



WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

Łódź, 9 listopada 2023

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko

Katedra Dramatu i Teatru

Uniwersytet Łódzki

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Joanny Sibilskiej
pt. *Rozwój baletu w Warszawie, Petersburgu i Moskwie*
od XVIII do połowy XIX wieku. Przemiany, powiązania, estetyka

Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska pani mgr Joanny Sibilskiej pt. *Rozwój baletu w Warszawie, Petersburgu i Moskwie od XVIII do połowy XIX wieku. Przemiany, powiązania, estetyka* jest pierwszym u nas od wielu dekad tak obszernym studium historycznym poświęconym dziejom baletu na ziemiach polskich i w Rosji od jego początków do zmierzchu epoki romantycznej. Zestawienie w tytule rozprawy trzech ośrodków w Europie Wschodniej może w pierwszej chwili budzić zdziwienie, lecz Autorka prowadząc czytelnika przez ponad stuletni rozwój tańca w Warszawie, Petersburgu i Moskwie, wyraźną nicią powiązań łączy losy mistrzów – choreografów oraz tancerzy zagranicznych, których sukcesy sceniczne przyczyniły się nie tylko do wzrostu znaczenia widowisk baletowych w repertuarach lokalnych teatrów, ale przede wszystkim do powstania rodzimych zawodowych środowisk wykonawczych. Podstawowym zadaniem, jakie postawiła sobie Doktorantka, jest uzupełnienie i uszczegółowienie wcześniejszych badań nad dziejami baletu profesjonalnego w Warszawie (s. 7), „przedstawienie rozwoju baletu warszawskiego będącego kolebką naszej sztuki choreograficznej w okresie budowania tożsamości narodowej i świetnych osiągnięć w tej dziedzinie w czasie, gdy Polski nie było na mapie świata. Przedstawienie historii baletu polskiego na tle dziejów baletu petersburskiego i moskiewskiego uzasadnia sytuacja polityczna, bowiem Warszawa znajdowała się w zaborze rosyjskim. Taka perspektywa pozwoli na obiektywne spojrzenie i ocenę korzyści i uchybień, które miały wpływ na rozwój i poziom baletu warszawskiego” (s. 11). Cel ten został w pełni osiągnięty i z uznaniem należy



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

ocenić zarówno szeroko zakrojone badania źródłowe, jak i swobodę, z jaką Autorka porusza się w przestrzeni historii baletu nie tylko polskiego i rosyjskiego, ale także zachodnioeuropejskiego.

Podchodząc z pełnym szacunkiem do wcześniejszych publikacji Janiny Pudełek (książki z lat 1968, 1981) oraz prac historycznych Ireny Turskiej, Bożeny Mamontowicz-Łojek i Tacjanny Wysockiej, mgr Sibilska – dzięki dostępowi do nowych źródeł – znacznie poszerza pole badawcze i prezentuje obraz baletu warszawskiego dopełniony szczegółowymi informacjami repertuarowymi oraz biograficznymi. Dostrzegając relacje personalne, a także podobieństwa organizacyjne pomiędzy scenami Warszawy, Petersburga i Moskwy, przedstawia także rozwój baletu w obu metropoliach rosyjskich, co jest oryginalnym i nowatorskim wkładem do naszej wiedzy o tańcu, gdyż tak szerokiego omówienia dziejów tańca klasycznego w imperium rosyjskim dotychczas nie mieliśmy w naszej literaturze naukowej.

Podstawową metodą badawczą przyjętą w recenzowanej rozprawie jest tworzenie kalendarium komentowanego i weryfikowanego przez odwołanie do źródeł bezpośrednich (np. rozporządzenia i dokumenty archiwalne, repertuary teatrów, osobiste notatki twórców i wykonawców) oraz pośrednich (recenzje prasowe, komentarze obserwatorów i badaczy). Trzeba przyznać, że Autorka z dużą intuicją badawczą potrafi łączyć ze sobą bądź konfrontować przesłanki płynące z różnych źródeł, pozwalające na weryfikację faktów.

