

Janina Pudelek

SUKCESY WARSZAWSKICH TANCERZY W PETERSBURGU W LUTYM 1851 ROKU

Zdarzyło się [...] kiedyś jeszcze za panowania Mikołaja I, że ujrzawszy na scenie warszawskiej mazura wplecionego przez Turczynowicza do *Hrabiny wieśniaczki*, kazał któregoś dnia sprowadzić cztery pary, tańczące owego „błękitnego mazura” ze słynnym Popielem na czele do Petersburga, aby wzięły udział w balu dworskim, wydanym z okazji rocznicy ślubu carostwa. Miała to być niespodzianka dla carowej, która podczas swojego pobytu w Warszawie była zachwycona owym mazurem. Cała ósemka tancerzy warszawskich (cztery pary) ruszyła więc do Petersburga, co na owe czasy było przeprawą dość uciążliwą, jeździło się bowiem końmi. Taniec naszych artystów podobał się na balu dworskim ogólnie. Po występach artystycznych odbył się bal ogólny, rozpoczęty polonezem, w którym, ku ogólnemu zdumieniu całego rządu, arystokracji i dyplomacji — w pierwszej parze kroczył nasz Popiel z carową Mikołajową.¹

Tę wspaniałą anegdotę zamieścił w *Dziejach baletu w Polsce* Henryk Liński. Poznałam ją przed wielu laty. Jednak podobnie jak całą pracę Lińskiego, potraktowałam nieufnie. Liński, mimo iż dysponował bogatym archiwum Teatru Wielkiego, które spłonęło wraz z gmachem w początkach września 1939 roku, oraz znakomitą pamięcią weteranów warszawskiego baletu, wydawał mi się historykiem mało rzetelnym. Ograniczyłam się więc do wykorzystania z jego pracy jedynie pewnych dat i zestawień nazwisk, cytowanych niewątpliwie z nie istniejących już afiszów. Jednak resztę — a więc i tę anegdotę, odrzuciłam, jak się okazało, niesłusznie.

Po latach przypadkowo powróciłam do dzieła Lińskiego. Wtedy jednak nabyte doświadczenie historyka kazało mi sprawdzić zawarte w tej anegdocie fakty. Miałam w Warszawie ograniczone możliwości: własne notatki, roczniki kilku dzienników petersburskich oraz stare, rosyjskie encyklopedie. Ale nawet te skromne środki wystarczyły, aby ustalić, że carowa Aleksandra Teodorowna rzeczywiście oglądała w Warszawie błękitnego mazura z *Hrabiny i wieśniaczki*. Nie w Teatrze Wielkim jednak, a w czasie dworskiego przedstawienia dla carostwa, ich dworu i zaproszonych gości, które odbyło się 16 października

¹ H. Liński, *Dzieje baletu w Polsce*, w: *Taniec*, Pod redakcją M. Glińskiego, Warszawa 1930, t. II, s. 75.

1847 roku w łazienkowskim Teatrze w Pomarańczarni. Pokaz ten miał miejsce na dwa tygodnie przed oficjalną premierą². Błękitny mazur stanowił ozdobę finałowej, balowej sceny baletu i zachwyił nie tylko carową, ale wszystkich widzów. Wyrazicielem ogólnej opinii był najlepszy w owych czasach baletowy krytyk warszawski Antoni Lesznowski:

... nareszcie tłum się rozdziela, robi miejsce, i jedna po drugiej wybiegają cztery pary do mazura. [...] Atlas stroi kobiety, atlas i aksamit mężczyzn, srebrne szycie odbija się od jasnoniebieskiej polonezki, na głowach białe czapki z oszyciem czarnym, ani jednego strzępka z materii uboższej. Owe bogate pary ruszają mazura dziarskiego. Dobrze ułożony, z duchem wykonany jak na mazura przystało rozwijał się długo z równą dzielnością w rozmaitych figurach, póki nie przeszedł w dziarskiego obertasa, który mu koniec położył. Tyle napatrzyliśmy się mazurów i tak zawsze wybornie tańczonych, a jednak dzisiejszy jest dla nas jakby nowy zupełnie, tyle w nim nowych kombinacji, tak go przystroić umiano, tak pysznie dziarscy tanecznicy i zgrabne tanecznice wyglądały w tej świetnej sali, wśród tego światła i tej różnorodności kostiumów³.

Premierowymi wykonawcami tego mazura byli Paulina Piasecka, Honorata Stolpe, Filipina Damse, Paulina Straus, Hipolit Meunier, Jan Popiel, Arnold Gillert i Antoni Kwiatkowski. Wydarzenia opisane w anegdocie musiały więc rozegrać się w latach 1847-1855, czyli w czasie między premierą *Hrabiny i wieśniaczki* a śmiercią cara Mikołaja I. Wiadomo mi było, iż w tym okresie, w 1851 r., w Petersburgu występowała grupa warszawskich tancerzy, i to w repertuarze narodowym. Na podstawie ogólnikowych doniesień polskiej prasy można było ustalić jedynie, że wykonano w Petersburgu *Wesele w Ojcowie* i jakieś inne tańce. Ale wiadomo też było, że występy te odbyły się w lutym, czyli w pełni zimy, co pasowało do fragmentu anegdoty dotyczącej podróży saniami.

