jednak nie w konwencjonalnej choreografii Piotra Zajlicha ani wystawnej scenografii Józefa Wodyńskiego, lecz w partyturze o symfonicznym rozmachu – posiadał balet *Świtezianka* Eugeniusza Morawskiego (1931). Nurt tzw. baletu symfonicznego już od początku wieku silnie zaznaczał się w sztuce tańca. Polegał on na wykorzystywaniu znanych dzieł symfonicznych do układów choreograficznych – w różnych zresztą stylach tanecznych. Balet podlegał wówczas istotnym przemianom, wchłaniając rozmaite style, techniki i gatunki tańca. Rzecz można, iż w ślad za Wielką Reformą Teatru postępowała wielka reforma baletu. Zaczęły w nim znajdować swoje artystyczne formy tańce narodowe i egzotyczne. Narodził się taniec plastyczny wyrosły z rytmiki Emile'a Jaques-Dalcroze'a i estetyki antyku, a także taniec wyzwolony, swobodny, częściowo improwizowany, oraz taniec wyrazisty zbieżny z

⁴ Zob. M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, Warszawa 1992 s. 104

nurtem ekspresjonizmu w teatrze, filmie i sztukach plastycznych. Wszystkie te rodzaje znalazły swoich artystów-praktyków i pedagogów w Polsce. W Warszawie organizowano Turnieje Sztuki Tanecznej (1926, 1929). W czerwcu 1933 roku odbył się tu urządzony z wielkim rozmachem w Teatrze Wielkim Międzynarodowy Konkurs Tańca, na którym złoty medal i nagrodę specjalną przewodniczącego jury otrzymała Polka, Olga Sławska.

Wykształcona w metodzie Jaques-Dalcroze'a i balecie klasycznym Tacjana Wysocka najpierw otworzyła Szkołę Umuzycznienia Tacjanny i Stefana Wysockich z Wydziałem Tańca Scenicznego, a później z wychowanek szkoły utworzyła Balet Tacjanny Wysockiej. W swych choreografiach łączyła różne rodzaje tańca. Przygotowując się do udziału w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym (1932), zestawiała z muzyki Jana Maklakiewicza czteroczęściowy balet *Images polonaises (Obrazki polskie)*⁵. Miniatury baletowe Maklakiewicz tworzył także dla Feliksa Parnella. Nie był on jedynym kompozytorem, którego wyobraźnię pobudzał nowoczesny taniec. Niektórzy, jako improwizujący pianiści, współpracowali ze szkołami tańca w Poznaniu i Warszawie (Roman Maciejewski). Anna Maria Klechniowska, zbliżona do grupy muzycznej Młoda Polska (z Karolem Szymanowskim), napisała inspirowany mityczną Grecją balet *Bilitis* (1932), utwór na śpiew, fortepian i taniec rytmiczno-plastyczny. W wydanych nutach są nawet zaznaczone wejścia dla „chóru tancerek”. Klechniowska za *Bilitis* otrzymała wyróżnienie w konkursie kompozytorskim periodyku „Muzyka”.

Następnym jej dziełem – szeroko już zakrojonym – w tym gatunku stała się pantomima-balet *Juria /Burzowy/*, ponownie z elementem wokalnym. W zamyśle – zaczerpniętym od Igora Strawińskiego – miał to być rodzaj białorusko-wileńskiego *Święta wiosny*. Postać tytułowego bohatera, Jurii, odnosiła się w pewnym stopniu do św. Jerzego, patrona roślin i lasów. Na stołecznej scenie najpierw fragmenty (1937), a potem całość (1939) *Jurii* zaprezentował Balet Tacjanny Wysockiej. Ale tak ambitne wyzwania jak prapremiera baletu współczesnego twórcy, Wysocka podejmowała rzadko. Na co dzień wykorzystywała rozmaite utwory i współpracowała z różnymi muzykami. Na przykład na Poranku Tanecznym Baletu i Szkoły w Teatrze Narodowym 23 V 1937 roku⁶ jej wychowanki, oprócz utworów kompozytorów obcych jak Głazunow, Boccherini, Schumann i Johann Strauss, tańczyły do miniatur Kurpińskiego i Chopina oraz współczesnych: Namysłowskiego, Lucjana Marczewskiego, Szymanowskiego, Noskowskiego, Rózyckiego i Maklakiewicza. Wszystkie te utwory (łącznie z fortepianowym walcem Chopina i mazurkiem Szymanowskiego) miały postać orkiestrowych transkrypcji, skoro grała w widowisku orkiestra symfoniczna Kolejowego Przysposobienia Wojskowego pod dyrekcją Edwarda Niemiro.

