



**KRÓLEWSKI
BEAZEN**

P A Ń S T W O W A O P E R A Ś L Ą S K A
W B Y T O M I U
ODZNACZONA ORDEREM „SZTANDAR PRACY” I KLASY

Dyrektor
WŁODZIMIERZ STAHL

Kierownik Artystyczny
WŁODZIMIERZ ORMICKI

TOMASZ KIESEWETTER

K R Ó L E W S K I
B Ł A Z E N

BALET W TRZECH AKTACH

wg. libretta Krystyny Turskiej

Kierownik muzyczny
WŁODZIMIERZ ORMICKI

Choreografia
HENRYK TOMASZEWSKI

Scenografia
JADWIGA PRZERADZKA
ALEKSAŃDER JĘDRZEJEWSKI

OKŁADKA I UKŁAD GRAFICZNY
T A D E U S Z G R Y G L E W S K I

TRZEŚĆ PROGRAMU

- 1) Życiorys Tomasza Kiese Wettera
- 2) Drogi Baletu Polskiego
- 3) Tańce w Dawnej Polsce
- 4) Streszczenie libretta
- 5) Czy wiesz, że...

Prapremiera „Królewskiego Błazna” odbyła się 17 maja 1958 r.
w Państwowej Operze Śląskiej — Bytom.



T O M A S Z K I E S E W E T T E R

ŻYCIORYS

TOMASZ KIESEWETTER, autor muzyki do baletu „Królewski błazen”, urodził się 8 września 1911 r. w Sosnowcu. W r. 1929 ukończył gimnazjum W. Górskiego w Warszawie i w tymże roku wstąpił do stołecznego Konserwatorium, które ukończył w 1936 r., uzyskując dyplom kompozycji w klasie profesora P. Ryłła i dyrygentury u profesora W. Bierdiajewa. Do 1938 r. był asystentem profesora Bierdiajewa w klasie dyrygentów, chóru i orkiestry. W 1938 r. przenosi się do Łodzi, gdzie pracuje jako dyrygent chóralny i orkiestrowy. Czas wojny, poza dwoma latami spędzonymi w obozach jenieckich i koncentracyjnych przebył w Warszawie. Po wojnie w 1945 r. powraca do Łodzi. Obecnie jest wykładowcą w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w tymże mieście, gdzie prowadzi klasę dyrygentów i orkiestry. Z dorobku kompozytorskiego z przed II wojny światowej zachował się tylko I kwartet smyczkowy. Inne utwory, pisane przeważnie w czasie studiów, uległy zniszczeniu. Z ważniejszych utworów napisanych po 1945 r. wymienić należy: II kwartet smyczkowy, dwie symfonie, cztery popularne suites orkiestrowe oraz szereg ilustracji muzycznych dla teatru i filmu (m. in. ilustracje do „Święta Winkelrida” Andrzejewskiego i do „Celestyny” de Rojasa).

W 1950 r. Tomasz Kiesewetter otrzymał za I symfonię Nagrodę Państwową III stopnia.

DROGI BALETU POLSKIEGO

Za panowania Władysława IV, kiedy teatr dworski osiąga swój szczytowy rozwój, notujemy zaczątki baletu polskiego. Król ten, podobnie jak później Ludwik XIV, żądny blasku i okazałości zewnętrznej, nie szczędzi kosztów na operę włoską i inne gałęzie sztuki teatralnej t.j. komedię i balet. Częstymi widowiskami w owych czasach są divertimenta baletowe, kombinowane często z balem dworskim, do których dochodziły śpiewy aktorów. Balety takie inaugurowały często zabawę taneczne, w których później udział brali: król, królowa, posłowie i inni dostojnicy. Najgłośniejszym z takich widowisk baletowych było wykonane w karnawale r. 1638 divertimento pt. „L’Africa supplicanta“. Afrykę prezentowała i śpiewała sławna włoska śpiewaczka Małgorzata Catanea, ucharakteryzowana na Murzynkę, prowadzona na sioniu w korowodzie baletnic z pochodniami i w perskich muślinach. Za Jana Kazimierza w roku 1654 odbył się w Warszawie „Balet królewski“, w którym Maria Ludwika wraz ze swoim fraucymerem podzielonym na cztery chóry: nimf, pasterek i żniwiarek, zaprezentowały piękne tany i śpiewy.

W osiemnastym zaś wieku, kiedy w Francji, Włoszech i w Rosji formuje się zawodowy balet klasyczny, w 1765 roku znajdujemy na afiszach w Warszawie normalne przedstawienie baletowe dla publiczności. Występowała wówczas grupa tancerzy włoskich. Najbardziej oklaskiwaną tancerką była Katarzyna Gattai, późniejsza żona Karola Tomatisa, który w latach 1765/1766 był przedsiębiorcą teatralnym. W następnym roku usunęła ją na plan dalszy Anna Binetti, która przybyła do Warszawy wraz z doskonałym tancerzem Piquem. Artyści ci pobierali wysokie honoraria, ale przyznać należy stanowili atrakcją sceny warszawskiej. Jak wszędzie w tym czasie, tak i u nas, twórcami widowisk baletowych są cudzoziemcy Dupré, Le Doux, Picq, wiedeńczyk Kurtz, Czech Szlancowski, ojciec sławnej później primabelleriny wiedeńskiej, którzy są pierwszymi baletmistrzami. Tancerzami zaś są zawodowi aktorzy polscy, czasem zmieszani z cudzoziemcami.

Balet powstaje równocześnie i poza Warszawą — w rezydencjach wielkopańskich.