Praca ma układ chronologiczny i w ramach sześciu rozdziałów dobrze obejmuje kolejne etapy rozwoju baletu w trzech ośrodkach Europy Wschodniej. Autorka wychodzi od naszkicowania form tańca, sylwetek twórców i tancerzy oraz zasad organizacyjnych zespołów zachodnioeuropejskich, które zawsze były ważnym odniesieniem dla środowiska tańca, ale także publiczności na ziemiach polskich i w Rosji, następnie omawia dzieje zespołów warszawskich, by z kolei zaprezentować rozwój baletu w Petersburgu i Moskwie. Wstępny etap przedstawiony w rozdziale pierwszym przypada na wiek XVIII, kiedy zaczynają się tworzyć zespoły profesjonalne i powoływane są szkoły mające kształcić przyszłe kadry wykonawców. Omówiono tutaj wpływ nurtów tańca zachodnioeuropejskiego od renesansu do oświecenia na rozwój baletu na ziemiach polskich i w Rosji, rolę szkół rycerskich



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

w kształceniu kadr wykonawczych, pierwsze publiczne przedstawienia baletowe w Petersburgu i Warszawie oraz działalność rosyjskich szkół baletowych w XVIII wieku, a także powołanie zespołu Tancerzy Narodowych Jego Królewskiej Mości w Warszawie w 1785 roku; wskazano także zasady organizacji zespołów poddańczych i ich wpływ na kształtowanie się profesjonalnego środowiska tańca. Ważne wydaje się to, że w tej partii pracy (a także w dalszych jej częściach) zwrócono uwagę na interes polityczny jako istotny czynnik sprzyjający rozwojowi baletu (np. s. 21, 23, 33, 40) oraz na odmienne kategorie widzów (s. 48) uczęszczających na widowiska baletowe w Petersburgu (arystokracja) i Moskwie (mieszczanie, inteligencja, rzemieślnicy). Publiczność warszawska była prawdopodobnie bardziej zróżnicowana, gdyż w pewnych okresach dużą rolę odgrywał też podział narodowościowy widzów.

Kolejny etap – rozdział drugi liczący niemal sto stron – obejmuje pierwsze trzy dekady XIX wieku, a więc okres preromantyczny, na który przypada stabilizowanie się sytuacji baletu profesjonalnego dzięki działalności choreograficzno-pedagogicznej wielkich twórców zagranicznych, których zasługą było wykształcenie pierwszego pokolenia profesjonalnych tancerzy polskich i rosyjskich. Wychodząc od zmian, jakie nastąpiły na scenach francuskich po rewolucji, Autorka pokazuje jak dużą rolę odegrały teatry bulwarowe w kształtowaniu nowego stylu tańca i powstaniu nowych gatunków (np. melodramat) pod wpływem przemian politycznych i sytuacji społeczno-ekonomicznej. Czynniki te miały równie istotne znaczenie w rozwoju form tańca i tematyki widowisk na ziemiach polskich i w Rosji w czasie wojen napoleońskich, kiedy – z odmiennych przyczyn w obu przypadkach – pojawiła się tematyka patriotyczna, a tańce ludowe stały się ważnym elementem widowisk scenicznych. Lata 1800-1830 w Warszawie to przede wszystkim występy artystów zagranicznych i dyrekcja Louisa Thierry’ego, którego największą zasługą było wprowadzenie na scenę baletu *Wesele w Ojcowie* (1823), w różnych trawestacjach obecnego w repertuarach teatrów przez następne dziesięciolecia oraz wykonywanego jako numer popisowy polskich tancerzy zagranicą. W Petersburgu okres ten upłynął przede wszystkim pod znakiem działalności choreograficznej i pedagogicznej Iwana Walbiercha, twórcy około czterdziestu dzieł baletowych i wychowawcy pierwszego pokolenia wybitnych rodzimych tancerzy



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

rosyjskich, a następnie Charlesa-Louisa Didelota, który wywarł wielki wpływ na formę widowiska baletowego o prostej i logicznej fabule wspartej ściśle z nią związanymi efektami scenicznymi (dekoracje, kostiumy, technika) oraz na systematyczne kształcenie rosyjskich wykonawców. Natomiast w Moskwie okres ten wypełniała działalność przede wszystkim Adama Głuszkowskiego, ucznia Didelota, a następnie Fortunata Bernardello, który był obecny także na scenach baletowych Warszawy i Petersburga. Pani mgr Sibilska bardzo trafnie akcentuje w swojej pracy zależność baletu moskiewskiego od carskiej dyrekcji teatrów w Petersburgu, podkreśla różnice w finansowaniu obu ośrodków baletowych, sprowadzanie do stolicy najwybitniejszych sił moskiewskich bądź przeciwnie – „zsyłanie” niepokornych wykonawców na prowincję lub wysyłanie tam doświadczonych artystów dla podniesienia poziomu baletu w Moskwie, a także – co bardzo istotne – wczesne wykształcenie się w Petersburgu baletu jako samodzielnego widowiska taneczno-pantomimicznego, podczas gdy w Moskwie były to spektakle interdyscyplinarne, łączące taniec z deklamacją, muzyką instrumentalną i śpiewem.

