

kulturą muzyczną w jej ludowym, postępowym, rewolucyjnym aspekcie — a późniejszą.”

W próbie udokumentowania tej tezy widzę najtrwalszą i najciekawszą wartość monografii Prosnaka o warszawskiej kulturze muzycznej XVIII wieku.

Jerzy Jacki

Jan Ciepliński, SZKIC DZIEJÓW BALETU POLSKIEGO. Londyn 1956

Nakładem Katolickiego Ośrodka Wydawniczego „Veritas” w Londynie ukazała się w 1956 r. 85 stronicowa broszura Jana Cieplińskiego pt. *Szkic dziejów baletu polskiego*. Autor jej, wychowanek Warszawskiej Szkoły Baletowej, działający jako baletmistrz na scenie teatru katowickiego, poznańskiego i wileńskiego oraz na scenach teatrów zagranicznych (w Sztokholmie, Budapeszcie, w Buenos Aires), autor inscenizacji baletu *Harnasie* Szymanowskiego w ostatnim sezonie Polskiego Baletu Reprezentacyjnego — przebywa od r. 1944 na emigracji.

Na wstępie Ciepliński informuje czytelnika, iż materiały do interesującej go od dawna historii baletu polskiego otrzymał od seniora warszawskiego zespołu, tancerza Leopolda Filatyna, uzupełniając je następnie rezultatami własnych poszukiwań, prowadzonych głównie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Część tych materiałów opublikował Henryk Liński w II tomie monografii zbiorowej pt. *Taniec*, wydanej nakładem miesięcznika *Muzyka* w r. 1930.

Współzależność obu tekstów jest istotnie bardzo widoczna. Oba cechuje identyczny układ materiału według chronologicznego zestawienia suchych faktów i mało istotnych wzmianek, najczęściej bez podania źródła (brak nawet ogólnej bibliografii), przy czym praca Lińskiego potraktowana została znacznie szerzej i bardziej wyczerpująco ujęta. Powtarzają się u Cieplińskiego nawet dosłownie niektóre sformułowania, np. określenie baletu *Pan Twardowski* Sonnenfelda z r. 1874 jako baletu „akcentującego polskość w każdym szczególe”. itp.

Broszura Jana Cieplińskiego zawiera zbiór luźnych wiadomości, często wątpliwego pochodzenia (np. brak źródłowego uzasadnienia informacji o tym, że pierwsza szkoła baletowa w Polsce powstała w r. 1519), bez żadnej periodyzacji, charakterystyk okresów, krytycznej analizy faktów, bez powiązania kultury baletowej z ogólną kulturą narodową. Nieliczne zaś, próby samodzielnego myślenia są bardzo naiwne: oto w „patriotycznym” zapale wykazania wielkiej roli Polski w tworzeniu światowej sztuki baletowej Ciepliński twierdzi na str. 16, iż „Balet z Włoch i Polski przeniesiony został do Francji”, oraz iż „Fakt, że Henryk III był również królem Polski umocnił wpływ baletu polskiego we Francji”.

Najpoważniejszym mankamentem broszury jest jednak znaczna ilość kardynalnych błędów merytorycznych, obok sporego zasobu drobnych nieścisłości. Zacytujmy dla przykładu kilka z nich:

Oto na str. 18 czytamy: „Włoch Fabrizio Caroso jest autorem pierwszej książki o sztuce choreograficznej”. Pomijając już najstarsze traktaty o tańcu z okresu starożytności, jak hinduska *Natya Sastra* (powstała między II a V w. n.e.) czy słynny *Dialog o Tańcu* Lukiana z Samosate (II w. p.n.e.) — pamiętać trzeba, że pierwsze włoskie pisane rozprawy o tańcu pochodzą z pierwszej połowy XV w. (Domenico z Ferrary i Guglielmo Ebreo) a znacznie większe znaczenie od Carosa ma *Libro dell arte del danzare* Antonio Cornazano z r. 1455. Praca Carosa z r. 1581, zawierająca wybór melodii tanecznych na lutnię oraz opisy tańców dworskich, nie mogła stać się i nie stała się, jak twierdzi autor, „podstawą późniejszych podręczników o tańcu klasycznym i balecie”.

Wspominając (na str. 18—19) wystawiony w r. 1625 we Florencji z okazji wizyty polskiego królewicza Władysława balet pt. *Liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina* — autor myli postać Alcyny z „wyspą Alcyną”, kompozytorce Francesce Caccini przypisuje płęć męską („genialny kompozytor Francesco Caccini”) i dalej nie wspomina ani słowem, że balet ów w r. 1628 wydany był z inicjatywy Władysława IV pt. *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*.

Sprostować również należy informację na str. 20, jakoby tekst Stanisława Morsztyna do baletu z okazji koronacji króla Jana Sobieskiego był pierwszym polskim tekstem baletowym. Ówczesny scenariusz baletu polegał na literackim powiązaniu za pomocą monologów, dialogów i pieśni poszczególnych występów tanecznych. Pierwsze takie teksty polskie napisał w r. 1654 poeta Andrzej Morsztyn do *Baletu Królewskiego* na dworze Marii Ludwiki.