Krok drugi: do obrazu dla świata

Balety Rosyjskie Diagilewa w swych przedstawieniach zwróciły uwagę na wspaniałą syntezę baletu z muzyką i plastyką, a jednocześnie na kwestię narodowej tożsamości sztuki tańca. Działający w latach dwudziestych w Sztokholmie zespół Balety Szwedzkie wykorzystywał muzykę szwedzkich kompozytorów i tematykę skandynawskich legend, a w układach choreograficznych elementy szwedzkich tańców, obyczajów ludowych, obrzędów Wikingów, itp. W tym samym czasie również z Londynie stworzono podwaliny dla narodowego baletu, czerpiąc z muzyki angielskiej i tematów z Szekspira. Toteż w Polsce także zrodziły się ambicje godnego reprezentowania polskiego baletu.

Pierwszy inicjatywę taką przejawiał Jan Ciepliński, tancerz i choreograf. Tworzył balety do utworów symfonicznych kompozytorów polskich (Moniuszki, Karłowicza, Noskowskiego) i artystyczne opracowania polskich tańców narodowych. Zorganizował Balet Jana Cieplińskiego liczący około trzydziestu osób, i w październiku 1924 roku występował z nim w Wiedniu w salach Hofburgu, m.in. z programem tańców polskich. Po roku zespół uległ rozwiązaniu, a Ciepliński działał z powodzeniem w różnych kompaniach i teatrach świata – w Sztokholmie, Budapeszcie, Warszawie,

⁵ Rękopis partytury uważa się za zaginiony (Encyklopedia Muzyczna PWM, tom „m”, Kraków 2000, s. 39)

⁶ Program w zbiorach Muzeum Teatralnego, MT/XI/314/2, sygn. P1648

Buenos Aires. Jednak po latach, w roku 1937, na powrót skupił wokół siebie wybitnych polskich tancerzy i utworzył krótkotrwały Balet Warszawski, z którym propagował tańce narodowe występując w kraju (Kresy, Pomorze, Śląsk) i za granicą (Budapeszt, liczne miasta Czechosłowacji).

Balet Tacjanny Wysockiej wziął udział w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Paryżu w 1932 roku. Z tej okazji zespół przyjął nazwę Balet Polski⁷, lecz Wysocka w swoim występie nie ograniczyła się bynajmniej do polskich tańców. W układzie programu pomógł jej wybitny reżyser Leon Schiller, który często angażował Balet Wysockiej do swych przedstawień w teatrach dramatycznych. Schiller do czterech utworów symfonicznych Maklakiewicza stworzył rodzaj libretta, które spoilo dramaturgię tanecznych obrazów. Warto zaznaczyć, że Balet Wysockiej składał się z samych dziewcząt (przeważnie kilkunastu), toteż w częstym u niej eksponowaniu par tanecznych, role męskie (jako travesti) również wykonywały kobiety, w chłopięcych oczywiście kostiumach. Była to wówczas chętnie stosowana praktyka: nawet w balecie *Pietruszka* Strawińskiego wystawionym w Warszawie (1926) tytułową rolę chłopaka choreograf Piotr Zajlich powierzył kobiecie (świątecznej tancerce, Irenie Szymańskiej).

Na konkursie w Paryżu w rozmaitych scenkach *Images* przewijały się tańce polskie: polonez, mazur, krakowiak, gaik. Balet Wysockiej wywarł bardzo dobre wrażenie: zdobył Brązowy Medal. Nie należało uznawać tego za porażkę, skoro Złoty Medal otrzymał słynny balet Kurta Joosa *Zielony stół*. Zespół Wysockiej odbył jeszcze serię udanych występów w Paryżu i krótkie tournée po Francji, jednak po powrocie podpisał kontrakt z modnym warszawskim teatrykiem Qui-Pro-Quo i odtąd przylgnęło do niego nieco lekceważące określenie „Tacjan-girls”. W ambitnych artystycznie przedsięwzięciach uczestniczył już rzadziej.