Nasi tancerze musieli rzeczywiście odbyć podróż do Petersburga i z powrotem saniami, gdyż połączenie kolejowe między Warszawą a nadnewską stolicą zostało uruchomione dopiero w 1862 roku. Warszawscy tancerze przebywali w Petersburgu w ciągu lutego. W dostępnej w Warszawie petersburskiej prasie znalazły się wiadomości o wielkim, uroczystym balu dworskim z udziałem arystokracji, dyplomacji, sfer rządowych i wszystkich ważnych osobistości, który odbył w Pałacu Zimowym 4(16)II o godzinie ósmej wieczorem w sali św. Jerzego, czyli tuż po przyjeździe naszych tancerzy. Nie był to jednak bal rocznicowy ślubu carostwa, gdyż ten miał miejsce 1(12) VII 1817 roku. Nie były to również urodziny carowej, druga rocznica, bezpośrednio związana z jej osobą, która mogła skłonić cara do ofiarowania jej prezentu w postaci tego ulubionego przez nią mazura, gdyż carowa Aleksandra Teodorowna urodziła się 1(12) VI 1789 roku. Bal ten był jednym z punktów programu uroczystości dworskich, związanych ze ślubem carskiej bratanicy Wielkiej

² Premiera w Teatrze Wielkim 28 X 1847 w choreografii Romana Turczynowicza.

³ «Gazeta Warszawska» 30 X 1847, nr 290.

Księżny Michajłowny z księciem Jerzym Meklemburg-Strelickim. Nigdzie w sprawozdaniach prasowych nie było wzmianki o szczegółach artystycznych urozmaiceń tego balu. Relacje prasowe z publicznych występów naszych tancerzy, utrzymywane w niezmiennie entuzjastycznym tonie, okazały się też bardzo ogólnikowe, tak iż nie pozwalały ustalić nawet repertuaru gościnnych występów. Wiadomo było tylko, że na petersburskim debiucie, który odbył się 2(14) II w Teatrze Wielkim, warszawscy tancerze wykonali błękitnego mazura.

Aby zdobyć konieczne do dalszych rozważań materiały, należało przejrzeć petersburskie archiwa i biblioteki, co było trudnym, właściwie niewykonalnym dla mnie zadaniem, albowiem przepisy obowiązujące w Związku Radzieckim ograniczały dostęp do wszelkiego rodzaju zbiorów w takim stopniu, że nawet oficjalnie przebywający cudzoziemski badacz nie mógł uzyskać dostępu do wszystkiego, co go interesowało. Tak więc sprawa wyjaśnienia tej zagadki utknęła w martwym punkcie do czasu, gdy pojawiła się Joanna Sibilska, studiująca w owym czasie w petersburskim konserwatorium na świeżo otwartym wydziale teorii baletu. Jako studentka miejscowej wyższej uczelni miała wolny wstęp do wszystkich archiwów, bibliotek itp. zbiorów. Jej poszukiwania okazały się więc bardzo owocne. Większość materiałów znalazła w Rosyjskim Archiwum Historycznym⁴.

Zachowały się tam dokumenty Dyrekcji Imperatorskich Teatrów, zawierające między innymi afisze oraz dokumenty Kancelarii Jego Wysokości, a wśród nich listy księcia Wołkońskiego, przedstawiciela Ministerstwa Imperatorskiego Dworu, nadzorującego z polecenia cara cały przebieg wizyty warszawskich tancerzy, szczegółowy, bezcenny, jak się okazało, rachunek kosztów pobytu naszych tancerzy, wystawiony przez Andrzeja Kleja, właściciela hotelu Rosja, w którym zamieszkali nasi tancerze, oraz inne, drobniejsze dokumenty. Kwerenda Joanny Sibilskiej i moje warszawskie ustalenia pozwoliły nam odtworzyć zawarty w anegdocie epizod w sposób w miarę dokładny. Można było nareszcie zrekonstruować również oficjalną część występów warszawskich tancerzy, a tym samym odtworzyć jedną z nie zapisanych jeszcze kart polskiego baletu.

Zgodnie z anegdotycznym przekazem Lińskiego, inicjatywa wizyty warszawskich tancerzy w Petersburgu wyszła rzeczywiście od cara Mikołaja. Wydaje się też, że przekazał w tym względzie szczególne dyspozycje, gdyż organizacją i przebiegiem tej wizyty zajmowało się Ministerstwo Imperatorskiego Dworu, a więc palcówka najbliższa osobie władcy, nie zaś, jak bywało normalną procedurą w takich przypadkach, dyrekcja cesarskich teatrów. Już ten jeden fakt wskazuje, że car musiał mieć szczególne plany względem polskich tancerzy, choć nie znalazły one swego odbicia w dokumentach. Chodziło przecież, jeśli wierzyć anegdocie i wspomnieniom pewnego petersburskiego tancerza, o niespodziankę.