Wbrew twierdzeniu autora na str. 22 — słynny francuski baletmistrz i reformator sztuki tanecznej, Jean Georges Noverre nigdy w Posce nie był! Błąd ten jest tym dziwniejszy, że autorowi łatwo dostępne są w Londynie monografie o Noverrze (Ch. E. Noverre, *The Life and Work of Chevalier Noverre*, Londyn 1882 i D. Lynham, *The Father of Modern Ballet — Chevalier Noverre*, Londyn 1950), z których można się dowiedzieć, że Noverre prowadził petraktacje o stanowisko baletmistrza w Warszawie w czasie swego pobytu w Sztutgarcie, skąd bezpośrednio udał się do Wiednia. Poświęcając spory ustęp rękopisowi Noverre'a znajdującemu się w zbiorach Gabinetu Rycin Uniwersytetu Warszawskiego (a nie Muzeum Narodowego) — autor podaje mylnie tytuł owej odmiennej nieco wersji słynnych „Listów” Noverre'a, który brzmi: *Teoria i Praktyka Tańca*; nie uwzględni również wyników najnowszych badań nad rękopisem, które opublikowane były w numerze 3/4 *Pamiętnika Teatralnego* z r. 1954 (A Szyfman: *Ocalony rękopis i znalezione listy Noverre'a*). Balety Noverre'a były istotnie wystawiane w Polsce, lecz przez różnych choreografów, posługujących się często własną redakcją libretta i dowolnie dobraną muzyką, toteż oprócz tytułów niewiele miały one wspólnego z pantomimami noverrowskimi.

Przy wzmiance o początkach szkolnictwa baletowego w Polsce (str. 20) autor pomija założoną w r. 1756 szkołę teatralną w Nieświeżu u Radziwiłłów, gdzie nauką tańca kierował słynny tancerz i pedagog francuski, Louis Dupré.

Bardzo niestaranny i jaskrawo dyktancki stosunek autora do opracowywanego materiału przejawia się w szeregu niedopuszczalnych pomyłek. Cytując na str. 73 dwukrotnie ustępy z książki dr Stefani Łobaczewskiej *Karol Szymanowski* (Kraków 1950) — dwukrotnie przekręca jej nazwisko na „Łobodowska”. Tak popularną na całym świecie tancerkę epoki romantycznej Carłottę Grisi nazywa „Charłottą Grissi” (str. 34), nazwisko rosyjskiego kompozytora Głazunowa podaje w angielskiej pisowni „Glazunoff” (str. 52) itd., itd.

Nieprzyjemną cechą książki Ciepłińskiego jest stosowanie wysoce niesprawiedliwych i subiektywnych ocen działalności polskich choreografów. Frontalny atak na osobę zasłużonego baletmistrza Opery Warszawskiej Piotra Zajlicha ma wyraźne cechy wulgarnych porachunków osobistych. Za to w stosunku do innych kolegów cechuje Ciepłińskiego daleko posunięta dyskrecja. Opowiadając na str. 69 o uwieńczonego sukcesem debiucie choreograficznym młodego polskiego tancerza — przemilcza jego nazwisko. Celowo zatajone również zostało nazwisko Sergiusza Lifara, określonego na str. 69 jako „rosyjski tancerz z zagranicy”, z którym, jak wiadomo, autor miał ostry zatarg w Operze Warszawskiej, zakończony karygodnym rękoznym wystąpieniem baletmistrza-autora wobec francuskiego gościa. Pisząc o występach Lifara, autor kończy wzmiankę, iż artyście wręczał wieniec anonimowy również „tancerz i baletmistrz teatrów rewijowych i kabaretowych, ten sam człowiek, który w r. 1915 jako jedyny wyjechał z rodziną do Rosji na propozycję Małyszewa, otrzymując po dziesięć rubli w złocie na osobę”.

Zajmując krytyczne stanowisko wobec Polskiego Baletu Reprezentacyjnego (str. 77) mówi o jego sukcesach zagranicą dopiero od momentu, gdy zostało mu powierzono przygotowanie baletów do programu drugiego sezonu. Że Polski Balet Reprezentacyjny odnosił i przedtem wielkie sukcesy w Paryżu, Berlinie i Londynie łatwo się przekonać na podstawie opublikowanych głosów prasy zagranicznej o tym zespole (*Polish Ballet, Le Ballet Polonais*).

Historia baletu polskiego (z obszernie potraktowaną częścią o działalności samego autora) kończy się we wrześniu 1939 r. O swej działalności w niemieckim Stadttheater w okupowanej Warszawie nie wspomina Ciepłiński ani słowem, jak również o drodze, jaką dostał się na emigrację. Broszura zawiera sześć ilustracji reprodukowanych już niejednokrotnie w Polsce.

Przykry to fakt, że w ciągu 11 lat nie zdobyliśmy się na wydanie choćby popularnej broszurki z dziejów baletu polskiego; wydanie takiej pozycji przez wydawnictwo emigracyjne w Londynie tym ostrzej uwypukla nasze zaniedbania na odcinku badań naukowych nad historią i teorią tańca. Mogą to w pewnym stopniu usprawiedliwić wymagania, jakie stawiamy sobie w stosunku do polskich edycji popularno-naukowych oraz fakt, że żadne nasze wydawnictwo nie zgodziłoby się na edycję tak pełnego błędów, dyktanckich sformułowań i niesprawiedliwych ocen a w dodatku tak nieudolnym językiem literackim pisanego tekstu.

Irena Turska