Swoisty typ polskiego baletu ludowego ukształtowała Jadwiga Mierzejewska (wychowanka Szkoły Wysockich). Współpracowała ze Związkiem Teatrów i Chórów Ludowych, a swe taneczne inscenizacje opierała na formach i tekstach ludowych pieśni. Z programem tańców polskich opracowanym na 28-osobowy zespół pojechała w 1935 roku na festiwal tańców ludowych do Londynu, zdobywając tam sobie jak najlepszą opinię. W tym samym czasie zamysł zorganizowania Polskiego Baletu Narodowego powziął Feliks Parnell. Sam zebrał fundusze. Od rządu otrzymał tylko skromny, jak na skalę przedsięwzięcia, zasiłek (1000 zł), a Teatr Wielki pomógł mu w znalezieniu miejsca prób. Skupił w swym zespole zaledwie 10 osób, ale byli to artyści wybitni. Eugeniusz Papliński, Zygmunt Kiliński, Stanisław Mischczyk, Jerzy Kapliński prezentowali kunszt taneczny wysokiej klasy, a po wojnie sami kierowali zespołami baletowymi i tworzyli wartościowe choreografie (Kiliński stał się specjalistą od układu mazura). Ich partnerkami były m.in. siostry Halama, Loda i Zizi (ówczesna żona Parnella). Parnell zadbał o najlepszych projektantów kostiumów i dekoracji; opracowali je utalentowani rysownicy Maja Berezowska i Feliks Topolski oraz ceniony kostiumolog filmowy Gena (Eugenia) Galewska. Sugerowane przez niego melodie ludowe zinstrumentował Tadeusz Sygietyński, łatwo uchwytnie drobne kompozycje napisał Jan Maklakiewicz. Sam też Parnell, wysoki i pięknie zbudowany, tańczył porywająco.

Program złożony z 12 obrazków i scenek tanecznych miał premierę w lutym 1935 roku w warszawskim teatrze Wielka Rewia. Po niej tournée Polskiego Narodowego Baletu Parnella objęło Poznań, Paryż (Théâtre National, Opera Comique), Berlin (WinterGarten z widownią na 2900 miejsc) i Londyn. Wszędzie rekordy powodzenia biła ludowa scenka *Umarł Maciek, umarł* (w muzycznym opracowaniu Sygietyńskiego) i solowy taniec Parnella *Łucznik* do muzyki Maklakiewicza w kostiumie wg projektu Władysława Skoczylasa. Jesienią 1935 zespół uczestniczył w Paryżu w wielkiej rewii *La parade du monde* w Casino de Paris. Składała się z 24 numerów – Balet Parnella wypełniał 7 z nich; były to dwie polskie miniatury ludowe i pięć inscenizowanych tańców innych narodów. W lipcu 1936 roku na międzynarodowym konkursie tańca urządzonym w ramach XI Igrzysk Olimpijskich w Berlinie, Polski Narodowy Balet Parnella odniósł ogromny sukces: zajął I miejsce. Obyczajowe scenki taneczne *Lajkonik*, *Dożynki*, i komediowa *Umarł Maciek, umarł* podbiły publiczność i jury, któremu przewodniczył Rudolf

⁷ Zob. afisz reprodukowany w: T. Wysocka, *Dzieje baletu*, PIW Warszawa 1970, s. 453

Laban, inicjator i teoretyk niemieckiego tańca wyrazistego, twórca kinetografii, znawca wszystkich kierunków reprezentowanych przez współczesny balet, i światowy guru tej dziedziny sztuki. Parnell mimo rozmaitych kłopotów zdołał utrzymać swój zespół aż do roku 1939.⁸

Podczas występów jego Baletu w Paryżu w 1935 roku, orkiestrę zobowiązał się udostępnić szef znanej agencji koncertowej (dysponującej własnym, dobrym zespołem), Concert Lamoureux, Parnell przyjechał więc z dyrygentem Opery Warszawskiej, Jerzym Sillichem. Grupa Parnella tańczyła wówczas fragmenty baletowe z oper Moniuszki, miniatury Chopina, Maklakiewicza i Szymanowskiego, kompozycje taneczne Henryka Warsa, W. Wróblewskiego (?), Michała Kondrackiego, popularnego w drugiej połowie XIX wieku Leopolda Lewandowskiego, zwanego „polskim Straussem” i Zygmunta Wiehlera, którego Parnell niebawem uczynił kierownikiem muzycznym swego Baletu i dyrygentem przedstawień, z którymi nadal objeżdżano Europę. Kiedy Wiehler napisał dla Baletu liczne tańce i obrazki muzyczne, z programów występów zespołu Parnella poznikali inni kompozytorzy. W 1937 roku jedyną, poza Chopinem i Moniuszką autorką muzyki stała się jego żona, Jadwiga Wiehlerowa. Ale nie minął rok, gdy również jej nazwisko zniknęło; pozostał tylko Wiehler.⁹

Warto zwrócić uwagę, że wymienione wyżej ambitne inicjatywy wprowadzenia polskiego baletu na arenę międzynarodową, Ciepliński, Mierzejewska, Wysocka i Parnell podejmowali na własną artystyczną, organizacyjną i finansową odpowiedzialność. Były to ich przedsięwzięcia prywatne. Nic zatem dziwnego, że zespoły Cieplińskiego i Mierzejewskiej istniały krótko. Lepiej osadzone w realiach międzywojennej Polski zespoły Wysockiej i Parnella chcąc zapewnić byt swym tancerzom i utrzymać się w artystycznym życiu kraju i Europy, weszły w związki ze sztuką wprawdzie wysoce profesjonalną, lecz jednak sztuką rozrywki: rewii i kabaretu. Oboje próbowali zapewniać swym programom muzykę specjalnie dla tańca komponowaną, ale były to utwory drobniejsze, i zdecydowanie użytkowe. Tymczasem we wspomnianych tu wcześniej międzynarodowych konfrontacjach baletu i choreografii, muzyka, oryginalna lub dobierana, również podlegała konkursowym ocenom.

Twórcy kolejnego zespołu: Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, w chwili jego powoływania zdawali sobie sprawę z wszystkich tych uwarunkowań i wymogów poziomu, jakie dyktowała światowa konkurencja. Całą ideę skierowano od razu w najwyższe strefy kultury. Inicjatorem był Jan Lechoń, poeta, podówczas attaché kulturalny Ambasady RP w Paryżu – zbliżała się bowiem zaplanowana na rok 1937 Międzynarodowa Wystawa Techniki i Sztuki w Paryżu połączona z wielkim festiwalem sztuki tanecznej różnych narodów. Lechoń otrzymał pełnomocnictwa od Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Polskiego Komitetu Wystawy oraz gwarancję wysokich subsydiów rządowych. Na dyrektora zaangażował Arnolda Szyfmana, znanego z energii i skuteczności dyrektora teatrów warszawskich. By zapewnić podstawy specyficznej działalności takiego zespołu powstało Towarzystwo Akcyjne pn. Towarzystwo Polskich Widowisk Artystycznych. Nigdy wcześniej ani później nie podjęto tak metodycznej i szeroko zakrojonej akcji dla stworzenia nowych dzieł baletowych.

Prace ruszyły w lutym 1937 roku. Oferty angażu popłynęły do najlepszych tancerzy polskich, również tych rozsianych po świecie. Szyfman udał się do Londynu, by nakłaniać Bronisławę Niżyńską, siostrę słynnego Wacława Niżyńskiego, uznaną tancerkę i choreografa wielu najlepszych zespołów, by zgodziła się objąć kierownictwo rodzącego się Baletu; po trudnych negocjacjach propozycję przyjęła. Jednocześnie szukano librett do dwóch co najmniej programów i skierowano zamówienia do literatów: Ludwika Morstina, Juliana Tuwima, Światopełka Karpińskiego, i innych. Trzej wymienieni nadesłali libretta, więc zaczęły się pertraktacje z kompozytorami. Padały nazwiska Michała Kondrackiego, Jana Maklakiewicza, Eugeniusza Morawskiego, Romana Palestra, Ludomira Różyckiego i Bolesława Woytowicza. Na napisanie partytur otrzymali trzy miesiące. Stanowisko kierownika muzycznego i dyrygenta objął Mieczysław

⁸ J. Pudełek, *Balet Polski Feliksa Parnella (1935-1939)*, „Pamiętnik Teatralny” 1996 z.3-4

⁹ Programy występów Baletu Polskiego Parnella z lat 1935-1938 w różnych miastach Europy znajdują się w zbiorach Muzeum Teatralnego, MT/XI/460/1-58, sygn. P 2739-2795

Mierzejewski, który kompletował orkiestrę.