W 1759 r. u Radziwiłłów w Nieświeżu Francuz Dupré zobowiązał się wyćwiczyć w sztuce tanecznej ośmioro dzieci. Nauczyciel za naukę otrzymywał 6 dukatów miesięcznie oraz osobne strawne na koszty utrzymania uczniów, którzy mieszkali u niego na stacji. Jeden z punktów umowy, zawartych pomiędzy panem Dupré a księciem Michałem Radziwiłłem, głosił: Z rana mają mieć dzieci jakąś ciepłą potrawę jako to zupę z piwa lub mięsą, o południu zupę z mięsa dostateczną i jarzynę jakąś lub coś podobnego, wieczorem mniej więcej to samo“. Zobowiązał się też Dupré dać dzieciom dobre warunki mieszkaniowe, a więc opalać pokój dziecięcy i salę do ćwiczeń. Na wydatki związane

z mieszkaniem i utrzymaniem dzieci baletmistrz otrzymywał specjalne fundusze z kasy księcia. Aby zapobiec zatrudnianiu dzieci przy pracach domowych zaznaczono, że danym będzie (metrowi Duprè), co rano włożyć do palenia w piecu i rąbania drewna“.

W późniejszym okresie nastąpiła pewna zmiana w systemie kształcenia tancerzy. Z umowy zawartej w 1779 r. między teatrem radziwiłłowskim a baletmistrzem Łojko wynika, że zarząd teatru opracował program nauczania (rozkład lekcji), do którego baletmistrz musiał się stosować. W następnych latach zaangażowano nowych baletmistrzów, np. w 1780 r. Kajetana Pettinati, w 1782 r. Casellego, a uczniowie nie mieszkają na stacji u profesora.

Na szerszą skalę niż w Nieświeżu zorganizował w Grodnie szkolenie młodych kadr baletowych w 1770 roku, Antoni Tyzenhauz w utworzonej przez niego szkole teatralnej. Przez kilka lat uczył w niej baletmistrz Doux, a w 1780 r. została przeniesiona do Warszawy. Szkoła ta miała na celu kształcenie uczniów w kierunku baletowo-operowo-muzycznym. Program przewidywał oddzielne zajęcia dla tancerzy, śpiewaków i muzyków. „Wydział“ baletowy i śpiewaczy dzielił się na trzy klasy. Nauka w szkole trwała po 12 godzin dziennie. W programie było 5 godzin ćwiczeń baletowych (śpiewaczki również uczone tańca).

Dziewczęta baletniczki i śpiewaczki pobierały codziennie jedną godzinę lekcji gry na klawicymbale. Chłopców uczone gry na bassetli, kwartwioli, na skrzypcach oraz pisania nut.

Przyszłych tancerzy uczone także czytania, pisania, arytmetyki, francuskiego, rysunków oraz rękodzieł artystycznych.



Teatr grodzieński posługiwał się również rodzinnymi tancerzami — pedagogami. Około 1777 r. funkcję nauczyciela baletu pełnił uczeń szkoły Michał Rymiński, późniejsza sława baletowa. Kształcenie kadr baletowych prowadził również teatr w Białymstoku, zorganizowany przez Branickich. W r. 1767 teatr ten zaangażował włoski zespół operowy zwolniony z teatru warszawskiego. Jednocześnie z rozwojem opery kształcono tutaj tancerzy. Z pośród 12 członków baletu białostockiego, występujących przed 1772 r., zaledwie trzy osoby należały do stanu szlacheckiego, większość zaś pochodziła z okolicznych wsi i miasteczek — należących do Branickich. Tancerzy kształcił włoski tancerz Puttini.

Podobnie istniał zespół baletowy przy teatrze w Słonimiu u Michała Ogińskiego, zorganizowany spośród młodzieży poddańczej. Balet ten osiągnął wysoki poziom i został w 1788 r. darowany królowi na użytek teatru warszawskiego. W zespole tym jako gwiazdy zasłynęli: Rymiński i Malińska.

W 1785 roku teatr warszawski uzyskał 33-osobową trupę baletową, składającą się z młodzieży poddańczej. Balet ten szkolony początkowo w Grodnie po krachu Tyzenhauza, zostaje sprowadzony przez króla do stolicy w 1780 r., gdzie otrzymuje nazwę „Towarzystwa Tancerzy Jego Królewskiej Mości“. Zespół ten debiutuje na scenie w balecie „Hilas et Silvie“. W tymże roku po śmierci Tyzenhauza jego spadkobiercy ofiarują cały zespół na własność królowi. Stanisław August nie zwolnił na razie tancerzy z poddaństwa, ale zobowiązał się, że uzyskają oni wolność po jego śmierci. Jak relacjonują kronikarze „Towarzystwo Tancerzy Jego Królewskiej Mości“ osiągnęło wysoki poziom na deskach Teatru Narodowego w latach 1785-94.

Już w początkowym okresie istnienia stałej sceny polskiej Warszawa wystawia balet Noverra „Medea i Jazon“ i gości najwczeszego tancerza XVIII w. Gaetana Vestris. Wśród wielu tytułów ówczesnych baletów zwraca na siebie uwagę balet o tematyce polskiej pt. „La reine Wanda“ — opartej na legendzie o Wandzie. Na szczególne wyróżnienie zaś zasługuje wystawienie pierwszego oryginalnego polskiego baletu „Wesele krakowskie“ w Ojcowie w 1823, którego autorami są Kurpiński i Damze. Balet ten utrzymuje się na afiszu przez dziesiątki lat.

