

Janina Pudelek

BALET JANA CIEPLIŃSKIEGO (1922-1925)

Jan Ciepliński liczył sobie zaledwie 22 lata, gdy jesienią 1922 r. przystąpił do organizowania własnego zespołu. W dziejach polskiego baletu był to przypadek bez precedensu. Nie dlatego, iżby w przeszłości nie istniały samodzielne balety, ale dlatego, że po raz pierwszy na czele nietypowej w polskich warunkach imprezy stanął tak młody artysta. Warto więc poznać jego ciekawą, niespokojną, przedsiębiorczą osobowość i drogi, które doprowadziły go do podjęcia karkołomnej — wydawałoby się — decyzji.

Był wnukiem zespołowego tancerza warszawskiego z czasów dykcji Romana Turczynowicza, Piotra Cieplińskiego. Początki jego pracy zawodowej przebiegały nie tylko bez zakłóceń, ale nawet z sukcesami, które wskazywały na możliwość osiągnięcia w macierzystym zespole pozycji cenionego solisty charakterystycznego. Rzecz w tym, że powodzenie w tańcu nie zdołało mu wypełnić życia. W bardzo młodym wieku — miał wtedy około 20 lat — zapragnął wypróbować swe siły w choreografii. Ale w warszawskim balecie debiut choreograficzny był od dawna zadaniem niezwykle trudnym do realizacji, a stał się jeszcze trudniejszy z chwilą objęcia dykcji przez Piotra Zajlicha. Trudno przypuszczać, aby uwadze Cieplińskiego umknął fakt odsunięcia od działalności choreograficznej tak zasłużonych artystów jak Kulesza i Sobiszewski, co niezbitnie umacniało dążenia Zajlicha do zapewnienia sobie wyłączności w rozbudowywaniu repertuaru. Należy sądzić, iż młody artysta wysnuł prawidłowe wnioski z obserwacji tych procesów, skoro zorganizował swój choreograficzny debiut poza murami Teatru Wielkiego, poza normalnym tokiem pracy warszawskiego baletu.

Historia tego debiutu łączy się z ostatnimi miesiącami życia ulubionego nauczyciela Cieplińskiego, Jana Walczaka. Ciężka choroba zmusiła tego zasłużonego artystę i pedagoga do wycofania się z pracy już w 1918 r. Pod koniec 1920 r. okazało się, że jego sytuacja materialna była wręcz tragiczna. Zgodnie z tradycją koledzy pospieszyli mu z pomocą występując 6 stycznia 1921 r. w Teatrze Wielkim z porankiem na rzecz artysty. Nie wiadomo, czy zebrane tą drogą fundusze okazały się niedostateczne, czy też Ciepliński tylko wykorzystał sytuację. W każdym razie w trzy miesiące później, 14 kwietnia 1921 r.,

zorganizował w Filharmonii Warszawskiej „Wieczór tańców artystycznych na dochód złożonego niemocą reżysera baletu opery warszawskiej Jana Walczaka”¹. W wieczorze tym wzięło udział siedmioro zaprzyjaźnionych z Cieplińskim artystów². On sam wystąpił w podwójnej roli: tancerza i choreografa. W programie znalazło się 15 tańców 8 kompozytorów, w tym 4 polskich i 4 zagranicznych. Dominowała muzyka chopinowska — 6 utworów (mazurki, preludia, walce) i polska, reprezentowana przez kompozycje Zygmunta Noskowskiego, Karola Szymanowskiego i Władysława Żeleńskiego (po jednym utworze). Z kompozytorów obcych Ciepliński wybrał po jednym utworze Mozarta i Skriabina oraz po dwa Griega i Beethovena.

Ten ciekawie pomyślany wieczór zakończył się sukcesem, gdyż został powtórzony 5 maja w sali Reduty, a recenzent «Kuriera Warszawskiego» napisał, że wieczór

pozwolił panu Janowi Cieplińskiemu, którego układu były odtwarzane tańce, wykazać duże w tym kierunku zdolności reżyserskie. Młody, zamiłowany w swym zawodzie tancerz wykazał pomysłowość i dobry smak, połączony z poczuciem artystycznym. Z tańców zbiorowych wyróżnić należy mazurka Chopina, wykonanego w formie liter, które dały wyraz „Polska”, oraz burzę z baletu *Prometeusz* i sonatę 14 Beethovena...³.

Sprawozdawca zaś «Kuriera Porannego» dodawał:

Widziało się, jak w sferze tańców znowu odkrywano tu Amerykę, co nie znaczy bynajmniej, by czyniono to niepotrzebnie, gdyż zazwyczaj jest to prawie że konieczne, jeśli naprawdę chce się dobić do tego tajemniczego ładu. Ale wszyscy, których do cna zmierzić zdołało oficjalne fikanie „Wielkiego” baletu i duszna zaśniedziałość tańców z epoki króla Ćwieczka, wszyscy czuli, że w tych skromnych próbach drży rzetelne dążenie do wyzwolenia się z szablonu, do uplastycznienia mniej lub więcej udatnego, ale własnego zamierzenia artystycznego, że jest w tym wszystkim pragnienie i żar młodości, który może nie tworzy skończonych arcydzieł, ale jest nieomylnym wskaźnikiem dla każdego, komu na chwilę otworzyły się drzwi nocy i komu świecący ukazał się ów cel tajemniczy, który ludzie nazywają sztuką. „Młodość dążąca” jest tezą zasadniczą czwartkowego występu, dlatego przedsięwzięcie to wymaga specjalnie czułych sprawdzianów i szczególnej miary⁴.

Choreograficzny sukces Cieplińskiego, i to z takim komentarzem, na pewno nie przypadł Zajlichowi do smaku. A trzeba dodać, że młody artysta naraził się swojemu dyrektorowi również i w inny sposób. Jeszcze w latach szkolnych Ciepliński ujawnił nietypowe dla swojego środowiska zainteresowania intelek-

¹ Program w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie.

² Rena Hryniewiczówna, Maria Kühn, Anna Łukomska, Hanna Wilamowska, Zygmunt Dąbrowski, Zygmunt Szubiakiewicz, Ryszard Zaczekiewicz.

³ «Kurier Warszawski» 1921, nr 106.

⁴ W.H., *Tańce artystyczne w Reducie*, «Kurier Poranny» 1921, nr 125.



Jan Ciepliński

tualne. Pozbawiony możliwości zdobywania wykształcenia ogólnego w normalnym, szkolnym trybie, chwycił wiedzę, gdzie i jak się dało: poprzez lektury, samokształcenie, zwiedzanie muzeów i galerii, uczęszczanie na wykłady prof. Mieczysława Limanowskiego, wygłaszane w ramach warszawskiej Wolnej Wszechnicy Polskiej. Rychło też zdał sobie sprawę z alarmującego stanu umysłowego swego otoczenia i zapragnął coś dla niego uczynić. Okazji po temu dostarczyło mu utworzenie w 1918 r. pierwszego stowarzyszenia polskich artystów teatru — ZASPU. Bardzo szybko, bo już w 1919 r., zorganizował w Teatrze Wielkim sekcję baletową. Sam stanął na jej czele jako przewodniczący, a pomagali mu jego dobry kolega Zygmunt Szubiakiewicz — sekretarz i sama Halina Szmolcówna, która podjęła się funkcji skarbnika. W ramach imprez, organizowanych przez ZASP, Ciepliński wygłosił kilka odczytów na temat historii polskiego baletu, a przy pomocy Szubiakiewicza i Szmolcówny zorganizował bibliotekę. Razem też sformułowali wniosek do władz miejskich w sprawie poszerzenia programu szkoły baletowej o dział ogólnokształcący w zakresie szkoły podstawowej. W rezultacie, jak wspominał wiele lat później, „naraziliśmy się [...] Zajlichowi, który niebawem dał mnie i moim kolegom do zrozumienia, że lepiej będzie, gdy znajdziemy sobie pracę gdzie indziej”⁵.

⁵ J. Ciepliński, *Szkic dziejów baletu polskiego*, Londyn 1956, s. 10-11.

Restrykcje dyrektorskie nie objęły Szmolcówny, gdyż broniła ją pozycja primabaleriny i kasowej gwiazdy. Aby zaś uchronić się w przyszłości przed podobnie „kłopotliwymi” inicjatywami, Zajlich sam stanął na czele sekcji baletowej.

Szczęśliwym dla młodych buntowników zrządzeniem losu konflikt z Zajlichem zbiegł się w czasie z propozycją Mieczysława Pianowskiego, również wychowanek warszawskiego środowiska, który po kilkuletniej pracy w Baletach Rosyjskich zaangażował się do baletu Anny Pawłowej na stanowisko solisty i choreografa. Planując nowości repertuarowe na sezon 1921/22 Pianowski postanowił wystawić *Wesele w Ojcowie* w możliwie najwierniejszej tradycji i najpiękniejszej wizualnie formie. Zamówił więc projekty oprawy plastycznej u Wincentego Drabika, poprosił o partyturę Kurpińskiego-Damsego i zaangażował sześciu polskich tancerzy, którzy wraz z polskimi członkiniami baletu Pawłowej mieli zapewnić dziełu odpowiedni styl wykonania.

Po krótkich pertraktacjach listownych wczesną jesienią 1921 do londyńskiej siedziby zespołu Pawłowej wyjechali Sylwin Baliszewski, Jan Ciepliński, Stanisław Cywiński, Zygmunt Dąbrowski i jeden z dwóch braci Zielińskich. Szósty, Zygmunt Nowak, zaangażowany został z Baletów Rosyjskich. Partyturę i szkice Drabika zabrał Ciepliński. Premiera *Wesela* odbyła się 4 października 1921 r. w Nowym Jorku i odniosła duży sukces. W rolach państwa młodych wystąpili sama Pawłowa i Pianowski.

Kilkumiesięczne engagement u Pawłowej Ciepliński wykorzystał jako okres poszerzania swojej wiedzy ogólnej i zawodowej. Gdziekolwiek się znalazł w czasie trwania tournée, każdą wolną chwilę poświęcał zwiedzaniu muzeów i galerii⁶, pracy w bibliotekach, oglądaniu głośnych zespołów teatralnych i baletowych. Po zakończeniu sezonu w balecie Pawłowej udał się do Paryża, aby zapoznać się z osiągnięciami Baletów Rosyjskich.

Do Warszawy powrócił wraz z Zygmuntem Dąbrowskim w ostatnich dniach maja 1922 r. pełen wrażeń i pomysłów twórczych. Drogę powrotu do macierzystego zespołu miał zamkniętą. Nie pozostało mu więc nic innego, jak stworzenie sobie niezależnego warsztatu pracy.