W czerwcu Niżyńska przyjechała do Warszawy, rozpoczęła w łazienkowskim Teatrze w Pomarańczarni lekcje z tancerzami i próby choreografii wybranych przez nią baletów. Były to: *Baśń krakowska* Kondrackiego do libretta Morstina (wariant legendy o Panu Twardowskim), *Apollo i Dziewczyna* Różyckiego z librettem Karpińskiego, *Powrót* (inny tytuł: *Wezwanie*) dokonany do muzyki *Concertina* Woytowicza oraz *Pieśń o ziemi* Palestra z librettem kompozytora wg Leona Schillera. Lechoń z Szyfmanem planowali z Schillera uczynić reżysera i teatralnego konsultanta baletowych widowisk, ale Niżyńska nie zgodziła się. Nie przyjęła też do zespołu Leona Wójcikowskiego. W wyniku rozmaitych dyskusji liczył on 40 osób: dwie primabaleriny (Sławska i Nina Juszkiwicz), 7 solistek (m.in. Olga Glinkówna, Stella Pokrzywińska, Stanisława Stanisławska, Irena Topolnicka) i 11 tancerek corps de balet, oraz 18 tancerzy wśród których znajdowali się Kiliński i Miszczyk z Baletu Parnella, a także Czesław Konarski, Mikołaj Kopiński, Józef Marciniak, Andrzej Śnieżyński.

Dekoracje i kostiumy dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego zaprojektowali najlepsi ówczesni scenografowie: Teresa Roszkowska, Waław Borowski, Irena Lorentowicz, Władysław Daszewski. Niżyńska ingerowała w każdy detal, sposób oświetlenia, krój kostiumów. We wszystkich baletach (poza *Apollem* Różyckiego) tkwiły muzyczne, choreograficzne i tematyczne wątki polskie. *Powrót* był opowieścią o polskim szlachcicu, który na obczyźnie przesiąkł francuską modą, ale po powrocie do kraju przyciągnęła go rodzima tradycja: żeni się z hożą Polką i tańczy mazura. W *Pieśni o ziemi*, o swobodnej narracji, odgrywano obrzędy i stare obyczaje chłopskie: zaślubiny, sobótkę, dożynki. Niżyńska dodała jeszcze *Koncert e-moll* Chopina w stylu baletu symfonicznego¹⁰. Inne złożone pozycje przesunięto na później. Domniemywać można, że na tej samej twórczej fali zrodził się jeszcze balet *Cagliostro w Warszawie* Maklakiewicza do libretta Tuwima (powstały w 1937-1938 roku), który premiery doczekał się już po wojnie.

Tworzeniu zespołu i widowisk towarzyszył głęboki sceptycyzm prasy i opinii publicznej. Kwestionowano ogromne sumy wykładane z państwowej kiesy na tego rodzaju wątpliwą reprezentację; narodowe ambicje spotykały się ze zrozumieniem, ale ogólny stan baletu polskiego oceniano jako marny. Przed wyjazdem na Wystawę do Paryża nie doszło do pokazu przygotowanych programów w Warszawie, więc wątpliwości pogłębiały się. Ale w listopadzie 1937 PAT (poprzednik PAP, czyli Polska Agencja Telegraficzna) doniosła o wielkim sukcesie. Istotnie: Polski Balet Reprezentacyjny otrzymał Grand Prix Wystawy w dziedzinie sztuki tanecznej, zaś czterej kompozytorzy przywiezionych do Paryża utworów, czyli Kondracki, Różycki, Palester i Woytowicz, uzyskali złote medale za swą muzykę¹¹. Publiczność wabił efektowny graficznie afisz, a informacje o polskich tradycjach baletowych, zespole, artystach i utworach mogła czytać w pięknie wydanym 40-stronicowym programie (artykuły zamieścili w nim: Jan Lechoń, teoretyk i historyk baletu Stanisław Głowacki i krytyk muzyczny Karol Stromenger). Tło tych sukcesów odsłaniało jednakże słabość polskich poczynań. Przeznaczony przez organizatorów na występy taneczne rewiowy teatr Mogador był niewielki, imponujące dekoracje musiały ulec pomniejszającym cięciom, orkiestra nie mieściła się w kanale, a grupy instrumentalistów zajęły łoże. Niektórzy krytycy w choreografiach Niżyńskiej ujrzeli nie oryginalność, lecz dziwną awangardę. Grudniowe występy PBR w Londynie na scenie słynnej opery Covent Garden były porażką. Zawiodła reklama, publiczność nie dopisała, rozczarował taniec i muzyka: pewne walory dostrzeżono jedynie w kompozycjach Kondrackiego i Palestra.