⁴ Właśc. Rosyjskij Gosudarstwiennyj Istoriceskij Archiw (RGIA) w Petersburgu.

Wstępne pertraktacje przebiegały między Ministerstwem Imperatorskiego Dworu a warszawską ekspozyturą władz carskich. Dopiero 14(26) I 1851 roku z Ministerstwa wysłane zostało do dyrektora cesarskich teatrów polecenie zaangażowania na dwutygodniowe występy czterech par tancerzy warszawskich, najlepszych wykonawców mazura z baletu *Wiesiele wjoskowe*, czyli jak należy się domyślać z *Wesela w Ojcowie*. W liście tym wymieniono z nazwiska jedynie tancerki: Honoratę Stolpe, Józefinę Karską, Karolinę Straus i Filipinę Damse. Panów potraktowano sumarycznie jako czterech najlepszych tancerzy i połączono w jednym zdaniu z koniecznymi kostiumami i nutami. O błękitnym mazurze nie było nie tylko żadnej wzmianki, ale nawet najmniejszej aluzji. Polecenie to podpisał książę Wołkoński. W dwa tygodnie później Wołkoński przekazał dyrektorowi cesarskich teatrów dalsze wiadomości: „Otrzymałem od księcia warszawskiego⁵ wiadomość, że 23 I (4 II) wyjadą z Warszawy panie Stolpe, Karska, K. Straus i Damse i tyluż tancerzy. Towarzyszyć im będzie jeden z dyrektorów tamtejszych pan Halpert. Na wypadek choroby kogokolwiek wysyła się tancerkę Koćmierowską i jednego tancerza”⁶.

Kancelaria imperatorska zarezerwowała warszawskim tancerzom kwatery w hotelu Rosja przy ul. Michajłowskiej. Były to trzy pokoje oczekujące przyjazdu polskich tancerzy już od 24(5 II). Po otrzymaniu drugiego komunikatu powiększono rezerwację o dalsze dwa pokoje. Właściciel, Andrzej Klej, został również zobowiązany do zapewniania gościom posiłków i wszelkiej pomocy w czasie ich pobytu.

Grupa polska przybyła do Petersburga 31 I (12 II) i wraz z personelem pomocniczym, nie wymienionym w korespondencji, liczyła więcej niż zapowiadano osób. Oto pełna lista, zapisana w hotelowym raporcie:

Dyrektor Borys Halpert.

Tancerki: Filipina Damse, Józefa Karska, Karolina Straus, Honorata Stolpe, Antonina Koćmierowska.

Tancerze: Hipolit Meunier, Jan Popiel, Antoni Kwiatkowski, Leopold Majewski, Arnold Gillert.

Towarzyszące artystkom matki trzech tancerek: Krystyna Damse, Elżbieta Karska i Rozalia Straus oraz personel pomocniczy; garderobiana Julia Klimkiewicz, krawiec Jan Ruciński, woźnica Karol Szyfers, służący Kostian Słodziński i przewodnik Karol Jarowski⁷.

W sumie grupa polska liczyła więc 19 osób. Zapasowym tancerzem, którego nazwiska nie wymieniono w korespondencji, był Leopold Majewski.

W ustaleniu kalendarza zajęć naszych artystów wielce pomocny okazał się raport, opracowany bardzo sumiennie przez właściciela hotelu, który szczegóło-

⁵ Generał Iwan Paskiewicz za stłumienie Powstania Listopadowego otrzymał tytuł księcia warszawskiego i stanowisko Namiestnika Królestwa Polskiego, które piastował do 1856 r.

⁶ RGIA, zb. arch. 497, indeks, j.a. 13483.

⁷ RGIA, Zb. arch. 469, indeks 10, cz. 3, j.a. 1475.

wo wymieniał w nim daty i rodzaj świadczonych usług. Wedle tego raportu jedną z pierwszych czynności tancerzy było wynajęcie na okres całego pobytu fortepianu, skrzypiec i gitary, co każe przypuszczać, że codzienne treningi i próby odbywały się w hotelu, a do teatru — zgodnie z rachunkami za transport — jeździli jedynie na występy wożąc ze sobą każdorazowo kostiumy.

Debiutowali na scenie Teatru Wielkiego 2(14) II 1851 roku błękitnym mazurem z *Hrabiny i wieśniaczki*. Występ ten został szczegółowo opisany przez sprawozdawcę «Sanktpetersburskich Wedomosti»:

W piątek, 2 lutego [starego stylu] po włoskiej operze czekała nas niespodzianka. Po ukończeniu *Wesela Figara* wszyscy wykonawcy wyszli za kulisy, a na scenie pomknęły cztery zwinne pary tancerzy: mężczyźni w niebieskich ze srebrnymi galonami kontuszach i czapkach, kobiety również w narodowych polskich strojach. Zaczął się mazur, ognisty, pełen zapału, płomienny mazur ozdobiony wszystkimi swoimi różnorodnymi figurami, poetycznymi pozami pełnymi to gracji i upojenia, to znów niekłamanego rozpasania i junactwa. Zgrabni tancerze zręcznie przytupywali obcasami, a urodziwe panny przewijały się między nimi w pełnym zapału entuzjazmie. Cudowne! Prześlizgne! Efekt był całkowity. Publiczność wpadła w ekstazę. Krzyki i oklaski zagłuszyły muzykę. Po ukończeniu tańca widzowie absolutnie nie chcieli opuścić teatru i taniec powtórzono. Na drugi dzień afisze obwieściły nowinę, że tancerze, którzy pojawili się nam tak nieoczekiwanie, przyjechali z Warszawy i będą brać udział w przedstawieniach na naszej scenie. Mówią, że ponoć owacje miały miejsce i następnego wieczoru. Myśmy ich nie widzieli, wobec tego dla nas i dla większej części bywalców ten wspaniały mazur był, jak powiedzieliśmy, całkowitą niespodzianką, niezwykle miłą niespodzianką⁸.

To niezmiernie dla naszych artystów pochlebne sprawozdanie nie przynosi odpowiedzi na pytanie: dlaczego wbrew zwyczajom pojawienie się warszawskich tancerzy nie zostało wcześniej zapowiedziane? Nasuwa się przypuszczenie, że ten zagadkowy występ mógł być czymś w rodzaju próby generalnej przed tańcem na balu. Ale wobec tego musiał to być bal bardzo bliski czasowo występowi w Teatrze Wielkim. I tu wypada powrócić do balu z okazji zaślubin Wielkiej Księżny Katarzyny 4(16) II. Można mniemać, że przez dwa dni, i to wypełnione uroczystościami ślubnymi, echa sukcesu warszawskich tancerzy nie dotarły do carycy, a z raportu Kleja wiadomo, że sanie Polaków jeździły do Pałacu Zimowego w przeddzień i w dniu balu, ale w ściśle określonych celach, nie mających z nim nic wspólnego. Nie ma też w tych notatkach najmniejszych wzmianek o przewożeniu kostiumów. Sprawy nie udałoby się zapewne rozstrzygnąć, gdyby nie urywek wspomnień znanego petersburskiego tancerza Timofieja Stukolkina, który był nie tylko świadkiem, ale i uczestnikiem

⁸ I.M., *Petersburgskaja letopis*, «Sanktpetersburskie Vedomosti» 6 (18) II 1851, nr 29.

wydarzeń, związanych z pobytom warszawskich tancerzy. Dlatego wiedział więcej niż sprawozdawca prasowy.

... na początku 1851 roku car Mikołaj Pawłowicz, chcąc sprawić niespodziankę carycy Aleksandrze Teodorownie, rozkazał wybrać spośród najlepszych warszawskich tancerzy pięciu kawalerów i pięć dam do tak zwanego błękitnego mazura, który swą nazwę zawdzięczał barwie kostiumów, w których go wykonywano. Byli to Kwiatkowski, Popiel, Meunier, Majewski i Gillert. Z nazwisk dam pamiętam tylko dwa: Kotlarewska [Koćmierowska] i Damse. W czasie jednego ze spektakli, gdy dawano nie pamiętam już jaką operę, podczas antraktu podniosła się kurtyna i nieoczekiwanie dla publiczności (w afiszach nie było o tym żadnej wzmianki) debiutowali z wielkim sukcesem nasi goście. Tańczyli ten swój taniec narodowy rzeczywiście po mistrzowsku. Błękitny mazur tak spodobał się carowi, że rozkazał, by powtórzono go w taki sposób, aby czterej Polacy tańczyli z czterema damami rosyjskimi, a cztery Polki z czterema rosyjskimi kawalerami. Sukces mazura w tym mieszanym zestawieniu przeszedł wszelkie oczekiwania. Nasze wykonanie tego zachwycająco pięknego i efektownego tańca tak bardzo podobało się publiczności i tak ją elektryzowało, że jeszcze przed naszym wyjściem na scenę, gdy za kulisami dawało się słyszeć dźwięczenie i pobrzękiwanie podkutych obcasów, słyhać było oklaski, których grzmienie dochodziło do fortissimo, gdy para za parą wybiegała na awantscenę. Spośród rosyjskich tancerzy pamiętam, że oprócz mnie tańczyli Aleksander Pizzo i Aleksander Szamburski⁹.

A więc wedle relacji Stukołkina car zaszczycił obecnością debiut polskich tancerzy, a że w takich towarzysko-rozrywkowych sytuacjach zawsze towarzyszyła mu żona, zagadkę niespodzianki-podarunku dla carowej i nietypowe okoliczności pojawienia się warszawskich tancerzy na petersburskiej scenie można uznać za rozwiązaną.