I znów sprzyjało mu szczęście. W tym właśnie czasie znany śpiewak, reżyser operowy i organizator teatralny Tadeusz Wierzbicki przystąpił do tworzenia polskiego teatru w Katowicach. Jego ambicją było zapewnienie publiczności śląskiej dostępu do możliwie wszechstronnie pojętej narodowej sztuki teatralnej, a więc zarówno w zakresie dramatu, jak i różnego rodzaju widowisk muzycznych. Balet był mu więc potrzebny. Nie wiadomo jednak, czy to Wierzbicki zwrócił się do Cieplińskiego, czy też sam Ciepliński wystąpił

⁶ H. Algeranoff, *My Years with Pavlova*, London 1957, s. 32: „[Ciepliński] wprowadzał mnie w świat sztuki, ponieważ sam w każdym mieście zwiedzał wszystkie galerie i muzea”.



Franciszka Sławicka, Jan Ciepliński i Sabina Matuszewska w trojaku śląskim, Katowice 1922

z inicjatywą. W każdym razie z początkiem sezonu 1922/23 osiemnastoosobowa grupa tancerzy, która w większości miała odtąd stanowić trzon baletu Cieplińskiego, rozpoczęła pracę w Katowicach.

Warunki pracy były bardzo trudne. Tancerze, zwerbowani spośród zaprzyjaźnionych z Cieplińskim artystów warszawskich, nie mieli gdzie mieszkać. Wynajmowanie kwater w prywatnych mieszkaniach nie wchodziło w grę, gdyż nie pozwalały na to nader skromne gaże. W rezultacie umieszczono ich razem w domu parafialnym.

Sezon zapowiadał się bardzo pracowicie. Kontrakt zobowiązywał ich bowiem do występów we wszystkich widowiskach, które wymagały tańców, do realizowania własnego programu i udziału w objazdach po terenie Górnego Śląska.

Balet Cieplińskiego zaprezentował się publiczności śląskiej po raz pierwszy w tańcach do opery *Halka*, która 7 października 1922 r. otwierała sezon Teatru Polskiego, i z miejsca zdobył jej sympatię, o czym świadczy dobitnie recenzja w «Gazecie Robotniczej»:

Jedno należy wyszczególnić i to tańce [...]. Górnoszlązak lubi tańce, a balet Teatru Polskiego w Katowicach potrafi rzeczywiście tańczyć. Zupełnie słuszne byłoby, gdyby dyrekcja teatru naszego dawała p. Cieplińskiemu jak

najwięcej możliwości pokazać swój zespół naszej publiczności. Balet nie zawiedzie nigdy⁷.

Postulat recenzenta spełnił się już po trzech tygodniach. 27 października odbyła się bowiem pierwsza, samodzielna premiera baletu, obejmująca jednoaktowe *Wesele*, czyli wersję stale młodego *Wesela w Ojcowie*, divertissement i *Bajkę Moniuszki*. Był to całkowicie wieczór narodowy, gdyż wszystkie dziesięć tańców divertissementu skomponowanych zostało do muzyki polskich kompozytorów, jak Chopin, Paderewski, Różycki, Szymanowski, Żeleński, choć nie wszystkie związane były z pierwiastkami narodowymi. Ten składany wieczór, podobnie jak wszystkie następne, pokazywany był również w innych miastach śląskich, zyskał entuzjastyczne przyjęcie publiczności i polskiej prasy, oraz — co najbardziej miarodajne — dobre oceny wrogo nastawionej prasy niemieckiej. Poza tym inauguracyjnym wieczorem balet Cieplińskiego opracował w tym sezonie jeszcze cztery premiery, które stanowiły zręczny kompromis ogólnej linii programowej Teatru Polskiego i osobistych upodobań choreografa. Stało się tak dlatego, że z jednej strony założenia dyrekcji, eksponujące we wszystkich działach pierwiastki i twórczość narodową, zgadzały się w dużym stopniu z przekonaniem Cieplińskiego, z drugiej zaś pozostawiano młodemu, ambitnemu twórcy stosunkowo dużo swobody w doborze repertuaru. Wszystkie premiery — z jednym wyjątkiem — były wieczorami składanymi, komponowanymi z krótkich, jednoaktowych baletów i divertissements. Dominowała polska, wartościowa muzyka, w dużej mierze związana z elementami narodowymi. Z większych pozycji oprócz *Wesela* i *Bajki* Ciepliński przygotował jeszcze *Rapsodię litewską* Karłowicza. W kilku divertissements znalazły się m.in. mazurki, walce i nokturny Chopina, *Legenda zbójnicka* Żeleńskiego, *Legenda* i *Taniec polski* Różyckiego, *Kujawiak* Wieniawskiego, *Krakowiak* i *Oberek* Tomaszewskiego. Z tematyką polską związana też była inscenizacja uwertury Wagnera *Polonia*.

Szczególą jednak sympatię szerokiej publiczności pozyskał sobie balet Cieplińskiego sceniczną interpretacją śląskich tańców ludowych trojaka (13 IV 1923) i czworaka (12 VII 1923). Tańce te, przestudiowane przez Cieplińskiego dokładnie w ich oryginalnej, żywej jeszcze wówczas formie, wykonywane były do końca istnienia zespołu budząc zachwyt zwłaszcza w Wilnie, gdzie stanowiły całkowitą nowość⁸.

Z pozycji obcych Ciepliński wybrał efektowne i łatwe w odbiorze balety *Karnawał* Schumanna i *Kaprys włoski* Czajkowskiego. Najbardziej jednak ambitną pod względem artystycznym pozycją sezonu stała się inscenizacja *Prometeusza* Beethovena. Balet ten ukazał się po raz pierwszy w wiedeńskim

⁷ «Gazeta Robotnicza» 1922, nr 234.

⁸ Popularność trojaka w dwudziestoleciu międzywojennym stała się wkrótce tak wielka, że taniec ten wraz z krakowiakiem trafił do programów polskich przedszkoli jako pierwszy etap wtajemniczania nowych pokoleń w narodowe tradycje taneczne.

Burgtheater w 1801 r. i nie był nigdy dotąd wystawiany w Polsce. Dyrekcja Teatru Polskiego doceniła znaczenie tej prapremiery i nie poskąpiła pomocy. Skład baletu uzupełniono w scenach zbiorowych artystami, wypożyczonymi z innych działów, i statystami. Znalazły się też pieniądze na realizację efektownej oprawy plastycznej stałego scenografa teatru — Aleksandra Kobrynia. W roli tytułowej wystąpił sam Ciepliński, a głównymi reprezentantami grupy istot ludzkich byli Anna Łukomska i Zygmunt Dąbrowski. Jeśli sądzić z kilku cudem ocalałych fotografii, Ciepliński zastosował nowoczesne rozwiązania choreograficzne kładąc duży nacisk na efekt scen masowych. *Prometeusz* był jedyną samodzielną premierą baletu, nie włączoną w składany wieczór i jedynym widowiskiem baletowym, które pokazywane było wyłącznie na scenie Teatru Polskiego w Katowicach. Stało się tak zapewne dlatego, że rozbudowana oprawa plastyczna i rozmach przedstawienia nie nadawały się do odtworzenia w trudnych warunkach objazdu, a treść baletu ukazująca w alegorycznej formie walkę ludzkości o postęp i wyzwolenie oraz rolę wybitnej jednostki w realizacji tych dążeń, wymagała od publiczności pewnego przygotowania intelektualnego. A na taką publiczność można było liczyć jedynie w dużym ośrodku miejskim, skupiającym inteligencję regionu. Balet ten został entuzjastycznie przyjęty i przez widzów i przez prasę⁹.

Poza własnym repertuarem balet Cieplińskiego brał udział we wszystkich przedstawieniach dramatu, opery i operetki, wymagających wstawek tanecznych. Statystycznie rzecz biorąc występował w ciągu 10 miesięcy co trzeci dzień. W praktyce zdarzało się, że tancerze bywali zajęci przez trzy-cztery wieczory pod rząd.

Szczególnie uciążliwe były występy w objeździe. Do pobliskich miast tancerze dojeżdżali tramwajem i po spektaklu również tramwajem powracali do Katowic. Ale mapa ich podróży obejmowała oprócz najbliższych Katowicom okolic, jak Świętochłowice, Łagiewniki, Siemianowice czy Królewska Huta, również dalej położone ośrodki na terenie Polski, jak Tarnowskie Góry, Lubliniec, Cieszyn, Bielsko, Wadowice, Kraków, Czechosłowację (Morawska Ostrawa) oraz bliższe (Bytom, Zabrze, Gliwice) i dalsze (Opole, Strzelce) miejscowości śląskie, znajdujące się na terenach przydzielonych w wyniku plebiscytu Rzeszy Niemieckiej. Tam artyści dojeżdżali pociągami. Podróże te, zawsze połączone z niedogodnościami komunikacyjnymi, z niewygodami zakwaterowania i prymitywnymi warunkami scenicznymi, bywały też niebezpieczne na terenach niemieckich, gdyż polscy tancerze stawali się często obiektami szykan. Szczególnie drastyczny incydent, opisany szczegółowo w polskiej prasie, wydarzył się w nocy z 25 na 26 maja 1923 r. w czasie i po przedstawieniu *Straszego dworu*:

⁹ «Scena Polska» 1923, nr 1, 2, 3, s. 20-21; J. Przybyła, *Balet polski*, «Goniec Śląski» 1923, nr 44.

Podczas przedstawienia policja niemiecka niepokoiła artystów zaczepiając ich, wchodząc bez pukania do garderoby damskiej itp. Gdy artyści po przedstawieniu wracając z Bytomią tramwajem znaleźli się o godzinie pół do 1 w nocy na granicy niemiecko-polskiej, zostali zatrzymani przez policję niemiecką, która przeprowadziła rewizję osobistą tak ścisłą, iż kobiety musiały się rozebrać do naga. Rewizja ta, podczas której policja zachowywała się nader brutalnie, trwała do godziny 4 nad ranem, po czym aresztowano 3 artystów, pp. Mieczysława Sawickiego, Franciszkę Sławicką i Balikównę [Janinę Roliczównę]. Gdy reszta zespołu nie chciała bez aresztowanych wracać do Katowic, policja, jak opowiadają naoczni świadkowie, pod groźbą rewolwerów zmusiła artystów do zajęcia miejsc w wagonie, a personel tramwajowy do natychmiastowego ruszenia w drogę. Aresztowanych odprowadzono do więzienia, gdzie w strasznych warunkach trzymano ich do soboty w południe. Zajściem tym byli artyści tak zdenerwowani i przemęczeni wskutek nieprzespanej nocy, że musiano odwołać przedstawienie zapowiedziane na sobotę wieczór w Królewskiej Hucie¹⁰.