Jednak od końca stycznia 1938 trwało kilkutygodniowe tournée po Niemczech, obejmując 18 miast, od Stettina (Szczecina) po Norymbergę. W swoich *Dziejach baletu* Tacjana Wysocka przytacza liczne pochlebne recenzje prasy niemieckiej, francuskiej i angielskiej¹². Najbardziej chwalono *Baśń krakowską* i *Pieśń o ziemi* oraz kształt plastyczny widowisk. Wynika z tego jasno, że, niezależnie od głosów krytycznych, Polski Balet Reprezentacyjny najsilniej zdołał zaznaczyć

¹⁰ Zob. te i inne szczegóły w: K. Jurewicz, *Polski Balet Reprezentacyjny 1937-39*, Warszawa 1987 (praca magisterska, maszynopis)

¹¹ Tak podaje I. Turska w swoim *Przewodniku baletowym*, op.cit. przy omawianiu każdego z tych baletów.

¹² T. Wysocka, op.cit. ss. 437-438

swą obecność na europejskiej scenie tym, co polskie: narodowym tańcem, barwnością i dobrym smakiem w stylizowanych na ludowe kostiumach, młodością i żywiołowością swych artystów. We własnym kraju natomiast zaatakowano PBR za...niedostatek polskości. Wyczekiwane występy odbyły się wreszcie w pierwszych dniach kwietnia 1938 roku i wywołały prasową burzę. „Zamiast ciąglej, opartej na zdrowych podstawach pracy artystycznej, poronione projekty obliczone na doraźne efekty”, „brak indywidualnego oblicza artystycznego i specyficznego stylu”, „tak tańczyć by mogła każda nacja, więc dlaczego nazywa się ten zespół Reprezentacyjnym Baletem P o l s k i m?”, „Balet Nijaki”, „ad hoc napisane utwory młodszej generacji kompozytorów, bez większej wartości”¹³. Najostrzej krytykowano Niżyńską. Z pewnością była wybitną profesjonalistką, obywatelką baletowego świata. Ale nie czuła się Polką, nawet nie mówiła po polsku. Po występach PBR wiosną w Katowicach, Chorzowie, Poznaniu, Krakowie i Wilnie zrezygnowała z kierownictwa zespołu.

W nowym sezonie 1938/1939 jej miejsce zajął Leon Wójcikowski, a jego asystentami zostali Jan Ciepliński i Piotr Zajlich. Zespół powiększył się – *corps de ballet* liczył 60 osób, w grupie 23 solistów znaleźli się nowi artyści: Alicja Halama, Stanisława Selmówna, Józef Matuszewski; Mierzejewskiego przy pulpicie dyrygenta zastąpił Jerzy Bojanowski. Zostawiono w programach najlepsze, i najwyraźniej polskie, zdaniem krytyków, utwory, czyli *Baśń krakowską* i *Pieśń o ziemi* oraz *Koncert e-moll* Chopina. Dodano *Harnasie* w choreografii Cieplińskiego, które wraz z baletami Kondrackiego i Palestra miały swą premierę 19 kwietnia 1939 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej¹⁴. Repertuar PBR wzbogacił się również o *Wesele w Ojcowie* w choreografii Zajlicha, a także o utwory Mozarta, de Falli i Respighiego w choreografiach Cieplińskiego i Wójcikowskiego. Było już wtedy po występach na Lazurowym Wybrzeżu (Cannes, Nicea, Monte Carlo w lutym 1939), w Marsylii, Lyonie i Brukseli –Balet Polski tańczył tu w Palais des Beaux Arts, a Bojanowski dyrygował Brukselską Orkiestrą Symfoniczną. Po prezentacji w Warszawie zespół wyjechał jeszcze do Luksemburga i Kowna, a w czerwcu 1939 – do USA, na występy w ramach Wystawy Światowej w nowojorskim Music Hall przed widownią 5 tysięcy osób (5-19 VII).

We wrześniu 1939 roku planowane były występy na Biennale w Wenecji. Ale we wrześniu Europa płonęła już w ogniu wojny. Najlepiej zorganizowany i mający zdrowe podstawy finansowe w budżecie państwa i w polityce kulturalnej Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP, skupiający doskonałych tancerzy i twórczych choreografów, propagujący oryginalną sztukę plastyczną w kształcie scenicznym widowisk, wykorzystujący wartościowe nowoczesne partytury polskich kompozytorów i wykonywaną na żywo muzykę – Polski Balet Reprezentacyjny przeszedł do historii.

¹³ Obszerne fragmenty recenzji w: R. Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927-1939)*, Warszawa 1986, ss.461-463

¹⁴ Festiwale takie organizowało przed wojną w różnych miastach świata Société Internationale de la Musique Contemporaine (S.I.M.C), jego sekcją było Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej (P.T.M.W.) ukonstytuowane w 1924 r. z Karolem Szymanowskim jako przewodniczącym.