

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Joanny Sibilskiej
napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Komorowskiej**

***Rozwój baletu w Warszawie, Petersburgu i Moskwie
od XVIII do połowy XIX wieku. Przemiany, powiązania, estetyka***

Rozprawa doktorska mgr Joanny Sibilskiej imponuje nie tylko objętością (prawie 450 stron), ale również rozległością podjętego tematu i wnikliwością w jego badaniu. Cel pracy zapowiada Wstęp, uzasadniający jej konstrukcję. Przypominając, że „balet [także Polski] ma długą i bogatą historię, wpisaną w kulturę europejską”, w tę tradycję kulturalną doktorantka wielokrotnie się wpisuje. Stwierdza bowiem już na początku pracy w odniesieniu do baletu polskiego (może w sposób nadto zasadny): „Jego powiązanie z silnymi tradycjami ludowymi i wartościami patriotycznymi dało podstawy do stworzenia oryginalnego wizerunku, stanowiącego ważną składową rodzimej kultury narodowej”. Wszakże balet — przypominamy — jako sztuka sceniczna miał nade wszystko rodowód dworski i był adorowany, a więc i wspierany materialnie, czyli utrzymywany, przez sfery arystokratyczne, poczynając od dworów królewskich. To właśnie te sfery — tworząc szkoły baletowe i zatrudniając w nich cudzoziemskich, głównie francuskich nauczycieli, kształciły tancerzy wedle ówczesnych wymagań i reguł artystycznych. Można zatem bez przesady stwierdzić, że zarówno w Petersburgu, w Moskwie jak i Warszawie w większości tańczono od XVIII wieku ten sam repertuar co w Paryżu czy w Wiedniu, z udziałem tych samych solistów, przy udziale tych samych choreografów, a nawet dekoratorów. Trudno o bardziej wyrazisty przykład teatru „nienarodowego”, wręcz „kosmopolitycznego”, który podlegał jednocześnie tym samym przemianom i reformom.

Nie dziwi zatem, że trzy pierwsze rozdziały omawianej rozprawy, nie odejmując im znaczenia naukowego, są w gruncie rzeczy „wprowadzeniem do bardzo ważnego okresu w historii baletu — romantyzmu”. Oto jak ten „bardzo ważny okres” przedstawia (syntetycznie) doktorantka:

Centrum jego rozwoju był Paryż, w którego artystycznym tyglu pojawiali się francuscy i włoscy tancerze i choreografowie. Z pomocą librecistów, kompozytorów i scenografów stworzyli oni obraz scenicznej ulotności, który w scenicznym ujęciu prezentowany był przez Marię Taglioni, Carlottę Grisi czy Lusile Graham. Choreografowie sięgali do treści romantycznych, przenosząc na scenę baletową bohaterów literackich między innymi Victora Hugo, Waltera Scotta i Byrona. Peregrynacje choreografów i tancerzy sprawiły, że w rozdziale trzecim przedstawione zostały, oprócz teatrów paryskich, także inne ważne ośrodki, które miały wpływ na rozwój baletu romantycznego, jak Londyn, Mediolan, Wiedeń, Berlin i Kopenhaga. To dzięki po-

dróżom choreografów i baletmistrom zagościły Sylfidy, Giselle i Esmeraldy, tańczone przez utalentowane tancerki, wykonujące ewolucję taneczne na czubkach palców w nowym obuwiu teatralnym, czyli puentach (s. 9).

Maria Taglioni zatańczyła przed zachwyconą publicznością warszawską trzykrotnie: w latach 1838, 1841 i 1844, zawsze w towarzystwie ojca, Filippo Taglioniego. Za pierwszym razem wystąpiła (17 marca) w roli Przeoryszy w scenie baletowej opery *Robert Diabeł*, a także w pas de deux z baletu *Córka Dunaju*.

Doktorantka przytoczyła charakterystyczną opinię dziennikarza „Gazety Porannej” (Wikt. Z. — Wiktoryna Zielińskiego) o tym niezwykłym występie: „Panna Taglioni nie skacze. Kto z was wyobraża sobie, że idąc widzieć Pannę Taglioni, obaczy jakie salto mortale, ten się niezmiernie zawiedzie. [...] Trzeba mieć niezmiernie delikatny smak, trzeba być wtajemniczonym w tego rzędu piękności, trzeba na nie poetycznym okiem przeglądać, aby pojąć i uczuć o ile Panna Taglioni jest żywym, wcielonym ideałem”. Opis tego ideału dziennikarz wzmocnił cytacją z *IV Sonetu* Adama Mickiewicza: „Choć w ubraniu pasterki, widno żeś królowa”. Warto przypomnieć, że sztuką Taglioni zachwycali się również Juliusz Słowacki i Fryderyk Chopin.