Na kolejne trzy dekady przypada powstanie, rozwój i przenoszenie na sceny Warszawy, Petersburga i Moskwy baletu romantycznego – zarówno dzieł scenicznych, jak i nowej techniki wykonawczej. Rozdział trzeci przynosi omówienie nowej formy widowiska zrodzonego we Francji i jego błyskawicznej kariery na scenach Londynu, Neapolu i Mediolanu, Wiednia, Berlina i Kopenhagi. Ten sam mechanizm występów gościnnych najwybitniejszych choreografów i wykonawców, który zapewnił szybką popularność baletu romantycznego w krajach Europy Zachodniej, przyczynił się do jego dotarcia na ziemię polskie i do Rosji. W rozdziale czwartym przedstawione zostały „złote lata” baletu warszawskiego, na które przypadła dyrekcja Maurice’a Piona, uświetniona dwoma cyklami występów gościnnych Marii Taglioni, a następnie dziesięcioletnia dyrekcja Filippa Taglioniego z ponownymi wizytami jego córki Marii i wnuczki – Marii młodszej, a także Carlotty Grisi. Ten okres świetności jest także zasługą Romana Turczynowicza, który jako główny baletmistrz i choreograf przyczynił się do przenoszenia na scenę warszawską stosunkowo aktualnego repertuaru ze scen paryskich, petersburskich i moskiewskich. Bardzo istotnym epizodem w jego karierze były wspierane przez dyrekcję teatru wyjazdy do Paryża,



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

gdzie oglądał balety prezentowane później na rodzimej scenie (np. *Hrabina i wieśniaczka*, s. 274; *Piękna dziewczyna z Gandawy*, s. 279). Potwierdzeniem wysokiego poziomu baletu warszawskiego było nie tylko jego zaproszenie na występy gościnne w Petersburgu w 1851 roku, ale także kariery zagraniczne polskich tancerzy – Karoliny Wendt, Feliksa Krzesińskiego, Marii Frejtag.

Rozdział piąty poświęcony został na przedstawienie dynamicznego rozwoju baletu romantycznego w Petersburgu, którego podstawowym czynnikiem były regularne wieloletnie kontrakty choreografów zagranicznych – Filippa Taglioniego i Julesa Perrota oraz regularne występy gościnne tancerek – Marii Taglioni, Fanny Elssler, Carlotty Grisi, Fanny Cerrito, Amalii Ferraris czy Caroliny Rosati, z którymi coraz częściej i z niekwestionowanym powodzeniem zaczęły konkurować baletnice rosyjskie. W porównaniu z bardzo dużą aktywnością scen baletowych w stolicy znacznie skromniej przedstawiała się oferta teatrów moskiewskich, których działalność – poza sporadycznym wsparciem przez siły zagraniczne (Arthur Saint-Léon, Carlo Blasis) – opierała się głównie na artystkach i artystach rodzimych, do których należeli Jekatierina Sankowska, Praskowia Lebiediewa i jej następczynie, m.in. Olga Nikołajewa, Anna Sobieszczańska, Polina Karpakowa oraz wykonawcy męscy – Konstantin Bogdanow, Iraklij Nikitin, Fiodor Manochin. Stosunek władz teatrów carskich, preferujących balet petersburski, znalazł odbicie w upodobaniach moskiewskiej publiczności, która bardziej niż artystów zagranicznych i tancerzy ze stolicy ceniła własnych wykonawców wywodzących się ze szkoły moskiewskiej.