Mimo wielkiej sympatii, jaką publiczność śląska darzyła zespół, mimo najlepszej oceny dyrekcji Teatru Polskiego pod koniec sezonu okazało się, że ubogiej placówki katowickiej nie stać było na dalsze utrzymywanie tak kosztownego działu, jakim dla każdej sceny bywa zawsze balet. Z największym więc żalem rozwiązano umowę z Ciepłińskim. Wzruszające pożegnanie baletu z widownią śląską odbyło się 12 lipca 1923 r., a w imieniu publiczności podziękował artystom na łamach prasy recenzent «Gazety Robotniczej»:

Z żalem żegna publiczność odjeżdżający zespół, który tyle życia wlał w wieczory teatralne, a któremu niejedną radosną chwilę zawdzięczamy. Niech jednak opuszcza nas balet w tym przekonaniu, że wdzięczni mu jesteśmy bardzo i sezonu ubiegłego nie zapomnimy [...]. Jeśli nie wrócą do nas, niechże im sława i sympatia towarzyszą na dalszej drodze pracy scenicznej ku chwale polskiej sztuki tanecznej¹¹.

Na następny sezon balet Ciepłińskiego przeniósł się do Teatru Wielkiego w Poznaniu, gdzie połączył się z istniejącym tam od 1919 r. zespołem. Nie wszyscy tancerze, występujący w Katowicach, przenieśli się do Poznania. Z pierwotnej grupy odpadło sześć pań, które w przeważającej większości powróciły do Warszawy. Jednak dzięki grupie poznańskich artystów Ciepłiński miał teraz do dyspozycji znacznie większy zespół, co umożliwiło mu włączenie do repertuaru wielu nowych, wieloobsadowych pozycji. W ciągu sezonu 1923/24 opracował cztery premiery, w których powtórzył dla publiczności poznańskiej cały repertuar katowicki z wyjątkiem *Prometeusza* i dodał tak ambitne dzieła, jak *Step* Noskowskiego i *Smutna opowieść* Karłowicza, *Zefir i Flora* Moniuszki oraz *Popołudnie fauna* Debussy'ego, a do licznych divertissements oprócz dawnych tańców przybyły nowe, jak Moniuszkowski mazur,

¹⁰ «Gazeta Robotnicza» 1923, nr 118.

¹¹ R. Pawlikowski, *Ostatni wieczór sztuki tanecznej*, «Gazeta Robotnicza» 1923, nr 155.



Sabina Matuszewska, Hanna Łukomska, Helena Sławińska, Stanisława Kociubińska,
Leokadia Grello

czy *Sonata księżycowa* Beethovena. Jedynym, nowym dziełem o lżejszym, rozrywkowym charakterze była *Wieszczka lalek*.

Warunki życia i pracy przedstawiały się znacznie lepiej aniżeli w Katowicach. Wprawdzie, podobnie jak na Śląsku, balet obsługiwał również operę i operetkę, nie było jednak męczących i niebezpiecznych objazdów. Wydawało się więc, że Poznań stanie się siedzibą baletu na dłuższy czas. Sprawy potoczyły się jednak inaczej. Planując repertuar Ciepliński, rozpieszczony spontaniczną sympatią publiczności śląskiej, która przyjmowała jego nowatorskie propozycje z wdzięcznością i bez zastrzeżeń, nie wziął pod uwagę szczególnych upodobań i artystycznych przyzwyczajeń poznańskich widzów, a zwłaszcza poglądów konserwatywnej krytyki, która kształtowała opinię publiczną. Poznań nie miał żadnych tradycji w zakresie baletu, a kultura drobnomieszczańska nie sprzyjała rozwojowi zainteresowania tą dziedziną sztuki teatralnej. Na dobitkę to, co od 1919 r. proponowali publiczności poprzednicy Cieplińskiego, stanowiło klasyczny przykład tradycyjnych, wywodzących się z XIX w. form baletu. Nowatorskie poczynania Cieplińskiego spotkały się więc nie tylko z niezrozumieniem, ale wręcz z oburzeniem poznańskiej krytyki. Chwalono wprawdzie pewne jego rozwiązania inscenizacyjno-choreograficzne, przeważały jednak ostre ataki, skierowane przeciwko wykorzystywaniu przez niego dla potrzeb baletu utworów muzyki poważnej. W atakach tych celował zwłaszcza recenzent «Kurierza Poznańskiego» Łucjan Kamiński. Po premierze

(24 XI 1923), w której Ciepliński przedstawił m.in. *Karnawał* Schumanna, Kamiński napisał:

Czymże, panie baletmistrzu, muzycy ci zasłużyli sobie na to, żeby misterne ich poemata zdeptano, zmiażdżono na nawóz pod pańskie pomysły pantomimiczne? [...]. Schumann swoje – Ciepliński swoje!¹²

Po styczniowej premierze, w której, obok *Kaprysu włoskiego*, *Polonii* i *Smutnej opowieści*, znalazła się również Beethovenowska *Sonata księżycowa*, Kamiński wystąpił z absurdalnie dziś brzmiącym zarzutem:

I znów Pipidówka. Zdradzę tylko tyle, że „tańczono” tam, czyli tłumaczono na język pipidowski [...] *Sonatę* Beethovena!¹³

Absurdalność tego zarzutu polegała na tym, że podczas gdy polscy i zagraniczni recenzenci, oponujący w owych czasach przeciwko wykorzystywaniu przez balet muzyki poważnej, operowali argumentem zbytnej śmiałości choreografów, Kamiński uznał ten fakt za objaw prowincjonalizmu.

Takie i podobne ataki cenionego recenzenta nie sprzyjały, oczywiście, wyrobieniu nawyku „chodzenia na balet” u poznańskiej publiczności. Toteż z frekwencją na wieczorach baletowych bywało krucho. Młody, przekonany o słuszności swoich poczynań choreograf nie zrezygnował jednak ze swych ambicji artystycznych i do końca sezonu realizował zaplanowany repertuar. W rezultacie zrażony brakiem zrozumienia uznał, że nie warto dalej walczyć o swe racje na tak wrogo usposobionym terenie i opuścił niewdzięczny Poznań.

Po zakończeniu sezonu poznańskiego balet Cieplińskiego znów nieco zmienił swój skład osobowy. Mieczysław Sawicki wyjechał do Baletów Rosyjskich Diagilewa, Irena Maślankiewicz pozostała w Poznaniu, a na prowincję zaangażowali się Anna Łukomska i Kazimierz Słupczyński. Przybyła natomiast Helena Sławińska, warszawska tancerka, która w 1920 r. przeniosła się do Poznania.

Korzystając z urlopowej przerwy w polskich teatrach balet Cieplińskiego zmniejszony do grona ośmiorga solistów, wyruszył za granicę z wieczorem tańców polskich. Celem podróży był Wiedeń. Niewiele dokumentów, dotyczących tego tournée ocalało. Na podstawie nielicznych wzmianek w prasie i papierach Cieplińskiego można wnioskować, iż to pierwsze w dziejach dwudziestowiecznego polskiego baletu zagraniczne tournée odbywało się pod patronatem Ministerstwa Spraw Zagranicznych, było starannie rozreklamowane i przygotowane od strony artystycznej. Kostiumy zaprojektowali Wincenty Drabik, Zofia Stryjeńska, Stanisław Jarocki i Franciszek Siedlecki. Tancerzom towarzyszyli: znany publicysta Michał Orlicz jako rzecznik prasowy i dyrygent

¹² Ł. Kamiński, *Nózki*, «Kurier Poznański» 1923, nr 275.

¹³ Ł. Kamiński, *Pipidówka*, «Kurier Poznański» 1924, nr 26.

Bruno Wolfstahl. Występy, którym towarzyszyła symfoniczna orkiestra filharmonii wiedeńskiej, odbywały się w Burggarten, a na premierze obecny był ambasador Rzeczypospolitej. Program, w którym znalazły się tańce takich kompozytorów, jak m.in. Chopin, Moniuszko, Wieniawski, Paderewski, Różycki, spotkał się z dobrym przyjęciem, które Roman Hernicz relacjonował w tonie może zbyt entuzjastycznym:

Tomaszewskiego *Oberek* wywołał huraganowe, entuzjastyczne oklaski kilkutyśnej publiczności [...] Wyszczególniać artystów? Wszyscy doskonali – najdrobniejsze szczegóły doskonale wypracowane – kierownictwo baletmistrza Jana Cieplińskiego pod każdym względem wzorowe, pomysłowość kostiumów, układ cały – wszystko godne największego uznania. Więc przede wszystkim śliczniutka jak bajka Helena Sławińska, o której recenzenci wiedeńscy z entuzjazmem niebывałym piszą, wobec której moje superlatywy są tylko skromnymi słowami uznania. Potem panie Matuszewska, Sławińska [Sławicka], Porzycka [Purzycka] – zgrabniutkie, miłe w każdym ruchu i spojrzeniu – panowie Dąbrowski, Zaczekiewicz, Wierzbicki, Szubiakiewicz – soliści wytrawni, zdolni – a wszyscy godni pod doskonałym kierownictwem pana Cieplińskiego reprezentować balet polski za granicą. Podnosi to też cała prasa wiedeńska nie szczędząca, jak już powiedziałem, słów najwyższego uznania [...]. Pisma ilustrowane umieszczają zdjęcia naszych artystów, przedsiębiorcy koncertowi prześcigają się w warunkach, a jest to tym bardziej godne uwagi, że obecna stagnacja odbiera odwagę do wszelkich imprez kosztownych. Cieszyła się też kolonia polska tym sukcesem swoich rodaków, urządziła im dwa serdeczne przyjęcia [...]. Na zebraniach byli obecni przedstawiciele Poselstwa i Konsulatu. Balet polski udaje się z Wiednia do Francji, Krocji i Rumunii¹⁴.

Ta ostatnia wiadomość nie znalazła nigdzie potwierdzenia, należy więc przypuszczać, że plany te spaliły na panewce. Natomiast w jednym ze źródeł¹⁵ wspomina się, że w drodze powrotnej tancerze Cieplińskiego występowali w Czechosłowacji, co wydaje się prawdopodobne, gdyż następne wzmianki o ich artystycznej działalności pojawiły się dopiero w drugiej połowie października 1924 r. w związku z porankiem tanecznym w warszawskim Teatrze im. Bogusławskiego, powtórzonym dwukrotnie 19 i 25 października.

Była to pierwsza od chwili debiutu w 1921 r. prezentacja tej grupy w stolicy. Młodzi, pełni zapału artyści nie mieli żadnych zasobów finansowych, które umożliwiłyby im dalszą działalność, a o powrocie do Teatru Wielkiego nie było oczywiście w dalszym ciągu mowy. Organizując więc te występy na scenie Teatru im. Bogusławskiego liczyli, że tą drogą zdołają pozyskać jakieś kontakty czy propozycje, które umożliwią im dalszą pracę. Nie można było marzyć o przygotowaniu czegoś nowego, wybrali więc ze swego dotychczasowego

¹⁴ R. Hernicz, *Polski balet w Wiedniu*, «Przegląd Teatralno-Kinematograficzny» 1924, nr 14.

¹⁵ J. Ostrowski-Naumoff, *Jan Ciepliński – ostatni mohikanin*, «Orzeł Biały» 16 IX 1950.

repertuaru trzynastcie pozycji i w swym podstawowym, dziesięcioosobowym składzie przedstawili się przy akompaniamencie fortepianu nielicznej, niestety, publiczności.

Mimo tych niezbyt sprzyjających okoliczności, zebrali całkiem pokaźny plon jeśli nie obszerniejszych recenzji, choć i tych nie brakło, to w każdym razie wzmianek prasowych.

Henryk Liński tak ocenił:

Pierwsze wrażenie z występu bardzo korzystne. Wszystkie odtaińczone utwory noszą cechę modernistycznego neoklasycyzmu baletowego. Zupełne usunięcie paczek i zastąpienie ich tunikami, zmniejszenie nacisku na technikę na korzyść ekspresji mimicznej i pogłębienie treści — wszystko to wyraźnie wskazuje drogę, którą zamierza kroczyć p. Ciepliński [...]. Zespół doskonale przygotowany, zwłaszcza gdy chodzi o powiewność linii, muzykalność ruchu, szlachetność gestu¹⁶.

A recenzent «Rzeczpospolitej» okazał jeszcze więcej entuzjazmu:

Polska jest krajem skrajnych ostateczności. Obok doszczętnego zmaterializowania życiowego powstaje i rośnie jakaś grupa ludzi związanych czysto ideowymi celami i z całym zaparciem się siebie, nie zważając na przeciwności i wrogo doń odnoszące się otoczenie, o chłodzie i głodzie pracuje. Do takich ideowców zaliczyć należy zespół Jana Cieplińskiego [...]. Na niedzielnym poranku [...] zespół ten zyskał sobie od razu wyjątkowe uznanie i sympatię, bo ze sceny zawiął młody duch, pełen wewnętrznego entuzjazmu dla sztuki. Czysty w swych źródłach, czysty w ekspresji form. Tańce o charakterze ludowym wykonane były z takim zapałem i w takim tempie, że porywały widownię. Ciepliński w poszukiwaniu form tanecznych sięgnął do naszej twórczości ludowej i natrafił tam na nieprzebrane skarby. Do takich zaliczyć należy niezmany dotychczas w Warszawie trojak, ulubiony taniec śląski, który zdaje mi się być praformą tańca polskiego. Ciepliński nie ilustruje danej muzyki ruchem, lecz ją wzrokowo uzupełnia gestem tanecznym. Kompozycje jego nadto są jakimś poematem o charakterze lirycznym, lecz przeważa w nich poczucie dramatyczne, zazębiające się o bytowe koło przeznaczeń ludzkich. Żyje w duszy artysty jak gdyby żywe wspomnienie pierwotnej tragedii ludzkiej *On, Ona i Demon* i w najrozmaitszych się formach kompozycji przejawia. Odczuje on ją w utworze Chopina i Beethovena i dopatry się jej z naszych młodych muzyków, a kiedy najnowsza muzyka Szymanowskiego przemówi do niego czystą formą muzyczną, znajduje on dla niej wyraz w formach tanecznych, układających się w figury zbliżone do abstraktów geometrycznych [...]. Nie wątpimy, że poranki taneczne zespołu Cieplińskiego w Teatrze im. Bogusławskiego staną się jedną z najulubieńszych atrakcji kulturalnej publiczności warszawskiej, interesującej się objawami prawdziwej sztuki, a dla warstw pracujących staną się źródłem nowych wrażeń estetycznych dotychczas im nie znanych¹⁷.

Ale baletowi Cieplińskiego nie było jednak przeznaczone pozostać w Warszawie. W okresie występów grupy w Teatrze im. Bogusławskiego przebywał

¹⁶ H. Liński, *Występ zespołu Cieplińskiego*, «Kurier Polski» 1924, nr 289.

¹⁷ *Poranek zespołu tanecznego Jana Cieplińskiego*, «Rzeczpospolita» 1924, nr 280.

w Warszawie dyrektor wileńskiego Teatru na Pohulance Franciszek Rychłowski, który pragnąc uatrakcyjnić artystyczną ofertę swojej sceny występami baletu pertraktował z baletem Teatru Wielkiego. Nie wiadomo, czy pertraktacje te spęły na niczym i w rezultacie uwagę Rychłowskiego przyciągnął zespół Cieplińskiego, czy też od razu uznał go za bardziej atrakcyjny. Faktem jest, że zaprosił balet Cieplińskiego na okres jednego sezonu do współpracy na warunkach występów gościnnych.

W przeciwieństwie do dwóch pierwszych sezonów działalności baletu, które zostały już dość dokładnie udokumentowane w okresie powojennym¹⁸, o tym ostatnim roku zostały jedynie strzępy wiadomości, zamieszczane w prasie wileńskiej, niedostępny mi na razie zespół afiszów w Wilnie oraz kilka ogólnych zdań w maszynopisie drugiego wydania *Historii baletu polskiego* autorstwa samego Cieplińskiego¹⁹.

Trzon baletu w sezonie wileńskim stanowiła grupa, która występowała w Wiedniu. Jeszcze w Warszawie powróciła Kazimiera Wierzbicka, na miejscu zaś dołączyło kilka wileńskich tancerek, a właściwy skład baletu uzupełniano w miarę potrzeby artystami innych działów w rolach mimicznych i statystami.

Otwarcie sezonu operowego nastąpiło 8 listopada 1924 r. w Teatrze Wielkim. Dano Moniuszkowską operę *Verbum nobile* oraz balety *Wesele w Ojcowie* i *Bajkę*. Inauguracyjna, samodzielna premiera odbyła się 20 listopada. Balet szturmem zdobył życzliwość wileńskiej publiczności, o czym świadczy korespondencja Stanisława Kodzia, zamieszczona w «Kurierze Warszawskim»: „Takiego [...] baletu, jak nasz w Wilnie pod dyrekcją Cieplińskiego, mogłoby pozazdrościć każde większe miasto polskie”²⁰.

Adam Ludwig wypowiedział się jeszcze bardziej entuzjastycznie:

Dyrekcji teatru gratulujemy wyboru tego zespołu baletowego. W interesie ogółu leży, aby podobne widowiska, jak wczorajsze, w dni świąteczne po południu jako przedstawienie popularne dawać po najprzystępniejszych cenach dla szerokich mas ludności²¹.

Ten pierwszy występ baletu składał się z *Wesela w Ojcowie* i tańców, z których najbardziej podobał się śląski trojak, oraz z rozbudowanej *Legendy zbójnickiej*, której towarzyszyła muzyka, skompletowana z fragmentów opery *Janek Żeleńskiego* i utworów Noskowskiego. Zgodnie z postulatami Ludwiga programy baletowe dawano rzeczywiście w czasie niedzielnych popołudniówek, a poza tym balet występował w operach *Rigoletto* Verdiego (18 XI 1924),

¹⁸ J. Nowakowska, *Balet i taniec artystyczny na Śląsku w latach międzywojennych 1918-1939*, praca magisterska. Zaoczne Studium Pedagogiki Tańca przy Wydziale V Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie 1983; T. Świtała, *Opera Poznańska 1919-1969*, Poznań 1973.

¹⁹ Maszynopis w posiadaniu autorki.

²⁰ S. Kodź, *Listy z Wilna*, «Kurier Warszawski» 1925, nr 21.

²¹ A. Ludwig, *Widowisko baletowe w Teatrze Wielkim na Pohulance*, «Kurier Wileński» 1924, nr 123.

JANINA PUDELEK

TEATR WIELKI

Telefon 7-87.
W. POHULANKA
pod dyrekcją Franciszka Rychłowskiego.

W sobotę 8-go listopada 1924 r.
Uroczyste otwarcie sezonu
operowego 1924/25 r.

I.

VERBUM NOBILE

opera St. Moniuszki.

II.

BALET OPERY WARSZAWSKIEJ

pod dyr. J. CIEPLIŃSKIEGO.

Główny Reżyser K. KRUGŁOWSKI.

Kapelmistrze: J. LESZCZYŃSKI i SZCZEPAŃSKI.

Początek o godz. 8-iej wiecz.

Biuletyn wczelniej nabywac muozna od g. 11-i p. p. i od 3-9 w kasie zamawian Teatr Polski (Lutnia) ul. Ad. Mickiewicza o w dniu za przedstawienia od godz. 3-9 w kasie Teatru Wielkiego.

Drukarnia Br. Jaluwcer Wilno, ul. Tracca 4.

Afisz inauguracyjny, Wilno 8 XI 1924

Żydówka Halevy'ego (22 XI), *Traviata* Verdiego (10 XII) oraz w operetkach *Królowa brylantów* Falla, *Hrabina Marica* Kalmana i *Dama w gronostajach* Gilberta²².

Następna premiera baletu odbyła się w wieczór sylwestrowy i obejmowała *Kaprys włoski* Czajkowskiego, *Sonatę księżycową* Beethovena oraz *Zefira i Florę* Moniuszki. W styczniu 1925 r. występy baletu wzbogaciła trzykrotnie Helena Bekeffi²³ z programem tańców charakterystycznych, a zespół brał udział w przedstawieniach operetki *Karnawał królewski* Nelsona i tańcach w operze *Aida*²⁴.

Trzecia, lutowa premiera baletowa²⁵ składała się z *Karnawału* Schumanna, *Tańców* i powtórzenia lubianej *Bajki*, a w następnym marcowym programie²⁶, poświęconym całkowicie muzyce Moniuszkowskiej obok znanych już pozycji znalazły się tańce góralskie z *Halki* i mazur – nie wiadomo tylko, czy również z *Halki*, czy też ze *Strasznego dworu*. Zespół Cieplińskiego tańczył też w operetkach, w *Księżniczce czardasza* Kalmana (16 III), w *Ostatnim walcu* Straussa (21 III) oraz w operze *Pajace* Leoncavalla (26 III). Największym wydarzeniem sezonu była kwietniowa premiera baletu Glucka *Don Juan* z Zygmuntem Dąbrowskim w roli tytułowej²⁷.

Sądząc z recenzji, jakie ukazały się w prasie wileńskiej²⁸, efekt koncepcji Cieplińskiego umniejszyło nie najlepsze wykonanie muzyczne i zbyt uboga oprawa plastyczna. Nikt natomiast nie zgłaszał zastrzeżeń do wykonania i choreografii. Przeciwnie, entuzjastycznie chwalono kreację Dąbrowskiego i jego „ofiar”, a szczególnie zachwycano się rozwiązaniem sceny końcowej:

scena ostatnia, gdzie ofiary te mszczą się nad swoim uwodzicielem i w zawrotnych ruchach okalają jego ciało, by jak szalejące zemstą Erynie rozćwiartować jego doczesne szczątki [...] udała się najlepiej²⁹.

W lutym i marcu zespół występował ponadto w operetkach *Marietta* Kollo i *Frasquita* Lehara oraz w operach *Demon* Rubinsteina i *Halka*³⁰.

20 kwietnia, na jubileuszowe, 25 przedstawienie baletowe sezonu zespół powtórzył *Don Juana*. Przygotował jeszcze bogaty, nowy program divertissement:

Pan Ciepliński, śmiały, inteligentny i zdobywczy kierownik zespołu tanecznego, nie tylko sam z przedziwnie lotną panią Sławińską zobrazował pięknie *Legendę* Różyckiego, lecz zmusnym wysiłkiem i odwagą prawdziwego talentu

²² Premiery kolejno 12 XI, 1 i 19 XII 1924.

²³ W dniach 7, 9, 19 I 1925.

²⁴ Premiera 12 i 24 I 1925.

²⁵ 11 II 1925.

²⁶ 19 III 1925.

²⁷ 2 IV 1925.

²⁸ A. Ludwig, „*Don Juan*” Glucka, «*Kurier Wileński*» 1925, nr 83; S.W., „*Don Juan*” balet pantomima Glucka, «*Dziennik Wileński*» 1925, nr 81.

²⁹ Ludwig, *Don Juan*, loc. cit.

³⁰ Premiery: 6 II 1925, 9 III 1925, 21 II 1925, 31 III 1925.



Sabina Matuszewska, Helena Sławińska, Zygmunt Dąbrowski, Franciszka Sławicka, Jadwiga Purzycka w *Don Juanie* Glucka, Wilno 1925

stworzył kapitalnie ekspresyjne szkice do *Słopiewni* i *Pieśni muezzina szalonego* Szymanowskiego, rozporządzając wielką inwencją, sprawnością rzemiosła i grupą zgranych baletnic: Purzyckiej, Gwoździkowskiej, Wierzbickiej, Dubrowskiej, Iwanowskiej. Ciepłiński wykraczając poza formy klasycznego baletu z finezją operuje sylwetą, bryłą, bezruchem, niemotą gestu, cieniami tanecznic, atmosferą je otaczającą – czyli czynnikami najmniej dostrzegalnego efektu³¹.

Pracowity sezon dobiegał końca. Balet wystąpił jeszcze w *Modelce* Souppego i w *Hrabinie*³², po czym 5 maja pożegnał gościnne Wilno ostatnim już programem, w którym szczególnym zainteresowaniem cieszyły się tańce do muzyki wileńskich kompozytorów Michała Józefowicza i Aleksandra Wilińskiego:

Krakowiak p. Józefowicza skomponowany na fortepian nie należy do utworów, które codziennie się spotyka. W strukturze pomysłowy, jędrnie brzmiący,

³¹ «Tygodnik Wileński» 1925, nr 4.

³² Premiery: 25 IV 1925, 3 V 1925.

z przejściami prowadzonymi finezyjnie, ze smakiem i ze znajomością współczesnych środków harmonicznym odznacza się czysto polskim charakterem i temperamentem naszego zacięciem. P. Ciepliński ilustrował go plastycznie z dystynkcją i werwą wodzireja krakowskiego, przy czym urozmaicił go barwnie figurami i polotem animuszu obficie płynącym z osnowy samej kompozycji. Zadanie miał trudne, jak zwykle, gdy utwór przeduchowiony i głębiej pomyślany muzycznie wyrazić się pragnie gestem i tańcem na scenie, do tego krakowiak p. Józefowicza w instrumentacji orkiestrowej, tak jak ją słyszeliśmy i w tym wykonaniu muzycznym, nie uwydatnił swoich istotnych cech i zalet artystycznych. Jeśli mimo to na scenie wartości utworu nie zmniejszono, przeciwnie, p. Ciepliński wyposażył go inwencją swego talentu, należy to przypisać umuzykalnieniu artystów, zrozumieniu i wyczuciu przez nich ducha kompozycji [...]. Łatwiejsza była sprawa z *Baśnią kuligową* p. Wilińskiego. Utwór mile brzmiący, bez większych pretencji i od razu dla pewnego celu, to jest scenicznego wykonania skomponowany, w ciekawej interpretacji baletu jeszcze ożywił się do serdecznego uśmiechu, zwłaszcza swym zakończeniem, gdy tancerki-zwodnice zdradzają w końcu swoje maseczki, pobudzał zaskoczony niespodziewanym efektem audytorium. Jednym słowem — udatna fraszka muzyczna, wybornie nadająca się do ilustracji tańcem³³.

Liczne były dowody w prasie sympatii publiczności wileńskiej dla baletu Cieplińskiego. O ile w kilku pierwszych wzmiankach określano go jeszcze jako balet warszawski, później pisało się o nim już tylko jako o „naszym” balecie. Najwymowniejsza jest jednak wzmianka, jaka ukazała się w rubryce „Wrażenia teatralne” poczytnego «Tygodnika Wileńskiego»:

Skoro mowa o tańcu, o Reducie i o młodości, wróćmy na chwilę do sympatycznego zespołu baletowego pana Jana Cieplińskiego, o którym zbyt dorywczo była tu mowa. Jest to garstka beniaminków Terpsychory, typów z upodobań i ducha redutowych. Nie doceniliśmy ich. Wilno ich lubiło, ale to nie dosyć. Pożegnali Teatr na Pohulance i teraz jadą na propagandę do Londynu. Wrócą. Muszą wrócić do Wilna [...]. I wówczas przypomnimy ich sobie i z radością przyjmimy do swego grona starych znajomych: niespokojnie szukającą, kipiącą na własnych, wciąż nowych drogach fantazję Cieplińskiego, słodką gętkość, zwiewny wdzięk i poezję ciała Sławińskiej, jedrny temperament i jakże rasową linię Matuszewskiej! Nie krzywdząc milczeniem świętego Dąbrowskiego i reszty zestrojonego zespołu wraz z uczennicami. Proszę państwa, Londyn Londynem, ale my czekamy...³⁴.

Wprost z Wilna balet wyruszył jednak nie do Londynu, ale w objazd wschodnich ziem Rzeczypospolitej. Z całego kilkutygodniowego tournée zachowały się jedynie dwie wiadomości. Pierwsza informuje o występach w Słonimiu:

Przebywał w Słonimiu zespół baletowy Teatru Wileńskiego pod kierownictwem Jana Cieplińskiego. Balet jako czynnik propagandowy na wschodnich

³³ A. Ludwig, «Kurier Wileński» 1925, nr 104.

³⁴ «Tygodnik Wileński» 1925, nr 7.

rubieżach Rzeczypospolitej, zamieszkałych przez mniejszości narodowe, miał tu wdzięczne zadanie do spełnienia. Przed naszymi oczami przesunęły się obrazy taneczne, jakich większa część tutejszej ludności nigdy nie widziała, i przemawiały bardzo mocno do ich duszy i wyobraźni. Program był urozmaicony – przeważały jednak tańce narodowe, do których zespół posiadał piękne i artystycznie wykonane kostiumy. Największe powodzenie z tańców narodowych miał krakowiak – kaprys z muzyką wileńskiego Józefowicza i taniec górnośląski trojak – w oryginalnych strojach oraz szereg innych tańców Mozarta, Chopina, Wieniawskiego, Tomaszewskiego, Moniuszki i wielu innych. Na czele zespołu wystąpiły dwie znakomite primabaleriny Helena Sławińska i Purzycka, z tancerzy zaś Dąbrowski, zwłaszcza w tańcach klasycznych, Ciepliński w tańcach narodowych oraz Zaczekiewicz i Wierzbicki. Sala domu ludowego była przez dwa wieczory wypełniona i nagrodziła zespół artystyczny hucznymi oklaskami. Trzeciego dnia zagrano z niezmiennym programem dla szarej braci żołnierskiej, zebrało się około kilkuset żołnierzy. Trzydniowy pobyt tego zespołu w Słonimiu przyczynił się bardzo do spopularyzowania sztuki polskiej na kresach, gdzie zespoły rosyjskie i żydowskie są bardzo częstymi gośćmi w Słonimiu³⁵.

Dru ga relacja stanowi podsumowanie tournée:

Zespół baletowy pod dyрекcją p. Jana Cieplińskiego objeżdżał ostatnimi czasy prowincję od 24 maja do dnia 27 czerwca. Zespół odwiedził 18 miejscowości, w których odbyło się 27 widowisk, w tym dwa bezpłatne (Lida, Królewsczyzna), a dwa dla żołnierzy (Baranowicze, Słonim). Widowiska dla żołnierzy były po 25 groszy od osoby. Zespół składał się z 9 osób i śpiewaczki, artystki opery wileńskiej (sopran) p. Plejewskiej. Przedstawienia, które się odbyły w Lidzie (widowisko bezpłatne w ruinach zamku zgromadziło około 6000 osób), w Wołkowysku, Baranowiczach, Stołpcach, Nowogródku, Słonimie, Grodnie. Potem nastąpiły widowiska w Pińsku, Łunińcu, Brześciu, Mołodecznie, Wilejce, Królewsczyźnie, Głębokich, Nowo-Święcianach. Wszędzie narodowe tańce i żwawy temperament zespołu osiągnął wielkie powodzenie i duże oklaski³⁶.

To propagandowe tournée zamyka dzieje trzyletniej działalności baletu Cieplińskiego. Przyczyną rozpadu tej grupy stały się niemal na pewno względy ekonomiczne. Z upływem sezonu 1924/25 kończył się kontrakt Rychłowskiego z Teatrem na Pohulance, a jego następca mógł uznać dalsze utrzymywanie baletu za zbyt kosztowne. Wyjazd do Londynu czy inna forma dalszego działania grupy uzależniona była od znalezienia sponsora. I widocznie tym razem nie udało się go znaleźć. Sam Ciepliński wkrótce wyjechał za granicę angażując się na dwa lata do Baletów Rosyjskich, a jego tancerze albo powrócili do Warszawy, albo zaangażowali się do innych zespołów prowincjonalnych.

Balet Cieplińskiego był zjawiskiem nietypowym. Od strony formalnej w ciągu trzech sezonów swej działalności stanowił część większych organizmów teatralnych Katowic, Poznania i Wilna, co ułatwiał mu rozwiązywanie codziennych, organizacyjno-finansowych problemów. Równocześnie jednak

³⁵ «Kurier Warszawski» 7 VII 1925.

³⁶ «Kurier Wileński» 1925, nr 147.



Tancerze Cieplińskiego w operze *Demon Rubinsteina*

miął stały trzon personelu artystycznego, zachował ciągłość repertuaru i jednolity styl artystyczny, ukształtowany twórczością jednego choreografa. Nosił więc również cechy zespołu, który współcześnie określa się mianem baletu autorskiego.