W programie pożegnalnego wieczoru (22 marca) znalazła się m.in. słynna scena z *Sylfidy*, w której towarzyszyli artystce tancerze warszawscy: Maurice Pion (James) i Teodozja Gwozdecka (Effie). Jednocześnie Maria wraz z ojcem złożyli wizytę w miejscowej szkole baletowej, gdzie Filippo Taglioni, wypatrywszy szesnastoletnią uczennicę Karolinę Wendt, nauczył ją kilku solowych scen z *Sylfidy*. Ponadto tancerze i uczniowie szkoły baletowej oglądali próby Marii Taglioni, zaś ówcześni recenzenci mogli opisać „fenomen tańca Taglioni, edukując przy tym widownię”. Takim oto sposobem zespół warszawski, zwłaszcza tancerki „przekonały się o możliwościach i korzyściach, jakie daje taniec na puentach” (s. 241).

Po raz wtóry słynny ojciec i córka Taglioni przyjechali (ponownie z Petersburga) do Warszawy w marcu 1841 i mogli wówczas zaprezentować *Sylfidę* w całości. Zeszłoroczna obsada głównych ról (Taglioni, Gwozdecka, Pion) zachwycała „wysoką” publiczność (przybyli: wielki książę Saksonii-Weimaru Eisenbach — Karol Fryderyk) nowym *Trój tańcem* ułożonym przez Filippo Taglioniego. Widownia Teatru Wielkiego z tej okazji została „rzęsiście oświetlona”. Maria popisała się nadto w kolejnych dniach głośnym, sensacyjnym tańcem kaczuczą z baletu *Diabeł kulawy*. Maria Taglioni — wedle „Kurierza Warszawskiego” (1841 nr 87) — dorównała słynnej Fanny Elser „nie tyle pasją wykonania, co uchwyceniem hiszpańskiej stylizacji, którą wykreował specjalnie dla córki Filippo Taglioni, a publiczność warszawska doceniła to wywołując balerinę sześciokrotnie do ukłonów”. Popisową kaczuczę, w wykonaniu Marii Taglioni, włączano do nowości baletowych przygotowanych przez jej

ojca, jak: *Rozbójnik morski* do muzyki Adolphe'a Adama oraz do opery *Napój miłosny* Gaetano Donizettiego. Po wyjeździe Marii Taglioni (15 kwietnia 1841) jej role przejęły Teodozja Gwozdecka i Karolina Wendt (od roku 1842) i Konstancja Turczynowicz (od roku 1845). Tak więc styl i balet romantyczny zostawili w teatrze warszawskim w pełnym rozkwicie.

Trzeci przyjazd słynnej włoskiej tancerki do Warszawy rozpoczął się 27 stycznia 1844 oczywiście od *Sylfidy* (osiem przywołań), w której partnerowali jej Gwozdecka i Roman Turczynowicz (przywoływany trzykrotnie). Jako Diana w balecie *Łowy Diany* przywołana została (wraz z ojcem) trzykrotnie, wzbudzając zachwyty „nieprzerwany ciągiem rozkosznych powabów tańca tej lżejszej od powietrza artystki...” („Kurier Warszawski” 1844 nr 262). Łącznie (do kwietnia 1844) Maria Taglioni wystąpiła siedemnaście razy na scenie warszawskiej, w tym w *Gitany*, po czym podążyła do Paryża, gdzie spadł na nią (za rolę *Sylfidy*) „grad kwiatów”, który był „tak ogromny, że musiano przerwać tańce” („Kurier Warszawski 1844 nr 165). Podsumowując znaczenie jej występów, mgr Joanna Sibilska stwierdziła:

Trzykrotny przyjazd najslawniejszej tancerki romantycznej pokazał warszawianom, czym jest romantyzm w balecie: taniec Marii Taglioni stał się jego synonimem i odtąd każdą tancerkę porównywano ze znakomitą artystką. W sumie Maria zatańczyła kilkadziesiąt razy na scenie Teatru Wielkiego, a dzięki obecności jej ojca doszło do realizacji jego dwóch baletów: *Rozbójnika morskiego* i *Gitany* w 1843 roku. Dzięki występom Marii Taglioni zmienił się sposób tańczenia w balecie warszawskim, a z grona uczennic wyłoniona została najbardziej utalentowana, Karolina Wendt. Występy Marty Taglioni w Warszawie miały bardzo duży wpływ na kształtowanie estetycznych wzorców zarówno pod względem odbiorców, w tym recenzentów, jak i wykonawców, dając możliwość zetknięcia się z baletem na najwyższym poziomie (s. 263).

Wspomniany choreograf, Filippo Taglioni, sprowadził do Warszawy także swoje pozostałe utalentowane potomstwo: tancerki Amelię i Marię (młodsza) oraz Paula — tancerza i uzdolnionego baletmistrza, który udanie prznosił nowe balety, chociażby z Opery Królewskiej w Berlinie, jak: *Robert i Bertrand czyli Dwaj złodzieje* (9 czerwca 1844), czy *Pustoty karnawałowe* (12 stycznia 1845). Przyglądał się im uważnie wybitny tancerz Roman Turczynowicz, który po Maurice Pionie (w latach 1832–1843) oraz Filippo Taglionim (w latach 1843–1853) objął dyrekcję baletu warszawskiego (w latach 1853–1867). Jednym z pierwszych baletów przez niego wystawionych była głośna paryska *Paquita, czyli Cyganie* do muzyki Édouarda Deldeveza i według układu choreograficznego Josepha Maziliera (30 września 1854). Doktorantka zastanawiała się, jaką drogą *Paquita* dotarła na warszawską scenę, ale jednocześnie przypominała, że balet ten Turczynowicz mógł widzieć wiosną 1851 w Paryżu, bądź wcześniej (w roku 1847) w Petersburgu, w choreografii Mariusza Petipy i Pierre'a-Fedérica Melovergne'a. Mgr Joannę Sibilską interesował przede wszystkim kształt warszawskiego spektaklu. Na szczęście, w jej prywatnym archiwum zachował się (rzadkość!) program *Paquity* z roku 1854, co pozwoliło doktorantce porównać libretta warszawskie z

paryskim. Okazało się, że Turczynowicz wprowadził kilka istotnych zmian — z powodów politycznych, jak się wydaje. Usunął mianowicie wątek okupacji Hiszpanii, którą zajęli polscy legioniści, walczący u boku wojsk Napoleona. Na tę i inne decyzje mogły wpłynąć także decyzje ministra Dworu Cesarskiego, który zarządził — z powodu wojny krymskiej — surowe oszczędności w Teatrach Cesarskich, a więc również Warszawskim. Nie przeszkodziło to w występach gościnnych pierwszej tancerki Wielkiej Opery w Paryżu Nadzieży Bogdanowej, która w okresie od 1 grudnia 1855 do 19 stycznia 1856 w Teatrze Wielkim wystąpiła łącznie trzynastą raz, rezygnując uprzednio z zatrudnienia w Operze Paryskiej. Publiczność warszawska pożegnała ją 45-krotnym wywoływaniem.