W latach czterdziestych XIX w. zostaje baletmistrzem w Warszawie Filip Taglioni, ojciec Marii, dobry pedagog i wybitny znawca baletu. Wreszcie zjawia się i pierwszy na wielką skalę baletmistrz polski, Roman Turczynowicz który pracuje na scenie warszawskiej około 40 lat. Jest on inscenizatorem wielu baletów, a m. in. „Gizelle“, „Esmerolda“, „Katarzyna, córka bandyty“, „Pałac Kryształowy“, „Uroczystość róż“, „Okreźne pod Kielcami“ i tańców w „Halce“. Wśród tancerek wyróżniają się siostry Palczewskie, Polichnowska, Mierzyńska, Krzesińska (babka Matyldy), Gwozdecka, Konstancja Turczynowiczowa (żona Romana, a matka tancerza Konstantego), Wendłówna, Kossówna, siostry Strauss: Karolina i Anna, a jeszcze później Kamilla Stefańska. Z mężczyzn podziwia publiczność warszawska sławnego mazurzystę Feliksa Krzesińskiego, Popiela, Romana i Konstantego Turczynowiczów, Damzego, Grekowskiego i Zielińskiego. Wspomnieć też wypada — że niektórzy z nich wyjeżdżają na gościnne występy do Paryża, gdzie odnoszą duże sukcesy. (W roku 1825 Antonina Palczewska i Mikołaj Grekowski odnieśli olbrzymi sukces w Paryżu). Następnie w Petersburgu, Madrycie, Lizbonie i nad Sekwaną wstawili imię Polski Konstancja i Roman Turczynowicze, Feliks Krzesiński, Kamila Stefańska, zespół Łukowicza i wielu

innych. W okresie 1830 — 1870 przyjeżdżają do Warszawy po kolei wszystkie gwiazdy europejskie, błyszczące na firmamencie baletu. Są wśród nich Maria Taglioni — 1851, następnie Lola Montez, Carlotta Grisi, wielki Wigano, a wreszcie niestety tylko przez jeden rok 1857 jest baletmistrem sławny Carlo Blasis, który wystawia kilka baletów, m.in. inscenizuje „Fausta”.

Po tych latach nastąpiły długie rządy baletu pocziwego i jowialnego Hipolita Meunier i Wirginusza Callori. W tym czasie niesłusznie zapomnianymi pozycjami są balety Moniuszki, np. „Figue szatana“, napisane przez Moniuszkę do spółki z Münheimerem i „Na kwaterze“. Najwybitniejszą tancerką tego okresu jest Helena Cholewicka.

W latach osiemdziesiątych kierownikiem baletu jest następca Bo-rońcego Józef Mendez. Wśród jego tancerzy spotykamy nazwisko Niżyńskiego, ojca Wacława, największego tancerza XX w. W następnych zaś dziesięciu latach słyną jako tancerze Gilbert, Walczak i Michał Kulesza, a w kilka lat po nich Sobiszewski, Gnatowska, Willówna, Faliszewski, Romanowski, Gaszewska, Koszutski, Kuryłło i inni.

W 1894 r. występuje w Warszawie podeszły już wiekiem Mariusz Petipa. Około 1900 r. obejmuje kierownictwo baletu Grassi. Za jego dyrekcji tańczy Cecylia Cerri, światowa tancerka, żona znanego później dyrektora Sternicza, w dalszym ciągu Gillert, Kulesza, a na występy przyjeżdżają Matylda Krzesińska, Pawłowa, Pierina Legnani, Karsawina, Preobrażeńska, Trefiłowa, Wirginia, Zucchi, Fokim i przez dwa lata pracuje w Warszawie jako baletmistrz i pedagog Enrico Cecchetti, w kilka lat później prawa ręka Diagilewa.

Niestety przez cały wiek XIX nie zjawił się żaden wybitny baletmistrz polski, prócz Turczynowicza, chociaż próby były rozliczne. Tak zwane divertissements i wkładki baletowe do oper i baletów, niezwiązane z charakterem utworu, ani z epoką, ani z żadną myślą muzyczną — były głównym zagadnieniem baletmistrzów ostatnich lat XIX wieku.

O nowych osiągnięciach baletu polskiego należy znów mówić w okresie ostatnich dziesiątek lat. Sukcesy poszczególnych zespołów baletowych na scenach krajowych i zagranicznych, jak również osiągnięcia indywidualnych tancerek i tancerzy, trudno jest omówić w skromnych ramach niniejszego artykułu. Tej sprawie poświęcimy osobny artykuł przy innej okazji.

Opracowano na podstawie „Historia Sceny Polskiej” — Karyny Wierzbickiej i „Nowe drogi baletu” — Arnolda Szyfmana.

TAŃCE W DAWNEJ POLSCE

Nie wiemy czy dawni Polacy przypisywali tańcom takie znaczenie, jak inne narody, ale faktem jest, że w ciągu wieków nie mieliśmy ani jednego baletmistrza, któryby się zajął opisaniem form tańca.

Mimo to wiele ciekawych szczegółów odnoszących się do historii tańca polskiego znajdujemy w dwóch pracach, a mianowicie: Zdzisława Jachimeckiego „Dawne tańce polskie“ oraz Władysława Łozińskiego „Życie polskie w dawnych wiekach“.