Ale do wyjaśnienia pozostały jeszcze dwie sprawy: anegdota głosi wszakże, że ten nietypowy występ odbył się w ramach oficjalnej części balu, którego część towarzyską otwierała carowa polonezem w towarzystwie Popiela. Z petersburskich dokumentów wynika, że 7(19) II w Ermitażu odbył się dworski bal, prawdopodobnie jedna z cyklu karnawałowych rozrywek. W raporcie Kleja pod tą właśnie datą figuruje wzmianka o przyjeździe polskich artystów wraz z kostiumami do teatru w Ermitażu, gdzie odbyła się koncertowa część balu. Natomiast wśród dokumentów związanych z tym balem, jest „Opis spektaklu w Ermitażu dnia 7 II 1851 roku”¹⁰. Dokument ten zawiera wykazy nazwisk zaproszonych na bal, a na jego ostatniej stronie znajduje się krótka, bardzo niestarannie nagryzmołona ołówkiem notatka, z której da się odcyfrować, co następuje: „zacznie balet... opera... pol... ba...” W świetle relacji Stukołkina wydaje się niemal pewne, że warszawscy tancerze zostali w ostatniej chwili

⁹ *Wspomnienia artysty imperatorskich teatrów T.A. Stukołkina, zapisane na podstawie jego opowiadania przez A. Waldberga, «Artysta» (Moskwa) 1895, nr 46, s. 117.*

¹⁰ RGIA, Zb. arch. 469, ind. 2, j.a. 121.

zaproszeni do wzięcia udziału w tym spektaklu. Tym bardziej, że zachwyty carostwa dla tego arcy-mazura przetrwał następne cztery miesiące, gdyż 6 VI 1851 roku warszawscy tancerze wykonali go znowu w carskiej siedzibie w Skierniewicach. Mało tego. Na żądanie carostwa i ich gości musieli powtórzyć go aż dwukrotnie¹¹. Mamy więc i bal z anegdoty. Zwykły wprowadzie, a nie rocznicowy, ale prawdziwy, carski bal. Tak więc z całej, na pozór mało prawdopodobnej opowieści nie udało się znaleźć potwierdzenia jedynie partnerowania carowej w inauguracyjnym polonezie balowym przez Jana Popiela. Nieklamany podziw i sympatia dla naszych tancerzy mogła jednak okazać się na tyle silna, aby skłonić carową do tak niezwykłego, jak na przepisy etykiety dworskiej, gestu właśnie podczas tego balu w Ermitażu.

Znacznie łatwiej przyszło nam odtworzyć drugą, publiczną część petersburskich występów naszych tancerzy. Najłatwiejsze okazało się ustalenie kalendarza występów, w czym oprócz prasy petersburskiej wielce przydatne okazały się zbiory państwowego archiwum petersburskiego, szczególnie zaś zbiór afiszów i raport-rachunek Andrzeja Kleja.

Echa inauguracyjnego, niezapowiedzianego występu z 2(14) II rozeszły się tak szybko i szeroko, że w kilka godzin po ogłoszeniu terminu drugiego występu warszawiaków 5(17) II w kasie zabrakło biletów. Spektakl zapowiadał się zresztą sensacyjnie, gdyż była to premiera *Wesela w Ojcowie*. Obsada przedstawiała się następująco:

Organista — Piotr Artemiew
 Stanisław, jego syn, pan młody — Hipolit Mernier
 Mateusz, kmicieć — Andriej Spiridonow
 Jego żona — Anastazja Amosowa
 Zośka, ich córka, panna młoda — Karolina Straus
 Druhny: Filipina Damse, Honorata Stolpe, Józefa Karska, Antonina Koćmierowska, Anisja Ignatiewa
 Druźbowie: Jan Popiel, Antoni Kwiatkowski, Arnold Gillert, Leopold Majewski, Aleksander Czistiakow
 Zespół: Damse, Stolpe, Karska, Koćmierowska, Ignatiewa, Jelizawieta Nikitina, Nadieżda Amosowa, Zina Richard, Anna Prichunowa, Maria Sniatkowa, Aleksandra Makarowa
 Panowie: druźbowie
 Solo — mazura tańczyła Filipina Damse.

Następnego dnia, 6(18) II, warszawscy tancerze stanowili atrakcję benefisu przedstawienia Eleny Andriejanowej, gwiazdy petersburskiego baletu. W spektaklu tym obok I aktu opery *Purytanie* i II aktu *Fenelli* wykonany został balet *Les tribulations d'un maitre de ballet (Kłopoty baletmistrza)* z udziałem takich

¹¹ «Kurier Warszawski» 7 VI 1851, nr 150.

znakomitości, jak Carlotta Grisi i Jules Perrot. Zakończenie wieczoru należało jednak do polskich gości, którzy w obsadzie takiej, jak poprzednio, wykonali *Wesele w Ojcowie*. Trzecie przedstawienie *Wesela* odbyło się 9(21) lutego po operze *Cyrulik sewilski*. Na 12(24) II wyznaczono wielkie benefisowe przedstawienie warszawskich tancerzy, zapowiedziane oficjalnie na afiszu. Program był następujący:

Czarownik Moskal, opera w 1 akcie I.N. Kotłarewskiego. W tańcach wystąpili polscy artyści: polka w wykonaniu Filipiny Damse i Hipolita Meniera oraz taniec górali karpackich, zaprezentowany przez Antoninę Koćmierowską, Karolinę Straus, Jana Popiela i Arnolda Gillerta.

Następną pozycją był pierwszy akt baletu *Les tribulations d'un maitre de ballet* z udziałem Eleny Andriejanowej (Zefirella, pierwsza tancerka), Julesa Perrota (Bolognini, choreograf), Christiana Johanssona i Mariusa Petipy (pierwsi tancerze) i Frederica, czyli Prierre'a Frederica Maloverne'a (Apollo). W *diverissement* wykonane zostały następujące tańce: mazurek – Honorata Stolpe i Józefa Karska, pas de trois – Zina Richard, Anastazja Jakowlewa i Eugene Giuge¹² taniec hiszpański – Filipina Damse i Józefa Karska.

Na zakończenie odtąńczono po raz trzeci *Wesele w Ojcowie*. U dołu afisza wydrukowano następującą notatkę: „Wszystkie tańce warszawskich artystów skomponowane przez pana Turczynowicza z muzyką J. Stefaniego”. Warto wspomnieć, że wykonany w czasie opery taniec karpackich górali, inaczej zwany tańcem druciarzy, stanowił jeden z najlepszych numerów *diverissement* Turczynowicza *Panorama Warszawy*, którego premiera odbyła się 6 II 1848 roku.

W dniu benefisu z Kantoru Jego Wysokości wypłacono każdemu z polskich tancerzy po 300 rubli srebrem, co w owych czasach było nie małą sumą, zwłaszcza dla skromnie uposażonych polskich artystów. Nazajutrz po benefisie, 13(25) II, odbyły się dwa przedstawienia. W czasie popołudniówki dawano balet *Le diable à quatre*, czyli w polskiej wersji *Hrabinę i wieśniaczkę* z udziałem Grisi, Andriejanowej, Perrota i Petipy. Błękitnego mazura w czasie finałowego balu zatańczyli oczywiście warszawscy tancerze w składzie: panie Damse, Straus, Stolpe i Karska, panowie Popiel, Kwiatkowski, Meunier i Gillert¹³. Wieczorem zaś po operze Rossiniego *Karol Śmiały*¹⁴ odtąńczono *Wesele w Ojcowie* po raz czwarty. 15(27) II warszawscy tancerze ukazali się znów dwukrotnie: w czasie popołudniowego przedstawienia *Le diable à quatre* wykonali swego popisowego mazura, wieczorem zaś po operze *Linda di Chamounix* dali piąte przedstawienie *Wesela w Ojcowie*. 16(28) II udział warszawskich tancerzy w składanym

¹² Nie udało się ustalić oryginalnej pisowni nazwiska tego francuskiego tancerza.

¹³ Błękitny mazur był dodatkiem własnym Turczynowicza do warszawskiej wersji baletu. W Petersburgu mazura wstawiono jedynie do przedstawień z udziałem polskich tancerzy.

¹⁴ Chodzi tu o operę *Wilhelm Tell*. Carska cenzura nie dopuściła, aby tytułowym bohaterem był „buntowarczyk”.

przedstawieniu ograniczył się do wykonania błękitnego mazura. Ale było to wykonanie niezwykle, wypełnienie życzenia cara, wyrażonego po „niespodziankowym” występie 2(14) lutego, a zrelacjonowanego przez Stukołkina: w afiszu wymienia się osiem par, z których pięć to tancerze polscy, trzy zaś rosyjscy. Wystąpili: panie Damse, Stolpe, Straus, Karska i Koćmierowska oraz Sniatkowa, Ignatiewa i Siniawska, panowie: Popiel, Meunier, Kwiatkowski, Gillert, Majewski oraz Timofiej Stukołkin, Aleksander Szamburski i Aleksander Czistiakow. 17 II (1 III) zatańczono znów dwukrotnie: po operze *Karol Śmiały* powtórzono błękitnego mazura w mieszanym, polsko-rosyjskim wykonaniu, wieczorem zaś, w czasie baletu *Le diable à quatre* zaprezentowano już tylko oryginalne, polskie wykonanie tego mazura nad mazurami. Ostatni występ Polaków w Petersburgu odbył się 19 II (3 III). Program był taki, jak 16(28) II, czyli przedstawienie składane. Warszawiacy wykonali błękitnego mazura ze swoimi rosyjskimi kolegami. Po tym ostatnim występie na ręce dyrektora Halperta dostarczony został list z podziękowaniem, w którym można przeczytać takie słowa: „Współpracując z baletowym zespołem petersburskim swoim miłym sposobem bycia zjednali sobie jego sympatię, a ich odjazdowi towarzyszy jego żal”. Ponadto dyrektor Halpert otrzymał – jak to było wówczas w zwyczaju – prezent w postaci pierścienia z brylantem.

Polacy opuścili Petersburg 22 II (6 III) i po ośmiodniowej podróży, powrócili pełni chwały do Warszawy. Ich występy wywołały liczne i entuzjastyczne publikacje prasowe w Petersburgu. Nie sposób ich tu streszczać. Warto jednak zatrzymać się nad jedną z nich, nie tylko ze względu na treść, ale i na osobę autora. Był nim Tadeusz Bułharyn, rosyjski publicysta i powieściopisarz polskiego pochodzenia, wydawca «Severnej pczeli», wieloletni agent rosyjskiej policji w petersburskich środowiskach literackich, uznany za renegata zarówno przez kręgi rosyjskie, jak i polskie. Jego artykuł, zamieszczony w «Severnej pczeli» został przetłumaczony na polski i przedrukowany w «Kurierze Warszawskim»¹⁵.

W pierwszej jego części autor naszkicował rodowód *Wesela w Ojcowie*, naszpikowany niezliczoną ilością błędów i nie wolny od sformułowań w rodzaju „wiejskie obszary bylej Polski” Znacznie ciekawsza jest druga część recenzji:

Na swój benefis [...] nasi warszawscy goście wykonali najpierw inne polskie tańce narodowe: obertasa, trabanta i druciarza, taniec karpaccich górali, wiernie oddany taniec góralskich garmcarzy, gdyż karpaccy górale z okolic Krakowa zajmują się w znacznej części garmcarstwem z braku dostatecznej ilości ziemi do uprawy. Pas w tych tańcach są współcześnie ludowe. Kostiumy, w które ubrani są tancerze z *Wesela wiejskiego*¹⁶, są współczesnymi kostiumami krakowskimi, jakie

¹⁵ «Severnaja pczela» 14(28) II 1851, nr 56; «Kurier Warszawski» 7 III 1851, nr 63.

¹⁶ W Rosji tytuł baletu *Wesele w Ojcowie* został przetłumaczony jako *Wiejskie wesele – Kriestianskaja swadba*.

nosi się na wsiach krakowskich. Czerwona pelerynka na kaftanie (to jest sukmance) nazywa się sukka. Nóż w czachle, przy pasie kolki (kołki). Obcasy jak trzeba, z podkówkami. Krój kobiecego stroju i przybranie głowy, złożone ze zwisających wstążek, przywiązanych jednym końcem do wianka, jest współczesnym krakowskim strojem z tą różnicą, że sukienki tancerek baletowych są białe, muślinowe, a u krakowskich wieśniaczek wełniane, czerwone lub niebieskie, zgodnie ze zwyczajem. Przybyły z Warszawy panie Stolpe, Damse, Karska, Straus i Koćmierowska oraz artyści panowie Meunier, Popiel, Kwiatkowski, Majewski i Gillert, urodzeni w Warszawie, to znaczy prawdziwi Warszawiacy, a pan Meunier, syn napoleońskiego wojaka, który pozostał w Warszawie złożony chorobą po wojnie 1812 roku i ożenił się z Polką. Wszyscy oni, kobiety i mężczyźni, wykonują polskie tańce w sposób doskonały, to znaczy tak, jak je tańczą wieśniacy krakowscy i karpaccy górale. Największa sztuka polega na tym, aby trzymać się wiernie wszystkich wieśniaczych ruchów. Te tańce naszej koronowanej słowiańskiej rodziny są pełne życia uduchowienia, odznaczają się zuchowatością i wojowniczością i dlatego tak silnie poruszają serce i podobają się naszej publiczności. Kobięca rola w tych tańcach jest skromniejsza niż męska, gdyż cały animusz, wszelkie objawy dziarckości i zuchowatości są domeną mężczyźni. Od kobiet wymaga się w tych tańcach, jak i we wszystkim innym, tylko wdzięku i kilku szczególnych, właściwych krakowskim wieśniaczkom pas i ruchów. Nasze warszawskie goście (kobiety) są nadzwyczaj wdzięczne, tańczą pięknie i tak, jak należy. Publiczność była zachwycona i za każdym razem serdecznie ich oklaskiwała i kilkakrotnie wywoływała wszystkich.

Jest to recenzja laika, który niewiele wiedział o tańcu, o balecie i mazurze mimo trafności pewnych ogólniejszych uwag. Świadczy o tym stwierdzenie, że tańce w *Weselu w Ojcowie* zostały wykonane „dokładnie tak, jak tańczą wieśniacy krakowscy”. Wprawdzie oryginalna choreografia tego baletu została zagubiona w latach powojennych, ale wystarczy świadectwo partytury i dwóch litografii z epoki, aby przekonać się, że Julia Mierzyńska, twórczyni *Wesela* i jego późniejsi opiekunowie wystylizowali materiał folklorystyczny na potrzeby sceny. Muzyka Stefaniego jest muzyką baletową, wysnutą z motywów ludowych (na przykład krakowiak — pas de deux państwa młodych), na obu zaś litografiach — tej z okładki nut, wydanych w Warszawie w 1842 roku i tej z 1852 roku, przedstawiającej całą scenę, tancerki występują w baletkach, a nie w sznurowanych bucikach. Toteż recenzję Bułharyna należy potraktować jako najwyższą pochwałę i aprobatę tzw. czynników. Natomiast z pozycji fachowca ocenił odcienie polskiego mazura — tego z *Hrabiny i wieśniaczki* i tego z *Wesela* — oczywiście Stukołkin: „Polacy pokazali nam, że mazura trzeba wykonywać w tych dwóch baletach w zupełnie inny sposób. W pierwszym szlachetnie, z gracją i «po pańsku», a w drugim z ogniem, tupotem podkutych butów i rzucaniem czapek, krótko mówiąc na ludowo”. I z wyraźnym odcieniem żalu dorzucił: „Niestety, teraz [w 1895 roku] ta różnica w wykonaniu mazura jest zupełnie nie przestrzegana przez większość tancerzy, nawet wyspecjalizowanych w tym względzie...”

Wydawałoby się, że na tym kończy się ten ciekawy epizod z dziejów i sukcesów warszawskiego baletu. A jednak są jeszcze sprawy, które wymagają jeśli nie rozstrzygnięcia, to przynajmniej zasygnalizowania. Pierwszą z nich jest przekazanie baletowi petersburskiemu warszawskiej inscenizacji *Wesela w Ojcowie*. Nasi tancerze przybyli do Petersburga 31 I (11 II), a już 5(17)II dali premierę. Nuty zostały przywiezione z Warszawy, opanowanie zaś partytury nie wymagało wielu prób. Z muzyką nie było więc kłopotu. Sprawa kompozycji tańca też nie stanowiła problemu. W ciągu kilku dni można było przygotować do występu wykonawców drugoplanowych ról i kilku tancerzy zespołowych, dopełniających kompletu wykonawców w poszczególnych tańcach. Całą zaś rosyjską obsadę douczono już w trakcie występów. Ale co z kostiumami i dekoracjami? Czyżby nasi tancerze przywieźli ze sobą cały komplet garderoby? Czy premiera odbyła się zatem w polskich kostiumach, a komplet dla miejscowych wykonawców szyto już w trakcie występów? Takie hipotetyczne rozwiązanie wydaje się prawdopodobne. Wszakże w grupie polskiej była i garderobiana, i krawiec. Byłoby jednak zupełną fantazją przypuszczać, że wieziono na saniach wielki, malowany horyzont i boczne przystawki, czyli komplet dekoracji. Może więc ograniczono się do dostarczenia jedynie szkicu do namalowania już na miejscu? Rzecz komplikuje jeszcze dodatkowo fakt, że w związku z trzechsetnym przedstawieniem dekorator warszawskich teatrów, Antonio Sacchetti, wymalował właśnie nową dekorację — horyzont na podstawie zdjętego z natury pejzażu. Tę nową dekorację publiczność warszawska ujrziała 11 III 1851 roku, na 299 przedstawieniu. Istniała też poprzednia dekoracja, wymalowana przed dziewięćmi laty przez Michała Grońskiego. Było więc kilka możliwości. W dobie wizyty warszawskich tancerzy w Petersburgu takie zwyczaje nie były jednak praktykowane. Żaden z elementów współtworzących spektakl baletowy nie był wówczas przenoszony. Zakupowano najczęściej tylko muzykę, i to nie w formie partytury, a wyciągu skrzypcowego. Przyszły realizator choreografii oglądał oryginalne przedstawienie i odtwarzał mniej więcej dokładnie to, co zapamiętał, resztę dokończonywał sam. Oryginalny kształt ruchowy bywał dokładnie zachowany, jeśli dzieło odtwarzał jego twórca. Dekoracje i kostiumy z reguły albo przygotowywano we własnym zakresie, wedle własnych szkiców lub dobierano garderobę i dekoracje z magazynów teatralnych, przerabiając lub przemalowując to i owo. Kto wie, czy tak właśnie nie stało się i z petersburską wersją *Wesela*? Muzyka była oryginalna — tancerze przywieźli nuty. Kształt ruchowy — przynajmniej do wyjazdu polskich tancerzy, bo później bywało znacznie gorzej — też był oryginalny. Kostiumy polskich tancerzy też były oryginalne. Jest jednak bardzo prawdopodobne, że garderobę dla rosyjskich wykonawców dobrano z magazynów miejscowych, w których znajdowały się przecież polskie stroje mazurkowe, wykonane do drugiego, baletowego aktu *Iwana*

Susanina Michaiła Glinki¹⁷. Sprawę dekoracji można było rozwiązać podobnie: wybrać ze składu jakąś wolną okolicę i postawić tabliczkę z napisem „Ojców”.

Kolejne dwie sprawy to dalsze już czasowo echa wizyty warszawskich tancerzy w Petersburgu. Rosyjska wersja *Wesela w Ojcowie* miała swoją historię, obejmującą między innymi przeniesienie baletu na moskiewską scenę Teatru Wielkiego przez Stukołkina i Szamburgskiego oraz występy paryskie Feliksa Krześcińskiego jako solisty baletu w 1862 roku¹⁸.

Nie należy też zapominać, że kolorowa litografia, przedstawiająca zbiorową scenę z *Wesela*, tak popularna w swoich kilku wersjach, powstała w 1852 roku również jako echo sukcesu warszawskich tancerzy. Ale okoliczności towarzyszące powstaniu tej ryciny, to już temat na osobne opowiadanie.

¹⁷ Petersburska premiera opery *Iwan Susanin* odbyła się 27 XI (9 XII) 1836.

¹⁸ Rosyjskie dzieje *Wesela w Ojcowie* zostaną dokładnie opisane przez Joannę Sibilską w jej rozprawie doktorskiej, poświęconej rosyjskim polonikom baletowym.