Oprócz konterfektów czołowych tancerek i tancerzy, najczęściej w scenicznych kostiumach i pozach prezentujących ich sztukę, zachowała się litografia przedstawiająca cały ensemble *Wesela w Ojcowie* Paula Gavarniego według rysunku Antoniego Zaleskiego z roku 1851. Co uderza w tej ilustracji, że warto ją przypomnieć? Oczywiście zaświadcza ona tak typowe dla romantyzmu zainteresowanie kulturą ludową, mające swoje korzenie jeszcze w XVIII wieku (zob. *Krakowiacy i Górale* wg libretta Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego oraz liczne ich kontynuacje, przede wszystkim pióra Jana Nepomucena Kamińskiego, bądź w przypadku baletu — Bonawentury Kudlicza do muzyki Karola Kamińskiego i Józefa Damsego. O znaczeniu tej litografii dla przemian, jakie dokonały się w historii baletu — o czym nie wspomina doktorantka — przemawia pewien istotny szczegół. Otóż tancerki skróciły do połowy łydki swoje ciężkie krakowskie spódnice, ale to nie wszystko! Na stopach mają — niczym Maria Taglioni baletki i stoją na puentach! Tańce ludowe na pointach! Tak też tańczyły wszystkie sławne wykonawczynie roli Giselle w balecie Adama. Zarówno w akcie pierwszym, gromadzącym wiejskie dziewczyny w obrzędowym tańcu, jak i w drugim, dziejącym się na cmentarzu, na który przybywa Książę, aby złożyć białe lilie na grobie ukochanej. Jak wiemy, Giselle jako dziewica powstaje z grobu w tzw. romantycznej paczce i na puentach, w bieli, tańczy z ukochanym, przyrzekającym jej wieczną miłość. Koniec tego romantycznego epizodu zapowiada trzykrotne pianie kura. Giselle i jej przyjaciółki znikają w swoich grobach. Wraz ze słońcem świat wraca do „normalnego życia”, wyznaczonego przez klasowe bariery. Ten baletowy romantyzm został do Warszawy przywieziony z Petersburga, gdzie do Cesarskich Teatrów sprowadzono najsłynniejszych, a więc najkosztowniejszych tancerzy i baletmistrzów, osławionych występami i kunsztem na głównych scenach Europy, poczynając od Paryża. Tak oto wyjaśnia się tytuł omawianej rozprawy: *Rozwój baletu w Warszawie, Petersburgu i Moskwie od XVIII wieku do połowy XIX wieku. Przemiany, powiązania, estetyka*.

Oczywiście, na ścisłe związki pomiędzy poszczególnymi ośrodkami doktorantka zwraca szczególną uwagę w całej rozprawie. Można więc stwierdzić, że dorobek i oryginalność tych badań bierze się z tak skrupulatnego i bezustannego porównywania repertuaru obecnego na wszystkich trzech scenach: petersburskiej, moskiewskiej i warszawskiej. Właśnie w takiej kolejności! W Rosji pierwszy teatr publiczny powstał w dziewięć lat przed polskim, w roku 1756 za panowania Elżbiety I. Jego organizatorem był wybitny rosyjski aktor dramatyczny Fiodor Wołkow, włączony następnie (dekretem) do Teatrów Cesarskich. W roku 1757 przybyła tutaj włoska trupa operowo-baletowa pod kierunkiem Giovanniego Battisty Locatello. Gdy dwu jego tancerzy wyjechało do Moskwy, z pomocą personalną pospieszył dwór wiedeński, posławszy do Petersburga wybitnego choreografa Franza Hilverdinga, który m.in. przygotował balet według własnego pomysłu pt. *Powrót wiosny, czyli Zwycięstwo Flory nad Boreaszem* do muzyki Adolfa Starzera, zaś na cześć koronowanej w tym samym roku Katarzyny II przygotował trzyaktowy balet *Amor i Psyche* do muzyki Vinzenzo Manfredinego. Dzięki Hilverdingowi powstała szkoła baletowa, której rosyjskich wychowanków włączono do przedstawień dworskich. Odbywały się one w sali Ermitaż (działa do dzisiaj) w nowym budynku Pałacu Zimowego.

W roku 1764 Hilverding opuścił Rosję (z powodu choroby), a jego miejsce zajęli tancerze i choreografowie francuscy, Pierre Grange i Leopold Paradise. Cesarzowa Katarzyna II pragnęła wszakże bardziej znanych artystów i skorzystała z podpowiedzi Hilverdinga, sprowadzając z Wiednia Gaspara Angioliniego. Chcąc ustabilizować zespół petersburski, caryca powołała w roku 1766 dyrekcję Teatrów Cesarskich, Komitet do spraw widowisk, a także ustaliła wynagrodzenia dla uczniów szkoły baletowej oraz tancerzy, przewidując emerytury za wysługę lat (tę zasadę, czyli traktowanie tancerzy jak urzędników na służbie państwowej, wprowadzono również, poczynając od lat trzydziestych XIX wieku, w Warszawskich Teatrach Rządowych). Tancerzy i choreografów, odznaczających się talentem i pracowitością, dyrekcja Teatrów Cesarskich oraz dyrekcja Teatrów Rządowych wysyłała na krótsze lub dłuższe staże do Paryża bądź Wiednia. Tak został nagrodzony za sukcesy np. Tomofiej Bublikow ze szkoły baletowej, którego wysłano na dwa lata do Wiednia. Gdy idzie o polskich tancerzy, to szczególną opieką cieszył się tancerz, choreograf i wreszcie dyrektor Warszawskiego baletu w latach 1847–1867 Roman Turczynowicz wraz z żoną Konstancją, wysłany do Paryża. Ta para utalentowanych tancerzy, pragnąc pokazać się podczas kilkumiesięcznego pobytu w roku 1842 publiczności Opery Paryskiej, zwróciła się do Józefa Elsnera, aby uzyskać wsparcie Fryderyka Chopina. Chopin odpisał krótko: „im się tutaj powiodło — wielu się podobali — powinni być szczęśliwi z tego [...]”. Równie pochlebnie — za dziennikami

paryskimi — chwalił ich „Kurier Warszawski”. Stąd wiadomo, że Turczynowiczowie pobierali lekcje u pedagoga Opery Paryskiej, a na jej scenie zatańczyli mazura i krakowiaka w balecie *Le Diable amoureux*. Ten sam balet pt. *Asmeda. Diabeł rozkochany* Turczynowicz przedstawił publiczności warszawskiej — jak ustaliła doktorantka — dziesięć lat później. Warto zwrócić uwagę, co uczyniła także mgr Sibilska, jakie wrażenie te polskie tańce wzbudziły w tak wyrafinowanym krytyku francuskim, jak Jules Janin:

Tanec ten pierwotny, jaki nam okazuje Pani Turczynowicz nie jest tańcem panów ani pięknych dam polskich, ale jest to taniec polski (mazurek i krakowiak) w swoim kostiumie malowniczym, w swoich zwinnych poruszeniach, w swojej namiętnej energii, w swoim kostiumie pierwotnym. [...] Tu taniec lubi otwartą depać ziemię, na otwartym powietrzu, na murawie, pośród ruchu pięknego młodego grona, szczęśliwego, że się widuje, podziwia i kocha. To właśnie widzieliśmy pewnego wieczoru pośród feerie. Pani Turczynowicz i jej małżonek, piękni młodzi ludzie rzucili w balet zapał niezwykajny, chybką nieznaną. [...] Pan Turczynowicz jest również wesołym i żwawym tancerzem i z miną zwycięską dzwonił podkówkami. Jego hałaśliwy zapał dobrze odbija przy delikatnej i odznaczającej się jego żony („Kurier Warszawski” 1842 nr 285).

Również w Warszawie, dokąd powrócili z Paryża, dostrzeżono ich „nowy gust, nową zupełnie szkołę”. Oboje też awansowali: Konstancja została pierwszą tancerką baletu, zaś Roman reżyserem baletu warszawskiego.

Swoją drogą interesująca mogłaby być recenzja Janina z Moniuszkowskiej *Halki*. Po jej premierze w dniu 1 stycznia 1858 warszawscy recenzenci narzekali na tańce góralskie, na ich małą wyrazistość czyli na tzw. „sieczkę” (drobienie stopami przez góralki). Czy autentyczność tego tańca, ułożonego przez Romana Turczynowicza, wzbudziłby zachwyt francuskiego krytyka?

Jak już zostało powiedziane, najsłynniejszym baletem złożonym z polskich tańców ludowych, było *Wesele w Ojcowie*, które przedstawia zaślubiny Pawła i Zosi. Jedną z Druhen była Julia Mierzyńska, która zasłynęła jako wykonawczyni *Mazurka* — solo, którego wciąż wzbogacała, czyniąc z niego popisowy taniec salonowy, jaki zawałdował następnie wieloma dworami europejskimi. Doktorantka cytuje opis niezwykłego tańca Mierzyńskiej, pióra XIX wiecznego biografy artystów, Tomasza Seweryna Jasińskiego: „Śliczna postać, wrodzony wdzięk, pełne życia rozumne wejrzenie, twarz powabna, uśmiech czarowny, ruchy szlachetne, przydawały więcej jeszcze zalet niezaprzeczanemu talentowi” (s. 117). Po sukcesie *Wesela...* Mierzyńska w sezonie 1825–1826 kierowała baletem warszawskim, ale zrezygnowała ostatecznie z tej funkcji — jak wiele tancerek — z powodu zamążpójścia.

Podobne znaczenie miały narodowe tańce rosyjskie w dziejach baletu petersburskiego i moskiewskiego. Doktorantka uważnie śledzi dzieje tych zespołów, korzystając — co nie dziwi — z bogatej literatury rosyjskojęzycznej. Zawiera ona — co też nie dziwi — nazwiska francuskich baletmistrzów i tancerzy. Szczególne rolę w rozwoju baletu w Petersburgu odegrał Charles-Louis Didelot, który w latach 1801–1811 ułożył bądź przystosował wiele

nowych baletów o tematyce mitologicznej i fantastycznej (*Apollo i Dafne, Amor i Psyche, Kalipso, Kalif z Bagdadu* i inne), finansowane przez następcę Katarzyny, cara Pawła. Didelot, co było powszechnym zwyczajem, prowadził jednocześnie szkołę baletową, kształcąc utalentowanych artystów jak: Jakow Lustich, Maria Ikonina, Anastazja Nowicka, Maria Daniłowa. Wymieniając te rosyjskie nazwiska, należy przypomnieć, że zarówno w Polsce jak zwłaszcza w Rosji początek teatrowi publicznemu dały teatry poddańcze. Mgr Joanna Sibilska wskazała dwory królewskie i magnackie, które mając inklinacje teatralne i muzyczne, narzucały wzory innym ośrodkom. Ta lista jest długa i za jednym z pierwszych badaczy dawnego teatru, Stanisławem Windakiewiczem, doktorantka powtórzyła:

Wpływ Sasów na dzieje teatru w Polsce był bardzo znaczny. Za Augusta II, a zwłaszcza za Augusta III, już nie jeden, dwu panów, jak dawniej, ale cała arystokracja polska zaczyna zabawiać się teatrem i teatr należy do modnych rozrywek wielkich dworów, jak zresztą wszędzie zagranicą [...] Teatrów prywatnych powstało w czasach saskich 10, do czego należy dołączyć wiadomości o kilku przedstawieniach amatorskich. [...] Dawano na nich operetki włoskie, komedie francuskie, niemieckie i polskie, a często balety.

Przechodząc do czasu stanisławowskich (według Windakiewicza): „teatry prywatne rozwijają się nadzwyczaj bujnie [...] przedstawienia nabywają cechy wykwiutności artystycznej. Komedia nie zawsze cieszyła się staranną oprawą, raczej operetka i to polska, a przede wszystkim balet, za którym towarzystwo czasów Stanisławowskich przypadało” (Stanisław Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 71).

Balet należał rzeczywiście w tym czasie do ulubionych zabaw teatralnych, zaś tancerze wchodzili w skład zespołu Teatru Narodowego, biorąc udział w antraktach bądź w finale przedstawień publicznych. Już pierwszą sztukę, czyli *Natretów* Józefa Bielawskiego (według Moliere’a), inaugurującą działalność polskich aktorów w dniu 19 listopada 1765, zamknęły tańce myśliwskie z udziałem włoskich artystów sprowadzonych przez Stanisława Augusta z Wiednia.

Kto tańczył w zespołach dworskich i kto je przygotowywał? W Nieświeżu — dla przykładu — zatrudniono w roku 1779 Gaetano Petinettiego, wcześniej działającego w grodzieńskiej szkole Antoniego Tyzenhausa. O zespole w Słonimiu, którym kierował Felice Morini, przetrwała wysoka ocena, którą doktorantka zacytowała za znawczynią teatru osiemnastowiecznego w Polsce prof. Karyną Wierzbicką-Michalską: „Zespół słonimski zarówno pod względem kwalifikacji, jak liczebności przewyższał baletnię Radziwiłłów i Branickich, ustępował jedynie zespołowi Tyzenhausa” (s. 67). Nie dziwi więc, że to właśnie grodzieńskich tancerzy w roku 1784 sprowadził do Warszawy Stanisław August, dając początek Polskiemu Baletowi Narodowemu. Zespół był zresztą znany z „gościnnych występów”, m.in. w posiadłości żony Michała Kazimierza Ogińskiego, hrabiny Aleksandry w Siedlcach. W roku 1790

tancerze słonimscy występowali podczas kontraktów w Dubnie, prezentując z udziałem wybitnego tancerza i choreografa Franciszka Szlancowskiego, następujące balety: *Balet młynarski*, *Dezerner*, *Balet dziki*, *Balet królewski*.

Znacznie bogatsza była historia teatrów poddańczych w Rosji, które pojawiły się równocześnie ze scenami publicznymi. Ich organizatorami byli bogata szlachta i ziemianie, traktując je jako dowód swego prestiżu, ale także jako źródło dochodu. Dlatego lokowano je w pobliżu wielkich miast jak Petersburg czy Moskwa. Największe zasługi w prowadzeniu własnego teatru położył hrabia Nikołaj Szeremietiew, który dla dwu dobrze wyszkolonych aktorów poddańczych wybudował w roku 1795 teatr w Ostankino pod Moskwą, który odwiedzali m.in. Katarzyna II, cesarz Józef II Habsburg, Stanisław Poniatowski. Szeremietiew zatrudniał wybitnych artystów zagranicznych, a na spektakle zapraszał także mieszczaństwo moskiewskie.

Z Szeremietiewem skutecznie rywalizował książę Nikołaj Jusupow, który zatrudnił w teatrze w Archangielskoje pod Moskwą wybitnego włoskiego dyrektora Pietra Ganzagę. Otwarty w roku 1818, w obecności cara Aleksandra I, króla Prus Wilhelma III i rodziny carskiej tańczono głównie *divertissement*, na które składały się tańce ludowe, często o charakterze narodowym, rosyjskim (kozak, kamarinskoj).

Doktorantka zwróciła uwagę, szeroko uzasadnioną, że wiek XVIII był dla Polski i Rosji okresem profesjonalizacji baletu jako dziedziny sztuki, która w tym czasie przyjęła dynamiczny rozwój na zachodzie Europy: po reformach Noverre'a i równoległych działaniach Angioliniego, balet zyskał autonomię, zbliżając wyrazistość pantomimy tanecznej do środków gry aktorskiej, rodem z teatru dramatycznego. Działalność reformatorów w różnych ośrodkach reformatorskich, a wydania Noverrowskich *Listów o tańcu i baletach* utrwaliły cenne i ponadczasowe postulaty (s. 76).

Właśnie w tym czasie, dzięki postępującej profesjonalizacji teatrów baletowych, podniósł się poziom trudności technicznych i choreograficznych, a zarazem poziom krytyki, objaśniającej tajniki tej sztuki coraz szerszej publiczności.

Czytając rozprawę mgr Joanny Sibilskiej, nie ma się wątpliwości co do zasadniczych zmian, jakie zaszły w tanecznych baletach w ciągu ostatnich dwóch wieków. Bez względu na miejsce prezentacji, wolno stwierdzić, że balety tworzyli utalentowani tancerze. To ich osobowości twórcze, czyli m.in. uroda ich ciała i twarzy, ich wzrost, wysokość ich skoków, ich gibkość, ich umiejętność przystosowania się do nowych wzorów, czyli nowych technik tanecznych. Krótko mówiąc, dawny balet „stał” na gwiazdach tanecznych, jak teatr dramatyczny w XIX wieku był teatrem wielkich gwiazd aktorskich.

Tak też jest napisana rozprawa doktorska p. Sibilskiej. Jej narracja uwzględnia — w porządku chronologicznym — występ (występy) kolejnych wielkich tancerek i tancerzy w

Petersburgu, Moskwie i Warszawie. Każdą z takich artystycznych wizyt poprzedzają biogramy (krótsze bądź dłuższe), goszczących na tych scenach artystów. Do połowy XIX wieku, będą to — przypomnijmy — w większości tancerze francuscy bądź włoscy. Aby uzupełnić ich życiorysy, doktorantka „jeździła” za nimi m.in. do Wiednia, Berlina czy Kopenhagi. Chciałoby się powiedzieć, że ten mały, ale ważący na dziejach baletu w XIX wieku „świątek”, stanowił jedną rodzinę artystyczną, zmieniającą — m.in. w zależności od zmieniających się zadań (role, pedagogika, twórczość choreograficzna i kompozytorska, scenograficzna) adresy zamieszkania i pracy. Na ich ruchliwość wpływały także przetaczające się przez Europę rewolucje i wojny. Swoją drogą warto sprawdzić, a to zrobiła doktorantka, jak zmieniał się repertuar baletowy i dramatyczny np. w roku 1812 w Cesarskich Teatrach bądź w latach 1830–1831 w Teatrze Narodowym w Warszawie, kiedy artyści przy pomocy swojej sztuki próbowali wyrazić zbiorowe emocje nadziei na zwycięstwo, czy rozpacz klęski po przegranej na polach bitew.

W Zakończeniu rozprawy doktorantka raz jeszcze uzasadniła jej tytuł:

Dzieje zespołów baletowych Warszawy, Petersburga i Moskwy mają podobny przebieg i związane są z historią baletu zachodnioeuropejskiego. Początki ich znajdziemy w teatrach dworskich wzorowanych na ich zachodnioeuropejskich odpowiednikach oraz w zespołach poddańczych, stworzonych przez możnowładców w ich majątkach (s. 423). [...] Za pośrednictwem cudzoziemskich tancerzy i baletmistrzów dotarły do Polski i Rosji idee „baletu z akcją”, które w XVIII wieku zmieniły wizerunek baletu jako w pełni samodzielnej dziedziny sztuki, gdzie akcja jest wyrażana przy pomocy pantomimy, a elementy widowiska, jak choreografia, muzyka i dekoracje są podporządkowane treści baletu (s. 423).

Oczywiście, sytuacja polityczna w Polsce zakończyła — po zaborach — bujny rozwój teatrów dworskich, zaś Teatr Narodowy stracił w osobie Stanisława Augusta swego protektora. Ważne jest przypomnienie, że sceny polskie podlegały cenzurze, zaś polskie utwory musiały ustąpić — ulubionym przez Rosjan, stacjonującym w Warszawie, włoskim wykonawcom.

Doktorantka, gdy idzie o Rosję, wskazała na rosnącą potęgę nowej stolicy Romanowów — Petersburg, także w dziedzinie teatru i baletu.

Wybiegając w przyszłość, mgr Joanna Sibilska stwierdziła:

Przetrwanie tańców polskich w okresie zaborów świadczy dobitnie o tym, że polscy tancerze celowali w dziedzinie tańców charakterystycznych. Dowodem na to był piękny sukces Polskiego Baletu Reprezentacyjnego w roku 1937, który zdobył Grand Prix w Paryżu, tańcząc między innymi *Baśń krakowską* Michała Rogowskiego, *Pieśń o ziemi* Romana Palestra i *Wezwanie* Bolesława Woytowicza, oparte na folklorze i polskich obrzędach ludowych (s. 426).

Tak obszerna praca mogła powstać dzięki ogromnej literaturze, w której zwracają uwagę książki, rozprawy, artykuły oraz słowniki i encyklopedie rosyjskojęzyczne. Doktorantka studiowała przez dłuższy czas w Rosji, co pozwala jej odwołać się we własnym tłumaczeniu do wspomnień tancerzy, programów teatralnych oraz opinii i ustaleń historyków baletu rosyj-

skiego. Spenetrowała również dziewiętnastowieczną prasę oraz liczne archiwa. Jej oryginalnym dokonaniem jest sporządzenie „dat życia, zawarcia małżeństw i zgonów polskich artystów występujących w rozprawie na podstawie «genealogicznej kartoteki» znajdującej się w Polskim Towarzystwie Genealogicznym”. Szkoda, że doktorantka jej obszerniej nie skomentowała.

P o d s u m o w a n i e

Ceniąc wysoko rozprawą mgr Joanny Sibilskiej nt. *Rozwój baletu w Warszawie, Petersburgu i Moskwie od XVIII wieku do połowy XIX wieku. Przemiany, powiązania, estetyka*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Komorowskiej, stawiam wniosek o dopuszczenie doktorantki do dalszego etapu przewodu doktorskiego. Zarazem nie kryję satysfakcji, że historia teatru zyskała w osobie Joanny Sibilskiej w pełni przygotowaną badaczkę polskiego baletu, która będzie kontynuatorką prac Janiny Pudełek, Bożeny Mamontowicz-Łojek, Ireny Turskiej, Stanisława Dąbrowskiego, Karyny Wierzbickiej-Michalskiej, Jerzego Niziołka oraz w dziedzinie mecenatu muzycznego Aliny Żórawskiej-Witkowskiej czy Ireny Bieńkowskiej.

Warszawa, 2 września 2023

prof. dr hab. Anna Kuligowska-Korzeniewska