Najdawniejszy ślad ludowej rytmiki i melodii tanecznej występuje w pieśni bł. Władysława Gielniowa „Jezusza Judasz sprzedał“, pochodzącej z 1488 r. Rytmiczne okresy tej pieśni w liczbie ośmiu dają skończoną formę tańca, który „żywcem“ został użyty dla celów nabożeństwa. Na podstawie tej możemy twierdzić, że w XV wieku istniały melodie taneczne, które były własnością ogółu. Niezawodnie istniały one i znacznie wcześniej. Za mało jednak znamy obce tańce z wieków średnich, aby móc, po przeprowadzeniu najbardziej ścisłego porównania uznać, że rytmy te nie były w ogóle nigdzie w użyciu i dlatego były wyłącznie polskie.

Najstarszym polskim pomnikiem rękopiśmiennym, zawierającym zbiór utworów tanecznych jest tabulatura organowa Jana z Lublina, spisana około 1540 r. Taniec artystyczny nie ukrywa się tu pod formą pieśni nabożnej, lecz występuje jawnie pod nazwą tańca „wola“. W zbiorze tym jest 36 tańców, ale niektóre mają podwójne opracowania, oryginalnych jest 27. Znajdujemy wśród nich tytuły polskie, włoskie, niemieckie i hiszpańskie. Istnieją także tańce z tytułami polskimi i tańce kompozytora — monografisty N. C. Wszystkie one utrzymane są w konwencjonalnej wówczas formie tanecznej, której część pierwszą stanowił taniec w taktach cztery czwarte, część druga taniec w taktach trzy czwarte. Druga część była urobiona z melodii pierwszej, prawie mechanicznie. Część pierwszą grano lub śpiewano w tempie wolnym, tańczono ją zaś chodząc, stąd nazwa „chodzony“, w drugiej rytm i tempo ożywiały się, skakano w niej, chwytona się i goniono za sobą — i dlatego tańcowi temu nadano nazwę „gonionego“. Tańce z tego okresu o tytułach: „poznanie“, „hajducki“, lub piosenki taneczne jak: „Zakłótam się tarnem“, „szewczyk idzie po ulicy“, mają wprawdzie rysy polskie, nie przedstawiają jednak wspólnego typu w rytmice. Po 1540 roku nie pojawia się taniec w źródłach polskich XVI wieku. Znajdujemy go natomiast coraz to liczniej w drukach i rękopisach obcych, szczególnie niemieckich.

Taniec artystyczny czyli dworski — nie miał w pierwszej połowie XVI wieku odrębności muzycznych. Jak go tańczono nie wiemy. A ludowy? Podstawą do wniosków w tym kierunku może być jedynie taniec z tabulatury Jana z Lublina pt. „Hajduczky“ (taniec hajduków).

Powolny proceder różniczkowania się form tańca polskiego miał trwać jeszcze lat kilkadziesiąt. W prawdzie tańce polskie, na które w ro-

ku 1574 patrzył Henryk Walezy, nie były jeszcze w swoich rytmach polonezami — to nie ulega kwestii. Kompozytorowie polscy tych czasów: Leopolda, Wartecki, Szadek, Paligoniusz, Borek nie pozostawili też po sobie żadnych utworów tanecznych. Natomiast w Niemczech w ostatnich latach XVI wieku pojawiają się tańce polskie w tabulaturach rękopiśmiennych i w drukowanych zbiorach — już nie sporadycznie, ale konsekwentnie i w znacznej ilości. W kilku wydawnictwach jest ich ponad sto.

Podobnie jak wszędzie w Europie, tak i u nas miały tańce o trzyczęściowych rytmach doprowadzić do skryształowania rodzinnych cech rytmicznych w tańcach ludowych. Mechanicznie robione saltarella nie miały tej siły ożywczej, bo zbyt zaciężny na nich przed — taniec o powolnym tempie. Dopiero wolta czy kurant, zjawiające się bez protekcji tańca „suwanego“ obudziły swoiste rytmy. Po sztywnych melodiach tańców dworskich, zjawia się volta polonica, nieporównana w swojej melodyjnej i rytmicznej świeżości, jak podmuch z okwieconych łąk. Brzmi w niej nuta prawdziwie ludowa — akompaniament chłopskiej basseti, który dudni nieprzerwanie. Zdaniem prof. Jachimeckiego z tej właśnie wolty powstał ludowy mazurek. Do skryształowania zaś formy poloneza przyczyniła się sarabanda. Dawne nazwy, taniec polski, chorea polonica, później polonaise, polonessa, ballet polonais — używane przez zagranicę i stamtąd dopiero przyjęte, służą w wieku XVII i XVIII — obu tak różnym tańcom polskim, jak polonez i mazurek.

Opierając się na współczesnych opisach, można przypuszczać, że polonez istniał już za czasów Władysława IV. Niestety współczesni kom-





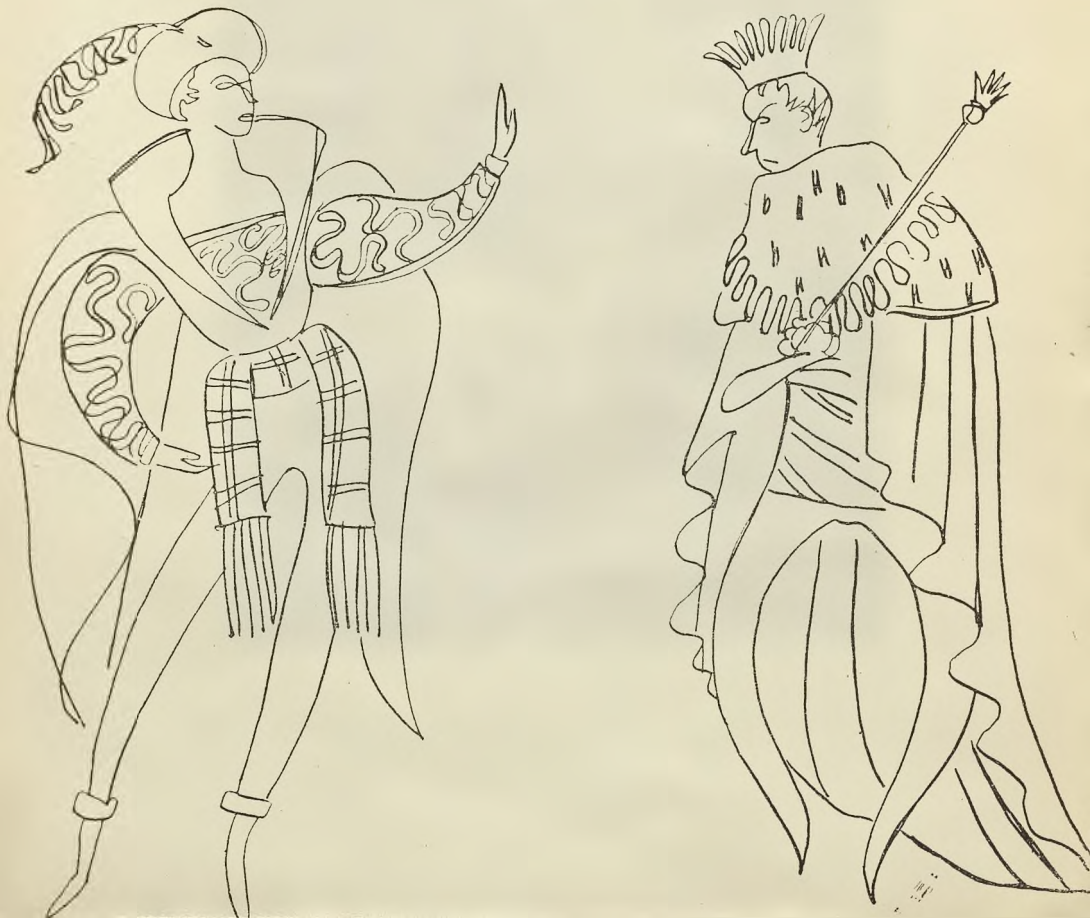
H E N R Y K T O M A S Z E W S K I

pozytorowie, którzy zasiadali w kapeli królewskiej, a między innymi Adam Jarzębski nie zostawili tańców charakterystycznych.

Dwuwiekowa kultura poloneza przygotowała formę Chopinowi do genialnych jego utworów, opartych na rytmach tego tańca. Poprzedzili go w tworzeniu ich Polacy lub spolszczeni kompozytorowie jak: Kozłowski, Kamiński, Elsner, Deszczyński, Ogiński, Kurpiński, Dobrzyński.

Władysław Łoziński w cytowanym we wstępie dziele podaje, że o tańcach nie posiadamy tyle szczegółów, aby mieć o nich malownicze wyobrażenie, „podobnie jak przy ubiorach mamy tylko gołe nazwy bez informacji o rzeczach”. Np. „tam trefne płasy z ukłonem, tam cenar, tam goniony” (J. Kochanowski). O tymże „gonionym” i o „chwytanym kole” wspomina Waclaw Potocki, o galardzie dowiadujemy się od Opalińskiego, o „wyrwanym” i „wielkim” od Paska, o starodawnym „lipku”, o ulubionym przez żołnierzy „hajduku”, o „świeczkowym” i o „młynku” od Hieronima Morsztyna.

Dopiero polonez jest dokładnie znany. Podobnie jak badania nad muzyką, tak i fakty historyczne mówią o jego dawności. Laboureur, historyograf podróży Marii Ludwiki, poślubionej Władysławowi IV, tak opisuje ten taniec: „Tańcowali wokrag: zwykle dwie kobiety były razem, potem dwaj mężczyźni i tak dalej. Pierwsza część polegała na



pokłonach, potem na kroczeniu do miary i taktu muzyki. Czasem dwie damy, które były na czele nagle i zniemacka środkiem spiecznie się wracały, niby chcąc wymknąć się dwom kawalerom, postępującym za nimi“. Jest to jedna z figur do dzisiaj używanej w polonezie, tańcu par excellence polskim, który nabył prawa obywatelstwa w całej Europie.

Pod koniec XVIII wieku dotarł polonez do salonów paryskich. Lubiano tańce w naszym kraju — twierdzi Łukasz Gołębiowski. Np. królowa Anna, żona Kazimierza W. tak bardzo kochała się w tańcach, iż gdziekolwiek jechała woziła koło siebie gromady taneczników. Za Elżbiety, matki Ludwika brzmiał zamek muzyką, tańcami i rozrywką. Olbracht, Zygmunt August lubili tańce. Taniec był powszechną zabawą w stolicy, na prowincji, w miejscach publicznych i prywatnych domach. Cudzoziemskich pługów radzono jednak unikać. Niedopuszczalne było też poufalsze zbliżenie się tancerza do tancerki. W liście Zofii Łaskiej, czytamy o Polkach, które towarzyszyły królowej Katarzynie w wyjeździe z Polski, że w Lincu „tem się cesarzowej najwięcej podobały, iż kiedy w taniec szły, nie dały się obłapiać ani całować. Niemcom też się to podobało. Mówili oni — iż to cnotliwa nacja polska.

Jakób Sobieski, kasztelan krakowski, ojciec króla Jana, wysyłając synów za granicę w instrukcji tak pisze: „doskonalcie się we wszystkim, co jest pożyteczne, prócz tańca, którego się w kraju z Tatarami nauczycie.

W dawnej Polsce tańczono niemal przez cały rok. Sposobności do bankietów nigdy nie brakowało, zwłaszcza na Boże Narodzenie, Nowy Rok, Wielkanoc, Zielone Święta oraz podczas imienin, chrzcin, zareczyn i wesel. Najpowszechniejsze i najpospolitsze zabawy trwały od tłustego czwartku do Popielca. Do zapustnych zabaw należał, ulubiony od czasów najdawniejszych, kulig, który do pewnego stopnia uważać można za zabawę taneczną. Z biegiem czasu spopularyzowały się również tańce żywsze, które dotychczas uprawiane były wśród ludu wiejskiego, a mianowicie: mazur, oberki, krakowiak i kujawiak. Reasumując możemy stwierdzić, że jakkolwiek nie możemy dokładnie przedstawić rozwoju tańca i jego form przejściowych — to jednak był on niewątpliwie oryginalny, swoisty zarówno pod względem muzycznym, jak i choreograficznym oraz obyczajowym. Dzięki temu mogła powstać w Europie epoka polskiego tańca towarzyskiego.

W dobie renesansu, balet aż do zupełnej jego samodzielności kształtował się na podstawie uroczystości dworskich i obrzędów oraz zabaw ludowych. Rozstrzygające jednak znaczenie miało dlań zazwyczaj to, co się działo na dworach: królewskim i wielkopańskich. Taniec teatralny musiał być niczym innym, jak kopia włoską, a potem francuską.

Począwszy od XVI wieku weszły w życie festyny i triumfy oraz maskiary. Miały one miejsce najczęściej na weselach, które trwały tygodniami i były szeregiem ceremonii i hucznych owacji. Gody weselne łączono z triumfami na wzór włoski, z teatralnymi widowiskami.

Przepych festynowy utrzymywał się do końca XVIII wieku. Dość tu przypomnieć prawdziwie bajeczny przepych, z jakim przyjmował książę Karol Radziwiłł, króla Stanisława Augusta w Nieświeżu, lub ów głośny w całej Polsce festyn, jaki wyprawił w 1742 roku wojewoda wołyński ks. Sanguszko — festyn czterodniowy, połączony z olbrzymim zjazdem senatorów i szlachty, na którym odbyło się szereg balów, bankietów, baletów, widowisk teatralnych, iluminacji, a nawet walk by-

ków z niedźwiedziami. Widowiskami były również kawalkady, uroczyste legacje, wjazdy powitalne, koronacyjne i poselskie. Owe triumfy, festyny oraz przedstawienia teatralne aż do czasów Wojciecha Bogusławskiego nierozdzielnie były związane z baletem. Były one jednak gorszą edycją widowisk francuskich i włoskich. Dopiero w 1765 roku (pomijając zaczątki baletu dworskiego za Władysława IV i Jana Kazimierza), znajdujemy na afiszach w Warszawie normalne przedstawienie baletowe. (Rozważania, analizy i opisy tych przedstawień baletowych nie wchodzi w zakres tego artykułu).

Na zakończenie nadmienić należy, że nie wolno nam zapominać o odwiecznej skarbnicy twórczości ludowej, która zawiera w sobie niewyczerpane bogarctwa motywów tanecznych i rytmicznych. Do tego skarbcza sięgają nieraz z dużym powodzeniem twórcy muzyki baletowej.



STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

ODSŁONA I

W dniu audiencji, w jednej ze sal zamkowych zebrało się wielu poddanych, którzy z posłuchaniem u króla wiążą nadzieję pomyślnego załatwienia swoich spraw. O rozmowę z królem prosi również młody szlachcic imieniem Jan — los jednak nie sprzyja mu i ubiega go Kacper, jego największy rywal na dworze. Kacper cieszy się względami króla i w związku z tym ma wielu zwolenników i sprzymierzeńców. Nawet Błażen Królewski, choć nie bez ironii, oddaje Kacprowi honory. Ponowne spotkanie Jana z Kacprem kończy się starciem, które przerywa wejście króla. Rywale rozchodzą się i król zostaje ze swoim błażnem.

ODSŁONA II.

Jan, nie mogąc doczekać się audiencji u króla, próbuje znaleźć dostęp do niego poprzez swoją przyszłą narzeczoną Annę, która jest dworką królowej. Tym razem udaje mu się dostać przed oblicze króla i nawet uzyskać poparcie dla swoich zamierzeń. Scenę tę podpatruje zazdrosny Kacper. Figle Błażna doprowadzają go do furii. Rzucą się w końcu na niego i tylko interwencja Anny ratuje mu życie. Błażen wzruszony postępkami Anny wyznaje jej z dawną ukrywaną miłość, ale nieśmiałe oświadczenia budzą w Annie lęk, więc odchodzi. Błażen zostawszy sam oddaje się marzeniom. Uczucia prowadzą go w sferę miłosnych wyobrażeń, które niweczy brutalna rzeczywistość, ujawniająca, że serce Anny należy do innego.

AKT II

Na rynku krakowskim wędrowną trupa aktorów przedstawia pantomimę pod tytułem: „Źródło młodości”. Jest to stary moralitet o niezmienności życia ludzkiego. Nadejście Anny przypomina Błażnowi jego uczucie, które zostaje spotęgowane przez zazdrość. Kacper obserwuje Błażna, wykorzystuje jego zazdrość i nakłania do zgładzenia ich wspólnego wroga — Jana.

AKT III

Na zamku odbywa się bal z okazji zaręczyn Anny z Janem. Dla uświetnienia uroczystości zostaje odtańczony balet pt. „Ikar i słońce“ — o mitologicznym młodzieńcu, którego marzenia i pragnienia uniosły zbyt wysoko, tak, że swój lot do słońca musiał przypłacić życiem.

Ow los Ikara — czy strach — czy dobre serce — czy rezygnacja — szlachetność — czy drwina — co było powodem, że Błazen odrzucił sztylet — i odszedł z uśmiechem, tego w żadnej kronice nie napisano. Dlatego niech każdy z widzów sam osądzi...

P. S. A może właśnie dlatego, że jako błazen zbyt dobrze znał człowieka..., a jako człowiek, zbyt dobrze jego błazeństwa.



Czy wiesz, że...

Egipcjanie tańczyli w koło ołtarza, a tańce ich wyobrażały ruchy ciał niebieskich i harmonię świata. Ołtarz był niby słońcem — wokół którego krążyli, wyobrażając znaki zodiaków.

* * *

Ksenofont w dziele o Cyrusie następującą podaje wzmiankę: Do pewnego domu w Atenach, gdzie liczne zebrało się koło znajomych, przybył mędrzec Sokrates. Zastawiono wieczerzę, wtem przyszedł pewien młody syrakuzanin razem z grajkim i flecistą oraz z innym jeszcze cudownej urody, młodym a zgrabnym tancerzem. Gdy inni jedli, grajek zagrał, a młody i ładny chłopak począł tańczyć. Była z nimi pewna ładna dziewczyna, której zręczność i zwroty w tańcu były zadziwiające: podano jej zaraz dwanaście obręczy, a ona rzucając je do góry, każdą chwytala w rękę; to samo robiła i z ostrymi sztyletami. Sokrates widząc te sztuki dziewczyny, podziwiał jej zręczność.

Ta bezimienna para taneczna może służyć za symbol umiłowania tańca przez cały lud grecki, hołdujący sztuce tanecznej od czasów najdawniejszych.

* * *

W Rzymie, w okresie panowania cesarzy, największą łaską dam cieszyli się tancerze pantomimiści. Seneka pisze, że za czasów Nerona dwaj tancerze Pylades i Battyllus wielu posiadali uczniów. Mężowie i żony sprzeczcali się często o pierwszeństwo w przechadzaniu z tancerzami. Tancerzami byli to przede wszystkim młodzi ludzie, iktórzy swoją sztuką potrafili uwodzić kobiety. W 22 roku za naszej ery, wygnano ich z Rzymu, podając jako powód — wywoływanie wśród publiczności partyjnych zamieszek oraz natrętne zachowanie się wobec kobiet.

* * *

Przy tańczeniu wolty nie brakło wypadków popadania w zmęczenie i pocenia się — co zmuszało tańczących do zmiany bielizny. Na dworskim balu, urządzonym w 1572 r. w czasie zaślubin króla Nawarry z Małgorzatą Valois i księcia Kondeusza z Marią Cleve, ta ostatnia, tak wytrwale tańczyła wolte, że była zmuszoną, korzystać z grzeczności Ka-

tarzyny de Medici i w jej gabinecie zmienić koszulę. W kilka chwil po jej odejściu przyszedł do tego pokoju Henryk III (wówczas jeszcze książę Anjou) celem poprawienia fryzury. Będąc spoconym, w pośpiechu otarł czoło białą bielizną Marii Cleve.

Podobno dotknięcie się koszuli pięknej Marii rozпалиło w nim gorącą namiętność do jej właścicielki. Namiętność ta była tak gwałtowna, że ofiarowana mu korona pocałowała mu na głowie i... dlatego, uciekł pokryjomu z Wawelu.

* * *

W średniowieczu pocałunek był zaproszeniem do tańca. Za czasów Szekspira (Henryk VIII) „byłoby nieprzystojnie zaprosić do tańca i nie pocałować”. Jeszcze w XVIII wieku mistrz, Jaubert opowiada o pewnej damie, która uznała, że pocałunek w tańcu nie sprawia najmniejszej przykrości z następujących trzech powodów: primo — jest wynikiem zabawy, secundo — ma się do czynienia z samymi porządnymi ludźmi, tertio — inni muszą robić to samo.

* * *

Do 1772 r. twarze tancerzy w czasie występów pokrywały śmiesznie wielkie maski. Usunięcie masek jak również wielkich peruk i olbrzymich paniers nie obeszło się bez protestów nawet takich osobistości jak Diderot i Wolter.

* * *

Ludwik XIV ćwiczył po dwie godziny dziennie kroki baletowe ze słynnym baletmistrem Beauchamp, którego uważał za jedyneho na świecie mężczyznę godnego podawania mu ręki publicznie, a jednocześnie sam występuje w wielu baletach, przeważnie grając rolę kobiecie, tak długo, aż Racine zrobił złośliwą uwagę w *Britanicusie* o występach Nerona w cyrku, co Ludwik XIV wziął do siebie.

* * *

Lukjan z Samosaty (II wiek za naszej ery) w *Dialogu o tańcu* — pisze: „Istota tańca polega na tym, by wiernie wyraził i przedstawiał nasze przyżycia duchowe i plastycznie uzmysławiał to, co jest dla nas tajemnicze”. W innym zaś miejscu dodaje: „Taniec, osuwając nas z widokiem pięknych form i roztaczając przed nami świat czarujących dźwięków łączy harmonijne piękno duchowe i piękno cielesne i w ten sposób rozwija i kształci nasz smak”. Określenie Lukjana odpowiada jak najbardziej do pojęć o tańcu i balecie w epoce baroku.

* * *

Jean Georges Noverre (1727 — 1810) — reformator baletu wystawił w swoim życiu około 150 baletów, z czego 60 własnych, które grano przez sto lat na wszystkich wielkich scenach operowo-baletowych Eu-

ropy XIX wieku. Do najbardziej popularnych należą: „Medea i Jazon”, „Amor i Psyche”, „Sąd Parysa”, „Antoniusz i Kleoparta”, „Wenus i Adonis”, „Odysseusz i Cyrce”, „Adelajda z Ponthien”, „Śmierć Heraklesa”, „Pyramus i Tysbe”. Większość z nich to ballets d'action, a tere-
nem akcji mitologia i historia rzymska.

* * *

Balet w nowoczesnym znaczeniu nie istniał przed XVIII wiekiem. Balet jest rodzajem sztuki teatralnej opartej ściśle na prawidłach twórczości scenicznej. Ekspozycja, akcja główna i rozwiązanie tematu są tak samo ustawione, jak w utworze dramatycznym czy operowym. Akcja baletu mieści się w tych samych ramach i rozmiarach przestrzeni i czasu, co akcja utworu dramatycznego. Ekspresja poszczególnego tancerza czy tancerki lub scen zespołowych, nie ustępuje w niczym scenom czy występom indywidualnych artystów dramatu czy opery.

Geiler von Kaiserberg w książce o tańcu pt. „Zbiór obruchów” (wyd. 1517) powiada: Mężczyźni podnoszą bardzo wysoko swoje towarzyski, aby można ujrzeć to, co dobrze znacie. Zabawa (nie należałoby tego inaczej nazwać), owe podnoszenie w górę tanecznie nazywała się obertasem (la bourrade) i była znana zarówno we Francji jak i w Niemczech.

Noverre w swoich wędrówkach za dobrym warsztatem baletowym, w 1776 roku wystąpił do króla Stanisława Augusta pismo z propozycją objęcia stanowiska baletmistrza w Warszawie, dołączając przy nim 11 tomów dzieła, zawierającego w tomie pierwszym prócz dedykacji w stylu epoki, kaligraficznie pisany rękopis Noverra pod tytułem „Theorie et pratique de la dance simple et composée „w tomie drugim programy wielkich baletów, w trzecim do szóstego partytury muzyczne tych baletów, wreszcie w tomach od siódmego do jedenastego kolorowe szkice kostiumowe Boqueta w ilości 445 sztuk. Niestety, król nie skorzystał z oferty Noverra. Dlaczego — nie wiemy.

* * *

Wiedeńskiej tancerce Fanny Elssler (1810—1884) Uniwersytet w Oksfordzie nadał w 1843 tytuł „doktora sztuki tanecznej”. Fanny Elssler była wspaniałą wykonawczynią tańców hiszpańskich, wslawiona szczególnie cachucha (kaczucha) i polskim krakowiakiem w ukladzie Blasisa — a więc tańcami ludowymi, które w wieku XVIII nie były do pomyślenia na scenie teatralnej.

* * *

Zamilowanie do tańca w początkach XVIII w. nie wygasa, przeciwnie wzrasta równoległe z manią tworzenia baletów i widowisk, prze-

platanych tańcami. Francja, która dzierży prym pod tym względem, posiada wówczas najsztywniejszego nauczyciela tańców, Marcela. Zjeżdżają do niego na naukę liczni uczniowie z całej Europy. Sławny lord Chesterfield — który w niezliczonej ilości listów pouczał swojego syna o tym, jak należy usiąść w fotelu, bez pośpiechu, bez naglenia, z wdzięcznym ugięciem nóg i kolan — poleca mu gorąco uczęszczanie na lekcje do Marcela, dodając, że tancmistrz więcej mu może pomóc, niż znajomość pism Arystotelesa.

* * *

Wiek XIX zaznaczył się w balecie przede wszystkim pierwszeństwem kobiety tancerki, która odniosła zwycięstwo nad tancerzem, służącym jej głównie do podnoszenia podtrzymywania w coraz bardziej malowniczo i wymyślnie komponowanym adagio. Za czasów Napoleona I widzimy tancerkę w tunice klasycznej a la Dawid, w trykocie koloru ciała, później w tak zwanym tutu, paczce, skraccjącej niekiedy sukienkę do kolan, wreszcie zjawia się taniec na pointach, tj. na palcach, który tancerkę upodabnia do nadziemskich lotnych stworzeń, a co za tym idzie i tematyka baletów staje się coraz bardziej zwierna, pełna fantastycznych sylfid, rusalek i romantycznych elfów.

* * *

Wielkie nazwiska tancerek epoki romantycznej to Maria Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi i Francesca Cerrito. Wielbili je pisarze romantyczni jak Teofil Gautier, porównujący Marię Taglioni z Byronem i Lamartinem i bluźniący persyflazem modlitwy: „Maria łaski pełna, tancerka chrześcijańska”. Taniec ubóstwiali poeci Byron, Heine, Lamartine, Mollarmé i nieliczna ilość malarzy z Gustawem Dore i Degasem na czele.

* * *

Im lepszy tancerz, tym dłużej żyje. Świadczy o tym kilka przykładów: Dupré żył lat 77, Noverre 82, Gaetano Vestris 79, August Vestris 82, Maria Taglioni 80, Marius Petipa 88, Johannsen 93, Cechetti 78, Wirginia Zucchi 77, Fanny Elssler 74.



Cena zł 3,00

POSI

KRB-58-PT