Podstawową wartością recenzowanej rozprawy jest systematyczne i szczegółowe przedstawienie trzech linii rozwojowych baletu do lat sześćdziesiątych XIX wieku – warszawskiej, petersburskiej i moskiewskiej. Ale równie doniosłe znaczenie mają wnioski wypływające z przecinania się i krzyżowania tych linii. Przede wszystkim ukazują one powiązania między trzema kluczowymi ośrodkami tańca w Europie Wschodniej. Na podstawie relacji historycznych opracowanych przez mgr Joannę Sibilską możliwe jest naszkicowanie mapy związków personalnych pomiędzy Warszawą, Petersburgiem i Moskwą. Tancerki i tancerze zagraniczni – na przykład Maria Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, podejmujący podróże artystyczne z Paryża, Londynu, Wiednia czy Berlina i zmierzający do



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

Rosji zazwyczaj zatrzymywali się w Warszawie i podobnie tancerki rosyjskie (np. Nadieżda Bogdanowa) podróżujące do stolic zachodnich dawały cykl występów na scenie warszawskiej. Bardzo istotne jest także wskazanie rezydencji najwybitniejszych choreografów i pedagogów tej epoki – Thierry’ego, Piona, Didelota, Bernardello, Taglioniego, Blasisa, Perrota – dzięki którym wschodnioeuropejski balet w stosunkowo krótkim czasie osiągnął wysoki poziom. Tym, co zasługuje w pracy na równie wysoką ocenę, jest śledzenie dzieł baletowych na międzynarodowych scenach – wskazanie wersji pierwotnej baletu oraz jego wersji i wariacji w poszczególnych realizacjach: nie tylko zmiany tytułu, ale także adaptacji fabuły, wielkości widowiska, układu scen, kompozycji tańca oraz podkładu muzycznego, dlatego podziwiać należy umiejętność Autorki precyzyjnego identyfikowania dzieł z repertuaru baletowego.

Praca oparta została na bogatych źródłach, których szczegółowy wykaz zamieszczony został w bibliografii. Oprócz publikacji zwartych, wśród których duży blok stanowią wydawnictwa w języku rosyjskim, należy zwrócić uwagę na źródła zdigitalizowane, zarówno dziewiętnastowieczne roczniki prasy polskiej i rosyjskiej, jak i zbiory francuskich, polskich i rosyjskich afiszy teatralnych, dokumenty dostępne w archiwach teatrów i instytucji, wreszcie opracowania naukowe dostępne w sieci. Szczególnie chciałabym zwrócić uwagę na obficie cytowane w rozprawie recenzje i informacje zawarte w prasie polskojęzycznej; wprawdzie podczas lektury można chwilami odnieść wrażenie pewnej monotonii (np. podawana zazwyczaj liczba wywołań artystów przez publiczność, będąca dla sprawozdawców teatralnych miarą sukcesu wykonawców), lecz w istocie przytaczanie fragmentów recenzji pozwala nie tylko potwierdzić kalendarium występów, ale jest przede wszystkim świadectwem rozwoju polskiej krytyki baletowej, coraz bardziej wnikliwego i kompetentnego opisywania dzieł oraz stopniowego opanowywania przez piszących terminów z zakresu kompozycji i techniki tańca. Za niewątpliwý sukces Badaczki należy uznać ustalenie na podstawie Geneteki przedstawionych w Aneksie lat życia trzydziestu sześciu osób – tancerek, tancerzy, aktorek, aktorów, muzyków i twórcy sceny amatorskiej – co jest niezwykle istotnym wkładem w biografistykę baletu polskiego XIX wieku.



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

Rozprawa pani Joanny Sibilskiej została przygotowana ze szczególną dbałością o warsztat naukowy, o czym świadczy nie tylko liczba 1908 przypisów, ale przede wszystkim precyzyjne odnotowanie w nich źródeł, z których korzystała Autorka, oraz skróconych biogramów osób pojawiających się w tekście głównym, który dzięki temu nie jest obciążony informacjami personalnymi. Poza nielicznymi usterkami stylistycznymi/leksykalnymi praca została napisana poprawnie pod względem językowym, a jedynym powtarzającym się błędem jest wadliwy zapis liczebników (np. 15.sto letni, w latach 60.tych), co łatwo można skorygować przy ewentualnej redakcji wydawniczej, gdyż praca w pełni zasługuje na publikację.

Reasumując, przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska pani mgr Joanny Sibilskiej pt. *Rozwój baletu w Warszawie, Petersburgu i Moskwie od XVIII do połowy XIX wieku. Przemiany, powiązania, estetyka*, napisana w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk pod opieką naukową prof. dr. hab. Małgorzaty Komorowskiej, spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim i może być podstawą dalszych etapów przewodu doktorskiego. Tym samym stwierdzam, że recenzowana rozprawa odpowiada warunkom określonym w art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (z późn. zm., Dz. U. 2017 poz. 1789).

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko