

## **MICKIEWICZOWSKI EPIZOD NA WARSZAWSKIEJ SCENIE BALETOWEJ**

Zdrowy rozsądek dyktuje pogląd, że interrelacje dorobku Mickiewiczowskiego z baletem są niemożliwe.<sup>1</sup> W XIX w. na przeszkodzie stała carska cenzura, a w XX w. nowa, zreformowana przez Michaiła Fokina i Balety Rosyjskie sztuka baletowa sięgała znacznie ostrożniej po inspiracje literackie. Wzrosła bowiem świadomość odmiennych możliwości komunikowania języka mówionego i języka ruchu, tańca. A w przypadku dzieł Mickiewicza było i jest oczywiste, że są one nieprzetłumaczalne na język tańca.

A jednak znalazł się śmiałek, który stworzył precedens. Był nim Michał Kulesza, wychowanek Hipolita Meuniera i poprzez niego spadkobierca najświetniejszych tradycji warszawskiego baletu romantycznego z jego umiłowaniem polskiego tańca i polskich tradycji narodowych. Kulesza był pierwszym tancerzem zespołu, znanym ze swoich wybitnych talentów wirtuozerskich. Cieszył się ogromną sympatią polskiej publiczności, a wysoko ceniony przez rosyjskich urzędników, oficerów i ich rodziny był też – co w jego szczególnym przypadku okazało się najważniejsze – faworytem cara i jego rodziny. Kuleszy to jednak nie wystarczało. Od wczesnej młodości zajmował się kolekcjonerstwem i stał się właścicielem jednego z najbogatszych baletowych zbiorów w Warszawie. Zaprezentował je publicznie w 1902 w czasie pierwszej teatralnej wystawy, którą zorganizowano w salach ratusza. Korciło go też pragnienie wypróbowania swych sił w sztuce choreograficznej. Umożliwił mu to jego mistrz Meunier w czasie pełnienia jednego z licznych zastępstw dyrektora – cudzoziemca, tym razem między panowaniem Jose Mendeza i Raffaella Grassiego.

Meunier powierzył dwudziestopięcioletniemu wówczas Kuleszy opracowanie nowego divertissement, które miało stanowić układ baletu do

<sup>1</sup> Tekst wygłoszony podczas konferencji naukowej „Adam Mickiewicz: film – muzyka – plastyka – teatr”, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, 10-11 XII 1998.

inauguracyjnego koncertu – pokazu otwierającego gruntownie wyremontowany i unowocześniony gmach Teatru Wielkiego 11 września 1891. Kulesza, żarliwy patriota, postanowił w tym swoim debiucie choreograficznym przemycić jakiś akcent polski. Nadał mu więc tytuł *Polonia wioślarska* licząc, że cenzura przepuści „trefną” Polonię jako nazwę klubu wioślarskiego. Nie przepuściła. Balet ukazał się ostatecznie jako *Divertissement wioślarskie*. Mimo to Kulesza postawił jednak na swoim, gdyż na premierze, w zamykającym dziełko żywym obrazie, zwanym wówczas apoteozą, zachwycona polska publiczność ujrzała, odtworzony przez tancerzy w odpowiednio kolorami dobranych kostiumach wizerunek Orła Białego. Mniej zachwycona była oczywiście cenzura carska. Łatwo sobie wyobrazić, co działo się na widowni, a potem za kulisami. Śledztwo, przeprowadzone przez urzędników cenzury i policję, nie dało właściwie żadnych rezultatów. Indagowani tancerze zgodnie wruszali ramionami i odpowiadali, że nic nie wiedzą, że samo jakoś tak wyszło. A Kulesza? Groziło mu więzienie i zsyłka na Sybir. Ale balet bez Kuleszy nie byłby baletem, a rodzina carska również nie chciała rezygnować ze swojego ulubieńca. Skończyło się na tym, że Kuleszy zabroniono dalszych prób choreograficznych. Toteż przez następne 15 lat za czasów dyrekcji kolejnych Włochów, Raffaella Grassiego (1892–1902) i Enrica Cecchettiego (1902–1905) Kulesza musiał wyładowywać swą niespożytą energię jedynie w tańcu.

Nadszedł rok 1905 i znane pod nazwą rewolucji rozruchy. Przerażony niepokojami Cecchetti czym prędzej zabrał rodzinę i czmychnął do Włoch. Nieocenionego w takich wypadkach Meuniera już nie było, toteż dyrekcja WTR tymczasowe zwierzchnictwo baletu powierzyła pierwszemu soliście Janowi Walczakowi, koledze Kuleszy jeszcze ze szkoły. Ale Walczak właśnie zachorował bardzo ciężko. Toteż na zastępcą zastępcy wyznaczono nolens volens Kuleszę. A ten czupurny artysta, korzystając z rozluźnienia cenzury, powziął ambitny plan wzbogacenia repertuaru baletowego tanecznymi wersjami wybitnych dzieł literatury polskiej. Najpierw włączył swój zespół do uroczystości, związanych z 50-leciem śmierci Mickiewicza i 10 grudnia 1905 wprowadził do drugiego aktu *Pana Twardowskiego* specjalnie opracowany fragment. W tle ukazał się posąg wieszczca, a na scenie pojawił się korowód polonezowy, w którym wzruszeni widzowie mogli bez trudu rozpoznać bohaterów *Pana Tadeusza*. A zakończenie tak opisywał „Kurier Warszawski”:

Tadeusz i Zosia odłączyli się od korowodu i ponieśli wspaniały wieniec z szarfami narodowymi pod stopnie posągu, składając go w hołdzie nieśmiertelnemu poecie. Publiczność powstała z miejsc i grzmotem oklasków zamanifestowała swój współudział w owoj, urządzonej na scenie.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> „Kurier Warszawski” 1905 nr 342.



Po takim prologu naturalną kolejną rzeczą pierwszą pozycją cyklu musiał być *Pan Tadeusz*. Premiera tego jednoaktowego dzieła, zatytułowanego *Tadeusz i Zosia*, odbyła się 26 kwietnia 1906 i została przyjęta z trudnym do opisanego, a łatwym do zrozumienia entuzjazmem. W ciągu dwóch miesięcy odbyło się osiem przedstawień, każde przyjmowane owacyjnie, wiele tańców musiano bisować. Wszystko wskazywało, że balet – podobnie jak *Pan Twardowski* – pozostanie na długo w repertuarze. Stało się inaczej. Ósme wystawienie miało miejsce 24 czerwca 1906, a potem zapadła głucha cisza. Nie tylko balet przestał pojawiać się na scenie, ale fakt ten ani słowem nie został skomentowany w prasie, która w owych czasach była ogromnie życzliwa dla baletu i relacjonowała mnóstwo nawet mało ważnych faktów. Można stąd wysnuć wniosek, że zadziałała energicznie zaostrzona znowu carska cenzura.

Sprawa tego baletu raz jeszcze powróciła na wokandę. W październiku 1915 „Przegląd Poranny” zamieścił krótką notatkę:

Reżyseria baletu [czytaj: Michał Kulesza] przygotowuje do przedstawienia nowy balet *Tadeusz i Zosia*, do którego treść zaczerpnięta została z Mickiewiczowskiego poematu.<sup>3</sup>

Do premiery jednak nie doszło. Tym razem, należy się domyślać, nie z powodów cenzuralnych, a trudności związanych z wojenną sytuacją baletu. W lipcu, w związku z ewakuacją władz carskich przed zbliżającymi się wojskami niemieckimi, ogłoszono również ewakuację WTR. Z baletu opuściło Polskę stosunkowo niewielu tancerzy, ale były wśród nich tak znaczące osobowości, jak primabalerina Helena Rządówna. A już w miesiąc później, po zmianie okupanta, gdy otworzyły się bramy wyjazdu na zachód, opuściła warszawski balet kilkunastoosobowa grupa młodych, najzdolniejszych tancerzy, udając się do Lozanny, gdzie przebywały Balety Rosyjskie Diaghilewa. W grupie tej znaleźli się m.in. Leon Wójcikowski i Mieczysław Pianowski.

Balet był poważnie osłabiony, a wystawienie *Tadeusza i Zosi* wymagało dużej i dobrej obsady. Ta sytuacja oraz piętrzące się kłopoty organizacyjne i finansowe wszystkich warszawskich teatrów, związane z zawaleniem się kombinatu WTR i nie sprecyzowanymi jeszcze nowymi ramami organizacyjnymi, zmusiły prawdopodobnie Kuleszę do zarzucenia swego projektu. Gdy sprawy organizacyjne zaczęły się po trosze stabilizować, zwierzchnictwo baletu powierzono uwolnionemu z jenieckiego obozu Piotrowi Zajlichowi, który jako typowy autokrata bardzo prędko pozbył się wszystkich potencjalnych konkurentów. Kulesza w 1919 wyjechał z grupą tancerzy do Poznania organizować balet przy świeżo powstałym teatrze operowym, a po powrocie wykonywał jeszcze przez krótki czas role mimiczne. Do choreografii nie powrócił już więcej, a wraz z nim odeszły na zawsze jego dzieła.

<sup>3</sup> „Przegląd Poranny” 1915 nr 81.

*Tadeusz i Zosia* to był epizod w długiej i bogatej historii warszawskiego baletu, ale epizod na tyle interesujący, że warto mu się przyjrzeć tak dokładnie, jak na to pozwalają zachowane prasowe informacje. Libretto i choreografia baletu były dziełem Kuleszy. Partyturę opracował doświadczony we współpracy z baletem Adolf Sonnenfeld. Była to zręczna kompilacja przeróżnych polskich motywów muzycznych. Obok polonezów Ogińskiego i Kurpińskiego Sonnenfeld korzystał z zasobu popularnych szlacheckich pieśni, jak *Tam na błoniu błyszczy kwiecie*, *O gwiazdeczko, coś błyszczała*, *Uciekła mi przepióreczka*, z własnych mazurów i innych tańców polskich, angażując do wykonania nie tylko orkiestrę, ale i chóry. Ponieważ brak informacji o autorach oprawy plastycznej, należy wnioskować, że zarówno dekoracje, jak i kostiumy dobrano z bogatych magazynów Teatru Wielkiego.

Najbardziej wszakże interesującym elementem jest wybór fragmentów poematu. Libretto nie zachowało się, można więc próbować odtworzyć je jedynie na podstawie niepełnych i pobieżnych relacji prasowych oraz dedukcji, wysnutych z listy solistów, prezentujących Mickiewiczowskich bohaterów. W zapowiedzi przedpremierowej, zamieszczonej w „Kurierze Warszawskim” cztery dni wcześniej, czytamy:

Za podniesieniem kurtyny w głębi sceny widać dwór w Soplicowie, tonący wśród krzewów i drzew. Wszystko na scenie ożywia się pod wpływem tchnienia wiosny wpływającej na przyrodę. Zjawiają się bociany puszczając się w taniec i pociągając za sobą w płasy inne ptactwo, żabki, a nawet krzaki przydrożne. Na odgłos trąbki wszystko ucieka w popłochu, a na scenę wjeżdża konno Pan Tadeusz. Za chwilę staje przed oknem, które niebawem się otwiera, a w nim okazuje się Zosia. [...] Zosia wita się z Tadeuszem i przyjmuje od niego pierścionek zaręczynowy, bo bez tego nie można by baleciku zakończyć jak należy.<sup>4</sup>

Na tym, niestety, kończy się szczegółowy opis treści. Dalej sprawozdawcy wymieniają enigmatycznie różne szczegóły. Z tych ogólnikowych wzmianek można zorientować się, że była tam scena polowania na niedźwiedzia, że w jakimś momencie Tadeusz i Zosia wykonywali mazurowy duet, że cztery solistki tańczyły adagio do melodii *Stoi ulan na pikiecie*, że rzecz całą kończył szumny polonez. Czyli – ogólnie biorąc – Kulesza wybrał jako ramy końcową partię poematu, inkrustując ją dowolnie wybranymi scenkami partii wcześniejszych.

Jakie to mogły być fragmenty, można snuć domysły na podstawie listy ról: Tadeusz – Kazimierz Kamiński, Zosia – Helena Rządcówna, Telimena – Ludwika Witke, Hrabia – Michał Kulesza, Podkomorzy – Aleksander Gillert, Kniaziewicz – Bonifacy Śliwiński, Rejent – Karol Minakowski, Asesor – Ludwik Rządca, Wojski – Leopold Filatyn, Gerwazy – Karol Minakowski, Protazy – Józef Paszkowski, Rębajło – Jan Zalewski,

<sup>4</sup> „Kurier Warszawski” 1906 nr 110.



Jankiel – Józef Zalewski (ojciec), Ułani – Edmund Socha, Ludwik Kowalski, Franciszek Waryński, Jan Szer.

Ponieważ wiemy, że była scena polowania, a w obsadzie mamy i Ase-sora, i Rejenta, i Wojskiego, możemy przypuszczać, że Wojski grał na rogu, a panowie prawnicy wiedli spór o Kusego i Sokoła. Choć to ostatnie przypuszczenie wydaje się mniej prawdopodobne, gdyż nigdzie nie ma wzmianki o występie psów, podczas gdy szczegółowo wymienia się inne zwierzaki, a między nimi i niedźwiedzia. Obecność Jankiela wskazuje na jakiegoś rodzaju pantomimę koncertu na cymbałach. Musiały też być sceny miłosne związane z osobą Telimeny i jakiś rodzaj konfliktu między Gerwazym i Protazym. Trzeba też pamiętać, że tych treści i domysłów starczyłoby na pełnospektaklowy, typowy dla drugiej połowy XIX w. wielki balet – *divertissement*, a Kulesza podał wszystko w jednym akcie.

Najbardziej interesująca z punktu widzenia współczesnego odbiorcy jest sprawa zwierząt na baletowej scenie. Dziś jest to rzadkość, wywierająca na widzach nieco szokujące wrażenie. W balecie – *divertissement*, w którym sprawy widowiskowości i teatralnych efektów brały górę nad logiką i prawdopodobieństwem akcji, prezentowanie na scenie zwierząt było sprawą normalną, zależną jedynie od pomysłowości twórców widowiska. Bywali to tancerze, przebrani za zwierzęta, bywały sztuczne figurki lub wypchane osobniki, wciągane i wyciągane na wózkach. Ale bywały to często żywe, autentyczne zwierzęta, i to wcale nie z tych najmniejszych. W jednym z baletów, prezentowanych w Operze Paryskiej, pojawiły się nawet słonie!

W *Tadeuszu i Zosi* żywymi, autentycznymi zwierzętami były – sądząc z opisu – jedynie konie Tadeusza i jego towarzyszy. Wszystkie bociany, żabki i ptaszki, a nawet wspomniany w jednej z recenzji niedźwiedź to byli poprzebierani tancerze i uczniowie szkoły baletowej.

Pozostaje jeszcze sprawa czytelności poszczególnych scen. Są one właściwie antybaletowe. Ale tu z pomocą, jak w wielu innych przypadkach, przychodziła powszechna znajomość oryginału. Nie ma przecież praktycznie Polaka, który nie znałby wątków *Pana Tadeusza* czy legendy o Twardowskim. Toteż na takie balety, jak *Tadeusz i Zosia* czy *Pan Twardowski* polski widz chodził nie po to, by od tancerzy dowiedzieć się, o co chodzi, ale obejrzeć, jak oni to robią. Gorzej zapewne byłoby z widzami – cudzoziemcami. Publiczność warszawska znakomicie jednak wiedziała, w czym rzecz. Świadczą o tym recenzje. I te wyższego lotu, nie pozbawione akcentów krytycznych, i te popularne, bezkrytycznie przekazujące zachwyty ogółu. Tak np. pisał sam Aleksander Poliński, czołowy muzyczny krytyk tamtych czasów:

Balet p. Kuleszy jest właściwie fantazją choreograficzną osnutą luźno na tematach poczerpniętych z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. Wchodzą wprawdzie do tej sztuki

czy sztuczki tylko z poematu naszego wieszczą: Tadeusz, Zosia, Telimena, Podkomorzy, generał Kniaziewicz, ułani i wiele innych, lecz biorą niej także udział – Bóg wie z jakiej racji – świtezianki (!), żaby, bociany, krzewy i nawet... niedźwiedzie. Mimo to balecik mile pieści oczy widokiem naszych dzielnych wojaków, świetnością kostiumów rycerskich i wdzięczną różnorodnością tańców oraz zręcznym układem żywych obrazów. I muzyki słucha się też z przyjemnością. Ułożył, ją p. Sonnenfeld nieuczenie, bezpretensjonalnie, ale ułożył z pięknych naszych melodii narodowych, pieśni i tańców ludowych. [...] Z tańców najefektowniej wypadły: taniec strzelców, polonez z Podkomorzym na czele, mazurek Zosi z Tadeuszem i *Przepiórka*. [...] Nową pracę p. Kuleszy przyjmowano bardzo życzliwie, co dobrze wróży o dalszym powodzeniu tego baletu, wielce może wadliwego pod względem libretta, ale miłego dla oka, więc na powodzenie zasługującego w zupełności.<sup>5</sup>

Anonimowy sprawozdawca brukowego „Dzieńdobry” przemawiał nie tyle jako krytyk, ale przede wszystkim jako jeden z widzów:

Kto się wczoraj spisał świetnie, to pan Kulesza. Układ taki tu ciepły, sympatyczny i swojski, że rozgrzać musi najbardziej i obojętną nawet na choreografię publiczność. P. Kulesza potrafił zręcznie ominąć szkopał wielce niebezpieczny wprowadzenia do baletu postaci tak wszystkim drogich i znanych, uczynił to umiejętną ręką tak, że nie tylko nikogo nie uraził, lecz przeciwnie, dał obrazek śliczny, pełen życia, prostoty i szczerości. Od pierwszej do ostatniej chwili przesuwają się przed oczyma szereg scen barwnych, urozmaiconych doskonale, a w jedną udatną całość złożonych. Do najszlachetniejszych należą wjazd Tadeusza i jego towarzyszy, sceny miłosne, scena z mieczem<sup>6</sup>, wyprawa na polowanie i kilka pomniejszych epizodów. Prócz Tadeusza, Zosi, Telimeny i Hrabiego przed oczyma widza przesuwają się kolejno wszystkie postaci nieśmiertelnego *Pana Tadeusza* w strojach właściwych i bardzo dobrze w ruchach i układzie dostrojonych. Nader udatne tło urozmaicają ładnie ułożone tańce, jak mazury, polonezy, oberki, płasy strzeleckie oraz pysznie obmyślany taniec bocianów i żab. Jednym słowem *Tadeusz i Zosia* niechybnie długo gościć powinni na scenie Teatru Wielkiego ku ucieście starych i młodych. Muzyka osnuta na tle melodii swojskich wcale zręcznie ułożona i instrumentowana przez Adolfa Sonnenfelda również sympatycznie się przedstawia. Pieśni chóralne podnoszą jeszcze korzystnie ładną całość.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> A. Poliński, „Kurier Warszawski” 1906 nr 115.

<sup>6</sup> Czyżby epizod Gerwazego i Protazego ze Scyzorykiem? A może jakaś bójka czy popis Rębajły?

<sup>7</sup> „Dzieńdobry” 1906 nr 61.