Artystyczne oblicze baletu ukształtowały poglądy, możliwości twórcze i osobowość Cieplińskiego, dla którego ten trzyletni okres stanowił właściwy początek działalności choreograficznej. Z warszawskiej szkoły i krótkiej pracy w warszawskim balecie wyniósł solidną znajomość warsztatu tańca klasycznego, charakterystycznego i narodowego, umiłowanie pierwiastków polskiej kultury oraz zdecydowaną awersję do tradycyjnej choreografii. Miał duże wyczucie efektu teatralnego, dbał o wysoki poziom oprawy plastycznej i był niezwykle muzyczny. Przy doborze repertuaru poszukiwał przede wszystkim pozycji nowych. Chętnie sięgał do muzyki symfonicznej, do twórczości wybitnych kompozytorów polskich, przede wszystkim do muzyki Chopina. Był pierwszym polskim choreografem, który zainteresował się twórczością Szymanowskiego. Już w jego debiucie z 1921 r. — na rok przed warszawską inscenizacją *Pieśni miłosnych Hafisa* — znalazło się *Preludium* Szymanowskiego, które później tańczone było również w Katowicach, Poznaniu i Wiedniu. Nie wiadomo, czy wykonywano je też w Wilnie, natomiast jego wileńskie *Słopiewnie* i *Pieśni muezzina szalonego* stanowiły — jak można sądzić z przytoczonej recenzji «Tygodnika Wileńskiego» — próbę nowoczesnego podejścia do sztuki choreograficznej, wzorowanego na osiągnięciach Baletów Rosyjskich

Diagilewa. Z repertuaru tego zespołu Ciepliński wykorzystał zresztą tylko dwie pozycje — *Karnawał* i *Popołudnie fauna*. Na podstawie wykazu postaci można sądzić, że dość dokładnie zachował libretta oryginałów. Znając wszakże jego ogólne nastawienie do choreografii wszelkich pierwowzorów, można przypuszczać, że kształty ruchowe obu dzieł opracował po swojemu. W wypadkach bowiem inscenizowania znanych dzieł miał zwyczaj odrzucania choreografii tradycyjnej i opracowywania wszystkiego na nowo. Chętnie stosował elementy nowych technik tanecznych, które przeplatały się w jego kompozycjach z techniką klasyczną. Ze znanstwem i miłością interpretował narodowe i ludowe tańce. Wystarczy wspomnieć wprowadzenie na scenę i szerokie spopularyzowanie śląskiego trojaka, rozliczne mazury, mazurki, krakowiaki, oberki, kujawiaki.

Jeśli wierzyć opinii naocznych świadków, węgierskiego choreografa Aurela Milossa i polskiego krytyka Jana Ostrowskiego³⁷, twórczość Cieplińskiego była nierówna. Ciekawe, zaskakujące rozwiązania mieszały się w niej z elementami o wątpliwym smaku, a pogoń za nowością i odmiennością formy wiodła go niekiedy na manowce artystyczne.

Jego baletowi nie można odmówić kilku zasług. Był pierwszym polskim zespołem, który prezentował oryginalną choreografię, komponowaną w myśl nowych, światowych zasad. Działał na trudnym terenie, latami pozbawionym kultury polskiej. Poprzez silne akcentowanie pierwiastków narodowych włączył się do procesu integrowania społeczeństwa po latach zaborów. Był wreszcie pierwszym baletem, który w dwudziestoleciu międzywojennym podjął propagowanie polskiej kultury tanecznej za granicą.

Do idei stworzenia własnego zespołu Ciepliński powrócił raz jeszcze po dwunastu latach, w początkach 1937 r. Impulsem do podjęcia tej próby stała się sprawa polskiej reprezentacji tanecznej na Międzynarodowej Wystawie Techniki i Sztuki w Paryżu. Wydawało się, że największe szanse miał Balet Parnella, który o rok wcześniej odniósł duży sukces na olimpiadzie tanecznej w Berlinie. Ciepliński był przeciwnikiem stosowanego przez Parnella sposobu interpretacji polskiego folkloru i dlatego zapewne postanowił stworzyć konkurencyjną grupę. Zebrał grono wybitnych solistek i solistów, reprezentujących oba zasadnicze kierunki ówczesnego tańca artystycznego: ekspresjonizm i klasykę. W grupie pierwszej znalazły się Ziuta Buczyńska, Jadwiga Hryniewiecka i Halina Hulanicka, w grupie drugiej gwiazdy polskiego baletu klasycznego Janina Leitzke i Halina Szmolcówna, a później również Barbara Karczarewicz i Olga Sławska. Partnerowali paniom sam Ciepliński oraz zaprzyjaźnieni z nim od młodości Zygmunt Dąbrowski i Wacław Wierzbicki.

Program obejmował 20 krótkich kompozycji, w tym 14 do muzyki polskiej i nosił wyraźne znamiona eklektyzmu, wynikające niewątpliwie pośpiechu,

³⁷ Wg ustalonych opinii obu artystów, wygłoszonych w rozmowach z autorką.

z jakim go przygotowywano, a zapewne również z wymagań poszczególnych solistek, z których każda pragnęła zaprezentować się w popisowych tańcach swego stałego koncertowego repertuaru. W tej ostatniej grupie znalazł się m.in. wykonywany przez Szmolcównę od młodości *Umierający łabędź*, taniec z czynelnymi Hryniewieckiej, *Meduza* Scotta, *Rumba* Magne-Mayerle i *Polka* Łabuńskiego z repertuaru Hulanickiej, *Robotnica* oraz wyjątkowo pasujące do założeń programu *Kujawiak* i *Krakowiak* Buczyńskiej. Z ułamkowych wiadomości, zaczerpniętych ze wspomnień Cieplińskiego i notatek prasowych wiadomo, że grupa ta wykonywała m.in. dawne kompozycje Cieplińskiego, jak wiązanka tańców z *Wesela w Ojcowie*, *Menuet* Paderewskiego, *Trojak*, *Mazurek* Chopina, *Taniec węgierski* Brahmsa oraz jego nowe kompozycje, jak *Taniec góralski* Moniuszki, *Mazur* Wieniawskiego i inne.

W kwietniu 1937 r. grupa Cieplińskiego, nazwana Baletem Warszawskim, występowała w Budapeszcie i kilku innych miastach węgierskich. W drodze powrotnej odbyła tournée po Czechosłowacji (m.in. Morawska Ostrawa, Śląsk Cieszyński). Po powrocie do kraju Balet Warszawski objechał z kolei polskie miasta odwiedzając m.in. Gdynię i Bydgoszcz (połowa maja), Katowice (3 VI), Warszawę (9 VI). Działalność zespołu zakończyły występy w Wilnie. Plany, związane z występami w Paryżu, nie doszły do skutku.

ANEKS

Wykaz repertuaru baletu Jana Cieplińskiego

BAJKA, poemat taneczny w 1 a. z prologiem i epilogiem, muz. S. Moniuszko

1. Teatr Polski w Katowicach, prem. 27 X 1922, dyr. K. Bończa-Tomaszewski, scen. F. Siedlecki.

Obsada: Maria Hryniewicz (aktorka, Matka), Henryk Źelski (aktor, Władca), Z. Dąbrowski (Przodownik), A. Łukomska (Przodownica), F. Sławicka, J. Daniewska (Służebnice) oraz J. Roliczówna, M. Sznarowska, I. Maślankiewicz, K. Wierzbicka, Przybyszewska, K. Słupczyński, W. Wierzbicki, R. Zaczekiewicz, Z. Szubiakiewicz, M. Sawicki.

2. Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 22 IX 1923, dyr. B. Tyllia, scen. S. Jarocki.

Obsada: Edmund Zalewski (aktor, Władca), Z. Dąbrowski (Przodownik), A. Łukomska (Przodownica), L. Greloff, F. Sławicka (Służebnice) oraz S. Matuszewska, K. Wierzbicka, W. Włodarczykówna, I. Maślankiewicz, R. Zaczekiewicz, M. Sawicki, W. Wierzbicki, K. Słupczyński.

3. Teatr Wielki w Wilnie, prem. 11 II 1925, dyr. A. Wiliński, scen. K. Kwiatkowski.

DIVERTISSEMENT, Teatr Polski w Katowicach, prem. 27 X 1922.

1. *Legenda zbójnicka*, muz. W. Źeleński: K. Wierzbicka, Przybyszewska, I. Maślankiewicz, M. Sznarowska, J. Daniewska, R. Zaczekiewicz, W. Wierzbicki, Z. Szubiakiewicz, M. Sawicki, K. Słupczyński; 2. *Fragment taneczny*, muz. Z. Singer: A. Łukomska, Z. Dąbrowski; 3. *Taniec cyganów*, muz. Z. Noskowski: J. Roliczówna, J. Ciepliński; 4. *Mazurek*, muz. F. Chopin: I. Maślankiewicz; 5. *Walc*, muz. F. Chopin: A. Łukomska, Z.

Dąbrowski, R. Zaczekiewicz; 6. *Mazurek*, muz. F. Chopin: F. Sławicka, W. Wierzbicki; 7. *Legenda*, muz. L. Różycki: A. Łukomska, J. Ciepliński; 8. *Menuet*, muz. I. Paderewski: J. Roliczówna, Z. Szubiakiewicz, Z. Dąbrowski; 9. *Mazurek Łowicki*, muz. F. Chopin: K. Wierzbicka, I. Maślankiewicz, Przybyszewska, M. Sznarowska, J. Daniewska; 10. *Preludium*, muz. K. Szymanowski: A. Łukomska, F. Sławicka, J. Roliczówna.

DIVERTISSEMENT, Teatr Polski w Katowicach, prem. 10 II 1923.

1. *Krakowiak*, muz. K. Tomaszewski; 2. *Preludium*, muz. A. Skriabin; 3. *Nokturn*, muz. F. Chopin; 4. *Taniec arabski*, muz. E. Grieg: J. Roliczówna; 5. *Taniec Anitry*, muz. E. Grieg: A. Łukomska; 6. *Taniec polski*, muz. L. Różycki; 7. *Menuet*, muz. W.A. Mozart; 8. *Walc*, muz. F. Chopin; 9. *Taniec węgierski*, muz. J. Brahms.

DIVERTISSEMENT, Teatr Polski w Katowicach, prem. 13 IV 1923.

1. *Taniec cygański*, muz. S. Moniuszko; 2. *Walc*, muz. W. Żeleński; 3. *Kujawiak*, muz. H. Wieniawski; 4. *Preludium*, muz. L. Różycki; 5. *Romans*, muz. J.S. Bach; 6. *Taniec wschodni*, muz. A. Rubinstein; 7. *Taniec górnośląski, Trojak*, muz. J. Fucik; 8. *Oberek*, muz. K. Tomaszewski; 9. *Scherzo*, muz. A. Skriabin; 10. *Serenada*, muz. J. Fucik.

DIVERTISSEMENT, Teatr Polski w Katowicach, prem. 12 VII 1923.

1. *Oberek*; 2. *Nokturn*, muz. F. Chopin; 3. *Menuet*, muz. I. Paderewski; 4. *Kujawiak*: I. Maślankiewicz, W. Wierzbicki; 5. *Mazurek*, muz. F. Chopin (?); 6. *Walc*, muz. F. Chopin (?); 7. *Tańce górnośląskie, Trojak, Czworak*: F. Sławicka, J. Roliczówna, J. Ciepliński; 8. *Fantazja fauna*, muz. C. Debussy: Z. Dąbrowski.

DIVERTISSEMENT, Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 22 IX 1923, dyr. B. Tyllia, scen. S. Jarocki

1. *Oberek*, muz. K. Tomaszewski: L. Greloff, S. Matuszewska, K. Wierzbicka, M. Sawicki, Z. Szubiakiewicz, R. Zaczekiewicz; 2. *Romans*, muz. J.S. Bach: H. Sławińska, W. Wierzbicki; 3. *Walc*, muz. F. Chopin: A. Łukomska, Z. Dąbrowski, R. Zaczekiewicz; 4. *Kujawiak*, muz. H. Wieniawski: S. Matuszewska, J. Ciepliński; 5. *Preludium*, muz. L. Różycki: I. Maślankiewicz, L. Greloff, J. Purzycka, W. Włodarczyk, K. Wierzbicka; 6. *Taniec arabski*, muz. E. Grieg: A. Łukomska, M. Sawicki, K. Słupczyński, Z. Szubiakiewicz, W. Wierzbicki, R. Zaczekiewicz; 7. *Nokturn*, muz. F. Chopin: F. Sławicka, J. Ciepliński; 8. *Fantazja*, muz. F. Chopin: Z. Dąbrowski, L. Greloff, I. Maślankiewicz, J. Purzycka, W. Wierzbicki, W. Włodarczykówna; 9. *Menuet*, muz. I. Paderewski: H. Sławińska, M. Sawicki, Z. Szubiakiewicz; 10. *Taniec górnośląski, Trojak*: J. Ciepliński, S. Matuszewska, F. Sławicka.

DIVERTISSEMENT, Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 24 XI 1923, dyr. B. Tyllia, scen. S. Jarocki

1. *Krakowiak*, muz. K. Tomaszewski; 2. *Preludium*, muz. K. Szymanowski; 3. *Taniec cyganów*, muz. Z. Noskowski; 4. *Mazurek*, muz. F. Chopin; 5. *Taniec wschodni*, muz. A. Rubinstein; 6. *Legenda*, muz. L. Różycki; 7. *Taniec groteskowy*, muz. P. Czajkowski: J. Ciepliński, Z. Dąbrowski, L. Greloff, A. Łukomska, I. Maślankiewicz, S. Matuszewska, J. Purzycka, M. Sawicki, F. Sławicka, H. Sławińska, K. Słupczyński, Z. Szubiakiewicz, K. Wierzbicka, W. Wierzbicki, W. Włodarczykówna, Z. Zaczekiewicz.

BALET JANA CIEPLIŃSKIEGO

DIVERTISSEMENT, Teatr Wielki w Poznaniu, dyr. B. Tyllia.

1. *Mazur*, muz. S. Moniuszko; 2. *Menuet*, muz. W.A. Mozart; 3. *Taniec Anitry*, muz. E. Grieg; 4. *Indyjski lament*, muz. A. Dvorak; 5. *Sonata op. 27*, muz. L. van Beethoven; 6. *Taniec polski*, muz. L. Różycki; 7. *Mazurek*, muz. F. Chopin; 8. *Serenada*, muz. J. Fucik; 9. *Taniec węgierski*, muz. J. Brahms: J. Ciepliński, Z. Dąbrowski. L. Greloff, A. Łukomska, I. Maślankiewicz, S. Matuszewska, J. Purzycka, M. Sawicki, F. Sławicka, H. Sławińska, K. Słupczyński, Z. Szubiakiewicz, K. Wierzbicka, W. Wierzbicki, W. Włodarczykówna, R. Zaczekiewicz.

DIVERTISSEMENT, Teatr Wielki w Wilnie, prem. 21 IV 1925, m.in. *Legenda*, muz. L. Różycki: H. Sławińska; *Słopiewnie*, muz. K. Szymanowski; *Pieśni muezzina szalonego*, muz. K. Szymanowski.

DON JUAN, muz. Ch.W. Gluck, Teatr Wielki w Wilnie, prem. 2 IV 1925. Obsada: H. Sławińska, S. Matuszewska, F. Sławicka, J. Purzycka, Z. Dąbrowski (Don Juan), R. Zaczekiewicz, W. Wierzbicki, Z. Szubiakiewicz.

KARNAWAŁ, muz. R. Schumann, poemat taneczny w 1 a.

1. Teatr Polski w Katowicach, prem. 10 II 1923, dyr. K. Bończa-Tomaszewski, scen. A. Kobryń.

Obsada: A. Łukomska, (Tancerka), J. Roliczówna (Kolombina), J. Ciepliński (Pierrot), Z. Dąbrowski (Arlekin).

2. Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 24 XI 1923, dyr. Z. Wojciechowski, scen. S. Jarocki.

Obsada: J. Ciepliński (Pierrot), H. Sławińska (Kolombina), Z. Dąbrowski (Arlekin), A. Łukomska (Tancerka), S. Matuszewska (Kokietka), R. Zaczekiewicz (Florestan), F. Sławicka (Motyl).

3. Teatr Wielki w Wilnie, prem. 11 II 1925, dyr. A. Wiliński, scen. K. Kwiatkowski.

KAPRYS WŁOSKI, muz. P. Czajkowski

1. Teatr Polski w Katowicach, prem. 13 IV 1923, dyr. K. Bończa-Tomaszewski, scen. A. Kobryń.

Obsada: A. Łukomska, J. Roliczówna, Z. Dąbrowski

2. Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 25 I 1924, dyr. B. Tyllia.

Obsada: H. Sławińska (Włoszka I), S. Matuszewska (Włoszka II), F. Sławicka (Włoszka III), Z. Dąbrowski (Włoch), A. Łukomska (Hiszpanka), J. Ciepliński (Hiszpan).

3. Teatr Wielki w Wilnie, prem. 31 XII 1924, dyr. J. Leszczyński, scen. E. Kazimirowski.

Obsada: H. Sławińska, F. Sławicka, J. Purzycka, Z. Dąbrowski, S. Matuszewska, J. Ciepliński.

POLONIA, poemat taneczny w 1 a. z prologiem i epilogiem, muz. R. Wagner.

1. Teatr Polski w Katowicach, prem. 10 II 1923, dyr. K. Bończa-Tomaszewski, scen. A. Kobryń.

2. Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 25 I 1924, dyr. B. Tyllia.

Obsada: Z. Olszewska (Postać Biała), E. Zalewski (śpiewak-Widmo), K. Słupczyński (Żołnierz), Z. Dąbrowski (Pan), F. Sławicka (Dama), A. Łukomska, W. Włodarczykówna (Wieśniaczki), J. Ciepliński, Z. Szubiakiewicz (Wieśniacy), H. Sławińska, S. Matuszewska (Górali), R. Zaczekiewicz, W. Wierzbicki (Górale).

POPOŁUDNIE FAUNA, muz. C. Debussy

1. Pt. *Fantazja fauna*, Teatr Polski w Katowicach, prem. 12 VII 1923.

Obsada: Z. Dąbrowski (Faun). Premiera w ramach divertissement.

2. Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 24 XI 1923, dyr. B. Tallia, scen. S. Jarocki.

Obsada: Z. Dąbrowski (Faun), A. Łukomska, H. Sławińska, S. Matuszewska, F. Sławicka, L. Greloff, W. Włodarczykówna, J. Purzycka, K. Wierzbicka, Ł. Wojtkowska, Z. Olszewska, T. Rumplewicz (Nimfy).

PORANEK SZTUKI TAŃCA

T. im. Bogusławskiego w Warszawie, prem. 19, 25 X 1924.

Część I: *Trojak*, *Kujawiak*, muz. H. Wieniawski, *Walc*, muz. F. Chopin, *Nokturn*, muz. F. Chopin, *Menuet*, muz. I. Paderewski, *Serenada*, muz. J. Fucik; część II: *Taniec arabski*, muz. E. Grieg, *Romans*, muz. J.S. Bach, *Preludium*, muz. K. Szymanowski, *Walc*, muz. F. Chopin, *Legenda*, muz. L. Różycki, *Oberek*, muz. K. Tomaszewski, *Sonata księżycowa*, muz. L. van Beethoven. Obsada: A. Łukomska, S. Matuszewska, J. Purzycka, F. Sławicka, H. Sławińska, J. Ciepliński, Z. Dąbrowski, Z. Szubiakiewicz, W. Wierzbicki, R. Zaczekiewicz.

PROMETEUSZ, poemat taneczny w 5 obrazach, muz. L. van Beethoven, Teatr Polski w Katowicach, prem. 20 XII 1922, dyr. S.B. Stoiński, scen. A. Kobryń.

Obsada: J. Ciepliński (Prometeusz), Z. Dąbrowski (Istota stworzona przez Prometeusza), A. Łukomska (Istota stworzona przez Prometeusza).

RAPSODIA LITEWSKA, poemat taneczny w 1 a., muz. M. Karłowicz.

1. Teatr Polski w Katowicach, prem. 13 IV 1923, dyr. K. Bończa-Tomaszewski, scen. A. Kobryń.

Obsada: A. Łukomska, J. Roliczówna, Z. Dąbrowski.

2. Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 22 IX 1923, dyr. B. Tyllia, scen. S. Jarocki.

Obsada: E. Zalewski (śpiewak, Stary Wieśniak), J. Ciepliński, Z. Dąbrowski, M. Sawicki, K. Słupczyński, Z. Szubiakiewicz, R. Zaczekiewicz, W. Wierzbicki (Wieśniacy), L. Greloff, A. Łukomska, I. Maślankiewicz, S. Matuszewska, J. Purzycka, F. Sławicka, H. Sławińska, K. Wierzbicka, W. Włodarczykówna.

SMUTNA OPOWIEŚĆ, muz. M. Karłowicz, Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 25 I 1924, dyr. B. Tyllia, scen. S. Jarocki.

Obsada: J. Ciepliński (Artysta), A. Łukomska, H. Sławińska, S. Matuszewska, F. Sławicka, I. Maślankiewicz, J. Purzycka, W. Włodarczykówna, L. Greloff, K. Wierzbicka (Wizje).

STEP, muz. Z. Noskowski, Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 24 XI 1923, dyr. B. Tyllia, scen. S. Jarocki.

BALET JANA CIEPLIŃSKIEGO

Obsada: Z. Dąbrowski (Wódz I), J. Ciepliński (Wódz II), A. Łukomska (Chimera), H. Sławińska (Dziewczyzna).

WESELE (*Wesele w Ojcowie*), balet w 1 a., muz. K. Kurpiński

1. Teatr Polski w Katowicach, prem. 27 X 1922, dyr. K. Bończa-Tomaszewski, scen. W. Drabik.

Obsada: H. Żelski (aktor, Organista), J. Ciepliński (Wojciech, jego syn), W. Polak (aktor, Tomasz, kmieć), J. Daniewska (aktorka, Jadwiga, jego żona), A. Łukomska (Kasia, ich córka), Krakowiak: J. Roliczówna, F. Sławicka, Przybyszewska, K. Wierzbicka, I. Maślankiewicz, M. Sznarowska, W. Wierzbicki, Z. Dąbrowski, R. Zaczekiewicz, Z. Szubiakiewicz, M. Sawicki. K. Słupczyński. *Mazur* — cały zespół, *Taniec narodowy*: A. Łukomska, J. Ciepliński, *Mazurek*: J. Roliczówna, *Kujawiak* — I. Maślankiewicz, K. Słupczyński, *Taniec polski*: F. Sławicka, R. Zaczekiewicz, W. Wierzbicki, *Wyrwasy* — A. Łukomska, J. Ciepliński, J. Roliczówna, F. Sławicka, Przybyszewska, I. Maślankiewicz, M. Sznarowska, Z. Dąbrowski, W. Wierzbicki, R. Zaczekiewicz, S. Szubiakiewicz, M. Sawicki, K. Słupczyński.

2. Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 7 XII 1923, dyr. B. Tyllia, scen. dobrana.

Obsada: E. Zalewski (aktor, Kmieć), A. Łukomska (Panna Młoda), J. Ciepliński (Pan Młody), S. Matuszewska, F. Sławicka, I. Maślankiewicz, M. Purzycka, K. Wierzbicka, L. Greloff, W. Włodarczykówna, Ł. Wojtkowiak, Z. Olszewska, S. Stefańska, Z. Dąbrowski, W. Wierzbicki, R. Zaczekiewicz, Z. Szubiakiewicz, K. Słupczyński, M. Sawicki, B. Dziennikówna, W. Małecki (Goście weselni).

3. Teatr Wielki w Wilnie, prem. 8 XI 1924

WIECZOR TAŃCÓW ARTYSTYCZNYCH, Filharmonia Warszawska,

14 IV 1921, powtórzenie Teatr Reduta 5 V 1921, przy fortepianie Mikołaj Girej.

Część I: 1. *Dwa preludia*, muz. F. Chopin, grał M. Girej, 2. *Mazurek* muz. F. Chopin: A. Łukomska, Z. Dąbrowski, 3. *Walc z „Goplany”*, muz. W. Żeleński: R. Hryniewiczówna, 4. *Menuet z „Don Juana”*, muz. W.A. Mozart: H. Wilamowska, 5. *Taniec cyganów* (czardasz) z „*Święta ognia*”, muz. Z. Noskowski: M. Kühn, J. Ciepliński, 6. *Mazurek*, muz. F. Chopin, R. Hryniewiczówna, H. Wilamowska, R. Zaczekiewicz, Z. Szubiakiewicz, 7. *Taniec Anitry*, muz. E. Grieg: A. Łukomska, 8. *Scherzo*, muz. A. Skriabin: Z. Dąbrowski, R. Zaczekiewicz, Z. Szubiakiewicz, 9. *Preludium*, muz. K. Szymanowski: M. Kühn, H. Wilamowska, R. Hryniewiczówna, Część II: 1. *Marsz gnomów*, muz. E. Grieg, grał M. Girej, 2. *Walc*, muz. F. Chopin: R. Hryniewiczówna, Z. Dąbrowski, R. Zaczekiewicz, 3. *Mazurek*, muz. F. Chopin: H. Wilamowska, 4. *Walc*, muz. F. Chopin: A. Łukomska, Z. Dąbrowski, Z. Szubiakiewicz, 5. „*Burza*” z „*Prometeusza*”, muz. L. van Beethoven: M. Kühn, R. Zaczekiewicz, Z. Szubiakiewicz, 6. *Preludium nr 5 i 7*, muz. F. Chopin: R. Hryniewiczówna, H. Wilamowska, Z. Dąbrowski, 8. *Sonata nr 14 (Adagio, Presto)*, muz. L. van Beethoven: R. Hryniewiczówna (Postać Biała), M. Kühn (Postać Czarna), J. Ciepliński (Młodzieniec).

WIECZÓR TAŃCÓW POLSKICH, Burggarten w Wiedniu, sierpień 1924, dyr. B. Wolfstahl.

Część I. 1. *Kujawiak*, muz. H. Wieniawski: S. Matuszewska, J. Ciepliński, 2. *Walc*, muz. F. Chopin: H. Sławińska, F. Sławicka, Z. Dąbrowski, 3. *Romanca*, muz. J.S. Bach:

J. Purzycka, W. Wierzbicki, 4. *Taniec cygański*, muz. S. Moniuszko, 5. *Menuet*, muz. I. Paderewski: H. Sławińska, Z. Szubiakiewicz, Z. Dąbrowski, 6. *Trojak*, muz. ludowa: S. Matuszewska, F. Sławińska, J. Ciepliński. Część II. 1. *Oberek*, muz. K. Tomaszewski: S. Matuszewska, F. Sławińska, J. Purzycka, R. Zaczekiewicz, W. Wierzbicki, Z. Szubiakiewicz, 2. *Legenda*, muz. L. Różycki: H. Sławińska, J. Ciepliński, 3. *Taniec polski*, muz. S. Moniuszko, 4. *Fantazja*, muz. F. Chopin: H. Sławińska, Z. Dąbrowski, R. Zaczekiewicz, 5. *Nokturn*, muz. F. Chopin: F. Sławińska, J. Ciepliński, 6. *Mazur*, muz. S. Moniuszko, 7. *Serenada*, muz. J. Fucik: S. Matuszewska, Z. Dąbrowski, W. Wierzbicki, 8. *Mazur*, muz. S. Moniuszko: F. Sławińska, H. Sławińska, J. Purzycka, J. Ciepliński, R. Zaczekiewicz, Z. Szubiakiewicz.

WIESZCZKA LALEK, Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 11 IV 1924, dyr. B. Tyllia, scen. S. Jarocki.

Obsada: E. Zalewski (śpiewak, Właściciel magazynu zabawek), W. Wierzbicki (Subiekt I, Japończyk), Z. Szubiakiewicz (Subiekt II, Hiszpan), M. Sawicki (Subiekt III), Z. Sokołowski (Wieśniak), B. Dziennikówna (Basia, służąca), H. Majchrzak (śpiewaczka – Wieszcza), J. Purzycka (Chinka), J. Ciepliński (Chińczyk), S. Matuszewska (Hiszpanka), W. Włodarczykówna (Bebe), H. Sławińska (Wiwandierka), Z. Dąbrowski (Poliszynel), A. Łukomska (Japonka), R. Zaczekiewicz (Trubadur), K. Słupczyński (Murzynka), L. Minnicki (Szwajcar).

ZEFIR I FLORA, muz. S. Moniuszko

1. Teatr Wielki w Poznaniu, prem. 11 IV 1924, dyr. B. Tyllia.

Obsada: A. Łukomska (Zefir), H. Sławińska (Flora), Z. Dąbrowski (Satyr), J. Purzycka, W. Włodarczykówna, I. Maślankiewicz, Ł. Wojtkowska, K. Radtke (Bachantki), R. Zaczekiewicz, W. Wierzbicki, Z. Szubiakiewicz, M. Sawicki, K. Słupczyński (Satyry).

2. Teatr Wielki w Wilnie, prem. 31 XII 1924, dyr. J. Leszczyński, scen. E. Kazimirowski.

Obsada: S. Matuszewska (Zefir), H. Sławińska (Flora), Z. Dąbrowski (Satyr I), Bachantki: F. Sławińska, J. Purzycka, K. Wierzbicka, Z. Gwoździkowska i uczennice szkoły baletowej.

3. Teatr Wielki w Wilnie, prem. 19 III 1925, dyr. A. Wiliński, scen. K. Kwiatkowski.

Obsada: S. Matuszewska (Zefir), H. Sławińska (Flora), Z. Dąbrowski (Satyr), F. Sławińska, J. Purzycka, K. Wierzbicka, Z. Gwoździkowska, R. Zaczekiewicz, W. Wierzbicki, Z. Szubiakiewicz.

Skład osobowy baletu Jana Cieplińskiego

Sezon 1922/23, Katowice:

Janina Daniewska, Kopkówna, Anna Łukomska, Irena Maślankiewicz, Sabina Matuszewska, Loda Niemirzanka, Jadwiga Purzycka, Janina Roliczówna, Franciszka Sławińska, Maria Sznarowska, Zygmunt Dąbrowski, Mieczysław Sawicki, Kazimierz Słupczyński, Zygmunt Szubiakiewicz, Waclaw Wierzbicki, Ryszard Zaczekiewicz.

BALET JANA CIEPLIŃSKIEGO

W trakcie sezonu przybyło prawdopodobnie kilka osób tak, iż cały personel taneczny składał się z 25 tancerek i tancerzy. Współpraca artystów innych działów: Maria Hryniewicz, Władysław Polak, Henryk Żelski.

Sezon 1923/24, Poznań

Tancerze Cieplińskiego:

Anna Łukomska, Irena Maślankiewicz, Sabina Matuszewska, Jadwiga Purzycka, Franciszka Sławicka, Kazimiera Wierzbicka, Zygmunt Dąbrowski, Mieczysław Sawicki, Kazimierz Słupczyński, Zygmunt Szubiakiewicz, Waclaw Wierzbicki, Ryszard Zaczekiewicz.

Tancerze poznańscy:

Bożena Dziennikówna, Leokadia Greloff, Zofia Olszewska, Lucyna Piechotówna, Stanisława Przewłocka, Klaudia Radtke, Tekla Rumplewicz, Helena Sławińska, Zofia Wasilewska, Zofia Wiśniewska, Waclawa Włodarczyk, Łucja Wojtkowska, Anna Wolska, Władysław Małecki, Leon Minnicki, Zbigniew Sokołowski.

Występy w Wiedniu, sierpień 1924:

Sabina Matuszewska, Jadwiga Purzycka, Franciszka Sławicka, Helena Sławińska, Jan Ciepliński, Zygmunt Dąbrowski, Zygmunt Szubiakiewicz, Waclaw Wierzbicki, Ryszard Zaczekiewicz.

Występy w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie, 19, 25 X 1924:

Anna Łukomska, Sabina Matuszewska, Jadwiga Purzycka, Franciszka Sławicka, Helena Sławińska, Jan Ciepliński, Zygmunt Dąbrowski, Zygmunt Szubiakiewicz, Waclaw Wierzbicki, Ryszard Zaczekiewicz.

Sezon 1924/25, Wilno:

Dubrowska, Z. Gwoździkowska, Ł. Iwanowska, Sabina Matuszewska, Jadwiga Purzycka, Franciszka Sławicka, Helena Sławińska, Kazimiera Wierzbicka, Jan Ciepliński, Zygmunt Dąbrowski, Zygmunt Szubiakiewicz, Waclaw Wierzbicki, Ryszard Zaczekiewicz.