

STEFAN DRAJEWSKI

Kłopoty z tancerzami i prapremiery

Balet w Teatrze Wielkim w Poznaniu w latach 1918–1939

Kiedy 31 sierpnia 1919 roku ze sceny Teatru Wielkiego w Poznaniu po raz pierwszy padły polskie słowa: „Dzięki ci składam, wielki polski Boże / Że mi kazano w niezmiernym zaszczyście / Pierwsze rzec słowo w prostaczej pokorze / Gdzie nowe źródłem wytrysnęło życie / Żem jest ten pierwszy, co skibę zaorze / Wsłuchany w waszych serc gorących bicie / Że oto pierwszy Was pod tem sklepieniem / Pozdrawiam świętym Ojczyzny imieniem”¹, jego baletowy zespół liczył zaledwie trzynastu tancerzy z kierownikiem włącznie. Jeszcze tego samego wieczoru wystąpił podczas uroczystej premiery *Halki*².

Budowanie zespołu

Na czele baletu operowego stanął tancerz warszawski Michał Kulesza³, który przywiózł do Poznania kilkoro tancerzy ze stolicy: „W skład zespołu wchodzili: Helena Sławińska, Władysława Kuleszyna, Leokadia Kacperska, Janina Cieślak, Wacław Wierzbicki, Marian Winter, Roman Morawski i Lucjan Chrzanowski”⁴. Tadeusz Światała podaje, że w pierwszym wieczorze baletowym, na który złożyły się *Łany polskie* i *Divertissement I*⁵, oprócz wymienionych występowali: Maria Banaszakówna, Zofia Banaszakówna, Sabina Matuszewska, Janina Włodarczak i szef zespołu Michał Kulesza⁶. Teatr Wielki w Poznaniu był trzecią po Warszawie i Lwowie sceną operową w odrodzonej Polsce. Wszystkie cierpiały na brak tancerzy. Sytuacja Poznania była najtrudniejsza, ponieważ wcześniej nie istniało tu szkolnictwo baletowe. Kulesza natychmiast przystąpił do organizacji szkoły baletowej przy Operze. Na wykształcenie tancerza potrzeba jednak czasu, podobnie jak na ukształtowanie zespołu baletowego. Tymczasem tancerze musieli występować w operach, a Michał Kulesza miał na dodatek ambicje choreograficzne.

¹ K. Makuszyński, *Prolog na otwarcie Teatru Wielkiego w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1919, nr 201.

² *Halka* S. Moniuszki, kier. muz. i scen. A. Dołżycki, reż. G. Gorski, chor. M. Kulesza, premiera 31 VIII 1919 r.

³ Michał Kulesza (1866–1964) – tancerz i choreograf, pierwszy solista Teatru Wielkiego w Warszawie, w Poznaniu spędził dwa sezony, organizując zespół baletowy.

⁴ B. Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora i lekkie muzy*, Kraków 1972, s. 20–21.

⁵ *Łany polskie* (sielanka ludowa), kompozytor nieznany, chor. M. Kulesza, scen. kompilowana; *Divertissement I*, utwory różnych kompozytorów, chor. M. Kulesza, scen. kompilowana, premiera 18 IX 1919 r.

⁶ Zob. T. Światała, *Opera poznańska 1919–1969. Dzieje Teatru Muzycznego*, Poznań 1973, s. 17.

W pierwszym sezonie publiczność Poznania została zaproszona na trzy wieczory baletowe: *Lany polskie* i *Divertissement I*, *Noc księżycową*, *Izis* i *Divertissement II*, *Peer Gynta*⁸ i *Wesele w Ojcowie*⁹. Premiery przechodziły jednak niezauważone. Dopiero *Wesele w Ojcowie* doczekało się obszerniejszego omówienia na łamach „Dziennika Poznańskiego” z kąśliwą uwagą do wcześniejszej premiery: „Panu Michałowi Kuleszy w wesołej muzyce Stefaniego więcej do twarzy aniżeli w posępnej szacie Griega. *Wesele w Ojcowie* w inscenizacji p. baletmistrza Kuleszy to tryskający potok zdrojowiska ludowego, które w ożywczym tempie rzuca się w tańce weselne z całym bogactwem rdzenia swojskiego, zdobiącego jeszcze chaty wieśniacze. Jędrne Krakowiaki i Mazury, tańce z wiankami, wesołe druhnny i żniwiarki. »Zrękowiny«. »Chałupczak« i »Wyrwasy«, żydowski »Sabat« pełen humoru, a mianowicie »Krakusik« naszych maluczki wywołały niemiłkłą burzę oklasków”¹⁰. W podobnym tonie wypowiedział się recenzent „Kuriera Poznańskiego”: „Wszystkie tańce były wyćwiczone bardzo sprawnie, a szkoła w połączeniu z wrodzonym temperamentem nadawała całej pantomimie wejrzenia znakomicie zgranego a swobodnego pod każdym względem widowiska. Jeden szczególnie dziwnie uderzał: tj. wprowadzenie do wiejskiego wesela nowoczesnego walca (»Żniwiarki«), który ani nie jest polskim, ani (w dzisiejszym swym charakterze) ludowym, a tem mniej tańcem epoki Stefaniego. Prym trzymała młoda para pani Matuszewska i pan Kulesza. Teatr był zapełniony”¹¹.

W sezonie 1920/1921 Michał Kulesza poszerzył repertuar zespołu. Na afiszu pojawiły się takie balety, jak: *Żart Amora* i *Epizod kaukaski*¹² oraz *Wieszcza lalek*, *Serenada* i *Divertissement III*¹³. Ale „balet – jak twierdzi Magdalena Dziadek – uchodził [w Poznaniu] za trywialny, kojarząc się z operetką, rewią i filmem”¹⁴. Michał Kulesza po dwóch sezonach w stolicy Wielkopolski wyjechał do Warszawy, a jego stanowisko zajął Roman Morawski¹⁵, wcześniej tancerz Teatru Wielkiego w Poznaniu. Dyrekcja, zajęta kłopotami finansowymi i organizacyjnymi, które targwały teatrem pod Pegazem, nie szukała wielkiej osobowości choreograficznej, tylko sprawnego zarządcy. Morawski przygotował w ciągu dwóch sezonów cztery

⁷ *Noc księżycowa*, *Izis*, *Divertissement II*, utwory różnych kompozytorów, chor. M. Kulesza, scen. kompilowana, premiera 11 XII 1919 r.

⁸ *Peer Gynt*, muz. E. Grieg, chor. M. Kulesza, scen. L. Dołżycki, premiera 16 IV 1920 r.

⁹ *Wesele w Ojcowie*, muz. J. Stefani, chor. M. Kulesza, scen. L. Dołżycki, premiera 26 V 1920 r.

¹⁰ M. Andrzejewski, *Teatr Wielki*. „*Verbum nobile*” i „*Wesele w Ojcowie*”, „Dziennik Poznański” 1920, nr 121.

¹¹ Z.Z., *Z Opery*. St. Moniuszko: „*Verbum nobile*” – J. Stefani: „*Wesele w Ojcowie*”, „Kurier Poznański” 1920, nr 120.

¹² *Żart Amora* i *Epizod kaukaski*, muz. kompozytor nieznany, chor. M. Kulesza, scen. L. Dołżycki, premiera 6 X 1920 r.

¹³ *Wieszcza lalek*, muz. J. Bayer, chor. M. Kulesza, scen. L. Dołżycki; *Serenada*, muz. kompozytor nieznany, chor. M. Kulesza, scen. L. Dołżycki; *Divertissement III*, muz. różni kompozytorzy, chor. M. Kulesza, scen. L. Dołżycki, premiera 15 I 1921 r.

¹⁴ M. Dziadek, *Opera Poznańska 1919–2005. Dzieje sceny i myśli*, Poznań 2007, s. 33.

¹⁵ Roman Morawski – absolwent Warszawskiej Szkoły Baletowej, tancerz i szef baletu Teatru Wielkiego w Poznaniu w sezonie 1922/1923, w latach 30. XX w. działał jako choreograf w Rumunii.



1. Zofia Banaszak, Leokadia Kacperska, Janina Cieślakówna i Maria Banaszak w balecie Noc księżycowa, 1919–1920 r., fot. ze zb. Teatru Wielkiego w Poznaniu/cyryl.poznan.pl

wieczory baletowe: *Postój kawalerii* i *Tańce ukraińskie*¹⁶, *Coppélia*¹⁷, *O, ulani, ulani* i *Divertissement IV*¹⁸ oraz *Z wiosną* i *Pieśń życia*¹⁹.

Duże nadzieje środowisko melomanów wiązało z pojawieniem się nowego kierownika baletu Jana Cieplińskiego²⁰, który miał za sobą karierę tancerza w warszawskim Teatrze Wielkim i jeden sezon spędzony w zespole Anny Pawłowej. Po powrocie do Polski założył własną kompanię pod nazwą Balet Jana Cieplińskiego. Bezpośrednio przed przyjazdem do Poznania z grupą swoich tancerzy pracował w Teatrze Polskim w Katowicach. W sezonie 1923/1924 zrealizował w Poznaniu

¹⁶ *Postój kawalerii*, muz. I. Armsheimer, chor. wg M. Petipy – A. Romanowski; *Tańce ukraińskie*, muz. A. Dargomyżski, chor. R. Morawski, premiera 11 IX 1921 r.

¹⁷ *Coppélia*, muz. L. Delibes, chor. R. Morawski, scen. S. Jarocki, premiera 4 XI 1921 r.

¹⁸ *Oj, ulani, ulani*, muz. I. Armsheimer, chor. wg M. Petipy – R. Morawski i *Divertissement IV*, muz. różni kompozytorzy, chor. R. Morawski, premiera 31 XII 1922 r.

¹⁹ *Z wiosną*, muz. E. Goldberger, chor. R. Morawski, scen. S. Jarocki; *Pieśń życia*, muz. P. Czajkowski, chor. R. Morawski, scen. S. Jarocki, premiera 20 III 1923 r.

²⁰ Jan Ciepliński (1900–1972) – tancerz i choreograf, absolwent Warszawskiej Szkoły Baletowej. W sezonie 1921/1922 tańczył w zespole A. Pawłowej, w latach 1925–1927 w Ballet Russes S. Diagilewa, następnie pracował jako choreograf w Sztokholmie, Budapeszcie, Warszawie, Buenos Aires i Londynie, zmarł w Nowym Jorku. Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, t. II, Warszawa 1994, s. 121–122.

*Bajkę, Rapsodię litewską i Divertissement V*²¹, *Karnawał, Popołudnie fauna, Step i Divertissement VI*²², *Wesele w Ojcowie*²³, *Kaprys włoski, Polonię, Smutną opowieść i Divertissement VII*²⁴, *Wieszczkę lalek* oraz *Zefira i Florę*²⁵. Ciepliński budził od początku skrajne emocje wśród krytyków. Jego propozycje artystyczne wykraczały poza oczekiwania i przyzwyyczajenia poznańskiej publiczności. Choreograf zaproponował oryginalną jak na owe czasy linię programową, koncentrując się na muzyce polskiej, która wcześniej nie była przeznaczona do wystawienia na scenie. Recenzent „Dziennika Poznańskiego” po pierwszej premierze Cieplińskiego w Poznaniu zanotował: „Nowy ton, nowy typ, coś, co bezwzględnie interesuje, zachęca, pozwala przeczuwać jakieś nowe horyzonty. [...] Pan Ciepliński [...] jest tym typem tancerza plastyka, którego dzisiaj spotyka się coraz częściej we wszystkich stolicach świata”²⁶. Przedstawiciel „Dziennika Poznańskiego” apelował, aby dać szansę młodemu choreografowi „do rozwijania swoich dramatyczno-plastycznych pomysłów”²⁷. W dalszej części wywodu pisał: „Już nikt się nie dziwi realizacjom plastycznym fug Bacha i Haendla oraz scenom choreograficznym, osnutym na tle utworów tanecznych Chopina, Schuberta lub Brahmsa. To samo dotyczy większych utworów symfonicznych, dla których nie może być żadną obelgą, że na ich tle plastyk-twórca rozsnuje jakąś sceniczną fantazję. Bo to, że dawne balety były tańczone wedle ładajakiej muzyki, nie może być racją, że nowoczesnemu tańcowi nie wolno poszukać dobrej muzyki. Zostaje oczywiście do zrobienia bardzo poważne zastrzeżenie: iż pod żadnym pozorem nie wolno dla koncepcji plastycznej zniekształcać formalnie symfonicznego utworu, mającego swoje zasady konstrukcyjne, nie wolno dla własnego użytku zmieniać tempa, jednym słowem należy ją przystosować bezwzględnie do muzyki takiej, jaka przez kompozytora napisaną została”²⁸.

Nastawienie do Cieplińskiego zmieniło się po drugiej premierze. Jego choreografie do *Karnawału* Roberta Schumanna, *Popołudnia fauna* Claude’a Debussy’ego i *Stepu* Zygmunta Noskowskiego wprawiły w furię Lucjana Kamińskiego, recenzenta „Kuriera Poznańskiego”: „Widzę nóżki, nóżki gibkie i silne, nóżki naiwnie drepcące i lubieżnie powłózione, nóżki fertycznie przytupujące i nóżki chodzące z afektacją porcelanową na czubkach, nóżki złe i pocziwe, nóżki w bucikach i nóżki bosc: las tańczący nóżek ładnych, z których wykwitają wyraziste ciała kobiece. Widzę i wytrenowane, sprężyste nogi męskie, zwinne i eleganckie, nogi

²¹ *Bajka*, muz. S. Moniuszko; *Rapsodia litewska*, muz. M. Karłowicz i *Divertissement V*, muz. różni kompozytorzy; chor. J. Ciepliński, scen. S. Jarocki, premiera 22 IX 1923 r.

²² *Karnawał*, muz. R. Schumann, *Popołudnie fauna*, muz. C. Debussy, *Step*, muz. Z. Noskowski i *Divertissement VI*, muz. różni kompozytorzy; chor. J. Ciepliński, scen. S. Jarocki, premiera 24 XI 1923 r.

²³ *Wesele w Ojcowie*, muz. K. Kurpiński i J. Damse, chor. J. Ciepliński, scen. kompilowana, premiera 7 XII 1923 r.

²⁴ *Kaprys włoski*, muz. P. Czajkowski, *Polonia*, muz. R. Wagner, *Smutna opowieść*, muz. M. Karłowicz, *Divertissement VII*, muz. różni kompozytorzy; chor. J. Ciepliński, premiera 25 I 1923 r.

²⁵ *Wieszczka lalek*, muz. J. Bayer, *Zefir i Flora*, muz. S. Moniuszko, chor. J. Ciepliński, premiera 11 IV 1923 r.

²⁶ Vagans, *Z Teatru Wielkiego. Wieczór muzyki tanecznej*, „Dziennik Poznański” 1923, nr 218.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

w posuwistym ruchu salonowym i w skoku akrobackim, nóg szczególnie parę, długich a gołych, sterczących groteskowo ku niebu, które utknęły mi w pamięci jak natrętna jaka i głupia melodyjka jazzowa... Nóżki wy dobre! Jakże was lubię za te wasze mazurki i krakowiaki, za te tańce wschodnie i cygańskie. Tak pełne wdzięku i krzepy, i wyrazu. Lecz i nóżki niedobre, nie, nóżki biedne raczej, cóż to kazano wam robić najlepszego z nieszczęsnym Schumannem i Noskowskim? Czemuż, panie baletmistrzu, muzycy ci zasłużyli sobie na to, żeby misterne ich poemata zdeptano, zmiażdżono na nawóz pod pańskie pomysły pantomimiczne?”²⁹ Kamieński reprezentował zupełnie inny typ myślenia o „muzyce do tańczenia” niż jego kolega po piórze z konkurencyjnego „Dziennika Poznańskiego” i w dalszej części tekstu grzmiał coraz głośniej: „Nie można przecież parafrazować utworów muzycznych tej miary co *Karnawał* Schumanna albo



2. Anna Łukomska w balecie *Wesele w Ojcowie*, 1920 r., fot. ze zb. Teatru Wielkiego w Poznaniu/
cyryl.poznan.pl

Step Noskowskiego tak mniej więcej, psim śwędem niejako, lecz należy inwencję taneczną oprzeć na jak najdetaliczniejszej analizie i subtelnym wycuciu kompozycji, którą się zamierza interpretować”³⁰. Kamieński, niestety, poprzestał na „świętym oburzeniu”. Nie opisał tego, co widział, nie zinterpretował dzieła choreograficznego. Z czterech propozycji wieczoru recenzent nieco łaskawiej potraktował dzieło Debussy’ego: „Najudatniej jeszcze z parafraz tych wielkich wyszedł impresjonistyczny obrazek muzyczny *Prélude à l’après-midi d’un faune* [...], dający fantazji sceniczno-tanecznej kierunek wyraźny wraz z dużą swobodą rytmiczną. A że Jarocki opracował scenkę tę w ramy malarskie wręcz precudne, więc wynikła im presja bardzo miła, chociaż było i trochę czczej gimnastyki, a Faun robił raczej wrażenie jakiegoś pana do goła rozebranego o aspekcie wysoce nieprzyzwoitym; on też jest właścicielem owych nóg okropnych, sterczących prostopadle ku niebu z wysiłkiem akrobackim i załamaniem linii malarskiej, że aż boli”³¹.

Ciepliński nie zważał na krytykę. Konsekwentnie realizował nowe pomysły, które nie przynosiły mu w Poznaniu sławy, z wyjątkiem dobrze przyjętego

²⁹ L. Kamieński, *Z Opery. Aida nasza – Fra Diavelo – Nóżki*, „Kurier Poznański” 1923, nr 275.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.



3. Afisz premierowego spektaklu *Wieszczka lalek*, 1924 r., fot. ze zb. *Teatru Wielkiego w Poznaniu*/cyryl.poznan.pl

Wesela w Ojcowie. Jednak trzecim wieczorem, podczas którego wystawił *Kaprys włoski* Czajkowskiego, *Polonię* Wagnera, *Smutną opowieść* Karłowicza i *Divertissement VIII*, wywołał kolejny ostry atak Lucjana Kamińskiego: „I znów Pipidówka! Jasne to jak na dłoni, że ów czarownik wziął się na krytykę. (...) zdradzę tylko tyle, że „tańczono” tam, czyli tłumaczono na język pipidowski nie tylko Wagnera i Karłowicza, lecz i sonatę Beethovena, co budzi niepłonne nadzieje, że niebawem zacni Pipidówczanie zapipidówczą sobie także i dziewiątą symfonię na balet murzyński. Któż mi te dziwy wytłumaczy? Dziś Europa, jutro Pipidówka, a pojutrze co? Dyrekcjo!”³². Nikt nie odpowiedział recenzentowi „Kuriera Poznańskiego”. Choreograf zrealizował jeszcze *Wieszczkę lalek* i wyjęty z *Harbiny* Stanisława Moniuszki fragment, który nazwał *Zefir i Flora*.

Tego wieczoru Lucjan Kamiński nie recenzował, a jego zastępca okazał się bardzo wyrozumiały. Żaden z obserwatorów ówczesnego życia muzycznego Poznania nie zwrócił uwagi, że Ciepłiński poszukiwał nowego języka i nowej formy baletowej, że nie stronił od wystawiania muzyki polskiej. Szef baletu obraził się na Poznań, zabrał swoich tancerzy i wyjechał do Gdańska.

Nadzieja na sukces

1 września 1924 roku powiało w Poznaniu wielkim światem. Kierownictwo baletu Teatru Wielkiego objął Maksymilian Statkiewicz³³, tancerz i choreograf, który swoje szlify doskonalił w zespole Ballet Russes Sergiusza Diagilewa w Paryżu. Tańczył w *corps de ballet*, ale często powierzano mu drobne role, np. Pierota (*Karnawał*), Menażera z Nowego Jorku (*Parade*), Diabła (*Les contes russes*) etc. Chociaż były to partie epizodyczne, biograf Diagilewa umieścił polskiego tancerza w swojej

³² L. Kamiński, *Pipidówka*, „Kurier Poznański” 1924, nr 26.

³³ Maksymilian Statkiewicz (1889–1976) – tancerz i choreograf, absolwent Warszawskiej Szkoły Baletowej, uczeń Cecchettięgo. W latach 1911–1920 występował w zespole Ballet Russes S. Diagilewa, w latach 1921–1923 był związany z zespołem operowym W. Macchięgo. Od 1924 r. do śmierci mieszkał w Poznaniu. W latach 1930–1932 przebywał we Lwowie (przyjął posadę szefa baletu w tamtejszej operze). II wojnę światową spędził na wygnaniu w Warszawie, w 1944 r. wywieziony na roboty do Niemiec, skąd wrócił w 1946 r., był później choreografem w Operze Poznańskiej. Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, t. II, Warszawa 1994, s. 663–664.

książce: „[...] odejście Sawiny, Grabowskiej, Jadzińskiej, Newickiej, Statkiewicza i Kosteckiego wskutek zerwania przez nich kontraktu znacznie skomplikowało mu [Diagilewowi] sytuację, która dopiero teraz wraca do normy”³⁴. W latach 1921–1923 Statkiewicz związał się z baletem Waltera Mocchiego³⁵, w którym był solistą i choreografem, a podczas pobytu w Teatro Colon w Buenos Aires rozpoczął pracę pedagogiczną z tamtejszym zespołem. Statkiewicz przyjechał do Poznania jako człowiek doświadczony, obeznany z najnowszymi trendami baletowymi, współpracujący z najwybitniejszymi choreografami, kompozytorami i scenografami tego czasu. Miał świadomość, że w Poznaniu nie ma zespołu, który byłby zdolny podjąć wyzwania, jakie przed tancerzami stawiali choreografowie związani z Ballet Russes czy Baletami Szwedzkimi Rolfa de Maré³⁶ działającymi w Paryżu. Nowy szef baletu przyjechał do Poznania z Zofią Grabowską (późniejszą żoną, ślub zawarli w Poznaniu w 1926 r.) i Ireną Jedyńską, z którymi wcześniej występował u Diagilewa i Mocchiego. Dwie solistki, nawet najbardziej utalentowane, nie zastąpią zespołu, którego *de facto* pod Pegazem nie było. Jak podaje Bożena Mamontowicz-Łojek, „zastał w operze poznańskiej zespół składający się z 8 tancerek i 2 tancerzy”³⁷. Statkiewicz uruchomił natychmiast szkołę, w której tancerze Diagilewa dzielili się swoim doświadczeniem z adeptami sztuki tańca zdobytymi na zachodzie Europy.

Maksymilian Statkiewicz działalność choreograficzną rozpoczął w Poznaniu od wstawek baletowych w operach. Dopiero po pół roku zdecydował się na wystawienie *Wieszczki lalek*, *Tańców połowieckich* i *Divertissement VIII*³⁸. Pod koniec sezonu na afiszu pojawiły się jeszcze trzy tytuły: *Szopeniana*, *Manewry* oraz *Wiosna i miłość*³⁹. Krytycy przyjęli je dość chłodno. Recenzent po *Szopenianach* pisał: „Wobec tego, że sceny naszej nie stać jeszcze na wielkie balety lub, co by było bardziej interesujące, na balety w nowoczesnym pojęciu (Debussy, Ravel, Strawiński), pan baletmistrz Statkiewicz zaimprovizował ostatnie przedstawienie środkami, jakie miał do dyspozycji. [...] Drugi numer programu wypełniła tzw. Szopeniana. Mimo od lat wielu trwających dyskusji na temat »nietykalności« Chopina – urok jego tanecznych rytmów oraz elegijnych melodii pociąga i prawdopodobnie pociągać będzie zawsze choreografów wszelkich odcieni – czy to na stary, czy na nowoczesny sposób taneczną plastykę pojmujących. Toteż nie możemy mieć za złe p. Statkiewiczowi, że się o tę realizację pokusił; nie Jego winą, że instrumentacja utworów Chopina, którą miał do rozporządzenia, była zbyt pospolitą robotą bez subtelności i interesujących dźwiękowych

³⁴R. Buckle, *Diagilew*, przeł. L. Erhardt i E. Jasińska-Libera, Kraków 2014, s. 497.

³⁵Walter Mocchi (1870–1955) – impresario włoski, który organizował podróże i pobyty artystów w Argentynie.

³⁶Rolf de Maré (1888–1964) – podróżnik, badacz tańca, antreprener baletowy. Stworzył w latach 1920–1925 zespół wzorowany na kompanii Diagilewa, Balety Szwedzkie.

³⁷B. Mamontowicz-Łojek, dz. cyt., s. 21.

³⁸*Wieszczka lalek*, muz. J. Bayer, *Tańce połowieckie*, muz. A. Borodin, *Divertissement VIII*, muz. różni kompozytorzy; chor. M. Statkiewicz, scen. S. Jarocki, premiera 10 III 1925 r.

³⁹*Chopiniana*, muz. F. Chopin, chor. M. Statkiewicz; *Manewry*, muz. I. Armsheimer, chor. M. Statkiewicz wg M. Petipy; *Wiosna i miłość*, muz. F. Kreisler, A. Rubinstein, B. Godard, chor. M. Statkiewicz, premiera 30 III 1925 r.

efektów. Oddanie plastyczne i rytmiczne ośmiu kompozycji Chopina [...] było na ogół pomysłowe i estetycznie bardzo wdzięczne, może jedynie wolelibyśmy mniej jednostajności w zbyt często powtarzających się wachlujących ruchach rąk zespołu⁴⁰.

Statkiewicz, zrażony chłodnym przyjęciem krytyki i świadom ograniczeń, skoncentrował się na kształceniu tancerzy. Bez echa przeszła kolejna premiera baletowa, na którą publiczność musiała czekać dwa lata – *Papillionis*⁴¹. Przełom nastąpił w 1928 roku po premierze *Szeherazydy*⁴². Zygmunt Latoszewski na łamach „Muzyki” pisał: „Był to pierwszy na szerszą skalę zakrojony występ zespołu baletowego, przed kilku laty na nowo zorganizowanego przez p. Statkiewicza. Debiut jego szkoły baletowej wypadł zadowolająco i był pomyślnym egzaminem dojrzałości technicznej szeregów baletowych Teatru Wielkiego⁴³. W grudniu tego samego roku Statkiewicz wystawił *Wesele na wsi*⁴⁴, które ten sam krytyk szczerze komplementował: „Barwny, efektowny obraz Nowowiejskiego przyjęła publiczność bardzo gorąco, tym więcej, że realizacja jego sceniczna w układzie baletmistrza p. Statkiewicza i w wykonaniu p. Jedyńskiej [Panna Młoda] i około 60 par baletowych było pełne werwy i dobrze stopniowane w tempie⁴⁵. Wtórował mu na łamach „Kuriera Poznańskiego” orędownik tradycyjnego baletu Lucjan Kamiński: „Zyskaliśmy w nowym tym balecie rzecz przemawiającą bezwzględnie do sentymentu polskiego i ogromnie popisową. Nie omieszczał też nasz baletmistrz, p. Statkiewicz, popisowość tę wykorzystać na całej linii, mobilizując tłumy wręcz nieprawdopodobne, strojne w barwy z wszystkich stron Polski (zjazd ludoznawczy czy co?), do harców pełnych werw i odmiany, dookoła hożej panny młodej p. Jedyńskiej i siebie samego p. Statkiewicza, jako młodego pana. Szczery entuzjazm publiczności dowiódł autorowi dostatecznie, jak dobrze wycelował i utrafił⁴⁶.

Maksymilian Statkiewicz zachęcony sukcesem *Szeherazydy* przystąpił do realizacji „planu polskiego”. W 1929 roku wystawił dwa balety: *Tatry*⁴⁷ Feliksa Nowowiejskiego i *Pana Twardowskiego*⁴⁸ Ludomira Różyckiego. Nowe dzieło Nowowiejskiego nawiązywało do jego opery *Legenda Bałtyku*. Wpisywało się w nurt apologetyczny słowiańskość, na co zwrócił uwagę Zygmunt

⁴⁰ Vagans, *Z Teatru Wielkiego. Wieczór baletowy*, „Dziennik Poznański” 1925, nr 130.

⁴¹ *Papillionis*, muz. R. Schumann, chor. M. Statkiewicz, premiera 15 VI 1927 r.

⁴² *Szeherazada*, muz. M. Rimski-Korsakow, chor. M. Statkiewicz wg M. Fokina, scen. S. Jarocki, premiera 3 III 1928 r.

⁴³ Z. Latoszewski, *Impresje muzyczne z oper i koncertów. Poznań*, „Muzyka” 1925, nr 4–5, s. 191.

⁴⁴ *Wesele na wsi*, muz. F. Nowowiejski, chor. M. Statkiewicz, scen. S. Jarocki, prapremiera 1 XII 1928 r. Balet-opera znany jest także pod tytułem *Malowanki ludowe op. 18*.

⁴⁵ Z. Latoszewski, *Z oper i sal koncertowych. Poznań*, „Muzyka” 1925, nr 12, s. 558.

⁴⁶ L. Kamiński, *Z opery*, „Kurier Poznański” 1928, nr 557.

⁴⁷ *Tatry*, muz. F. Nowowiejski, chor. M. Statkiewicz, scen. S. Jarocki, prapremiera 27 II 1929 r. Balet ten znany był także pod nazwą *Leluja*. Po II wojnie światowej synowie kompozytora opracowali dzieło na nowo i nazwali *Król Wichrów, balet na orkiestrę i chór*. Premiera tej wersji odbyła się w Bydgoszczy w 1967 r., a w nowej redakcji pt. *Król Wichrów* w Teatrze Wielkim w Poznaniu 11 XI 2016 r.

⁴⁸ *Pan Twardowski*, muz. L. Różycki, chor. M. Statkiewicz, scen. S. Jarocki, premiera 12 IX 1929 r.

Latoszewski w recenzji na łamach „Kuriera Poznańskiego”: „Dla utworów scenicznych Nowowiejskiego znamieną jest ich tendencja narodowa. Nie wpływa to oczywiście na wartość artystyczną tych dzieł przynajmniej w kierunku pozytywnym, prowadzi natomiast do pewnych analogii w akcji, niekoniecznie korzystnych, gdyby miały się i nadal pojawiać. Jakoś *Tatry* te blisko leżą *Bałtyku*. Tu i tam męstwo młodziana daje władztwo ludowi – tam nad morzem – tu nad górami; w ogóle idea wyzwolenia jest myślą przewodnią i opery baletu, więc zapewne w następnym utworze ujrzymy jakąś inną koncepcję”⁴⁹. Recenzent-dyrygent dużo miejsca w recenzji poświęca ideom i analizie kompozycji Nowowiejskiego, mniej choreografii. „Stosownie do swego przeznaczenia pantomimiczno-baletowego muzyka *Tatry* dzieli się na części ściśle taneczne i interludia, które wypełniają te sceny, w których posuwa się naprzód akcja sceniczna. One to właśnie mają być idealnym tłumaczem tego, co ruch i gest osób działających zaznacza, a nie dostatecznie podkreśla. Rozumie się, że te interludia mają artystycznie najważniejszą rolę i od siły ich wyrazu zależy wrażenie całości. Tymczasem libretto *Tatry* tak jest skonstruowane, że właściwej pantomimy jest mało; skąpa i tak akcja rozłożona jest zbyt szeroko i ciągle tańce wstrzymują ją tem bardziej”⁵⁰. W entuzjastycznym tonie wypowiedział się na temat *Tatry* również recenzent „Dziennika Poznańskiego”, szczegółowo zajmując się dziełem muzycznym, w dalszej kolejności scenografią, a choreografowi poświęcił dwa zdania: „Reżyser i kierownik choreograficzny baletu p. Statkiewicz ma wiele pomysłowości i wyczucia istoty pantomimy. Toteż pierwszy jego większy popis wzbudza w nas zaufanie na przyszłość”⁵¹.

Statkiewicz nie zawiódł pokładanych w nim nadziei i przygotowany z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego okazał się sukcesem wśród publiczności. Krytycy byli bardziej powściągliwi. Recenzent „Dziennika Poznańskiego” wychwalał dekoracje Stanisława Jarockiego, ale już o głównych protagonistach wyrażał się oszczędnie: „[...] przedstawiciele dwu głównych partii pantomimy p. Maksymilian Statkiewicz (rola tytułowa) i p. [Lucjan] Chrzanowski [Diabeł] żadnych zasadniczych błędów nie popełnili, to jednak trzeba było może role te powierzyć aktorom, aby postacie baletu nabrały więcej życia”⁵². Podobne uwagi do obsady, aby role protagonistów grali aktorzy, sformułował również Stanisław Wiechowicz w „Kurjerze Poznańskim”. Zwrócił także uwagę na bogate dekoracje, które wzbudzały zachwyt publiczności w każdym obrazie. „Pod względem reżyserii widowisko było opracowane sumiennie, w całości nie wykraczało jednak poza ramy rutyny i szablonu. [...] Wykonawcom – obecnemu na przedstawieniu autorowi – publiczność urządziła owację przy otwartej kurtynie”⁵³. Na przykładzie obu recenzji widać, jakie kłopoty mieli krytycy przy opisie spektaklu baletowego, jak obce było im dzieło choreograficzne. Najlepszym tego dowodem pierwsze zdanie recenzji Wiechowicza: „Balet

⁴⁹ Z. Latoszewski, *Z Opery. Tatry*, „Kurjer Poznański” 1929, nr 103.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ r.l. [L. Rubach], *Z Opery. Balet Feliksa Nowowiejskiego „Tatry”*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 71.

⁵² r.l. [L. Rubach], *Z Opery. Premiera baletu Ludomira Różyckiego „Pan Twardowski”*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 214.

⁵³ S. Wiechowicz, *Z Opery. Premiera „Pana Twardowskiego” L. Różyckiego*, „Kurjer Poznański” 1929, nr 424.

jako samodzielne widowisko teatralne jest podobny do książeczki z obrazkami dla dzieci, które nie bardzo jeszcze umieją i mają ochotę czytać⁵⁴. Najbardziej kompetentną cenzurkę *Panu Twardowskiemu* wystawił Tadeusz Z. Kassern: „Był to wielki wieczór naszej sceny. Introdukcja była świetnie crescendowana, tempo ogólne – znakomite, pełne rozmachu, brzmienie orkiestry – soczyste [...]. Drugim czynnikiem, który pozwolił *Twardowskiemu* na osiągnięcie sukcesu, była interpretacja taneczna pomysłu Statkiewicza. W traktowaniu linii rąk, nóg, korpusu oraz kompozycji zespołowej było wiele oryginalności (taniec kotów, sabat czarownic, walczek, wschód). Ujęcie postaci *Twardowskiego* przez p. Statkiewicza odznaczało się szczególnie oryginalnym pomysłem odebrania tej postaci cech Fausta. Statkiewicz chciał przedstawić nie niemieckiego alchemika, ale polskiego szlachcica. Pomysł rzeczywiście bardzo interesujący⁵⁵.”

W 1930 roku Maksymilian Statkiewicz opuścił na trzy lata Poznań i udał się do Lwowa. To był trudny czas dla Teatru Wielkiego, który borykał się z wielkimi problemami finansowymi. W sezonie 1930/1931 szefem baletu został Józef Ciesielski⁵⁶, który zrealizował dwa przedstawienia: *Miliony Arlekina* i *Rapsodię węgierską*⁵⁷. W następnym sezonie kierownictwo powierzono Konradowi Ostrowskiemu⁵⁸, jednak na afiszu nie pojawił się żaden nowy tytuł baletowy. Podobna sytuacja powtórzyła się w sezonie 1932/1933, kiedy to baletem kierowała Helena Grossówna-Cieślińska⁵⁹. W 1933 roku do Poznania wrócił Maksymilian Statkiewicz i po raz drugi zaczął odbudowywać zespół. 1 marca 1934 roku zdecydował się wystawić znany już poznanianom *Kaprys włoski*⁶⁰ z Zofią Grabowską jako gwiazdą, ale nie był to najlepszy pomysł, bo tancerka mocno odstawała od zespołu, który tańczył bardzo przeciętnie. Na kolejny wieczór baletowy poznaniacy musieli czekać prawie cztery lata. Choreograf natomiast przygotowywał tylko wstawki baletowe w operach i operetkach oraz kształcił w swojej szkółce tancerzy. Na początku roku 1938 Poznań obiegła wiadomość, że Teatr Wielki chce wystawić *Harnasie* Karola Szymanowskiego. Po latach Statkiewicz tak wspominał kulisy powstania baletu: „Propozycję wystawienia *Harnasiów* na scenie Opery Poznańskiej przedstawił mi na przełomie 1937/1938 roku Zygmunt Latoszewski. Po wyczerpujących rozmowach postanowiliśmy wystawić ten balet. [...] Libretto ze wszystkimi szczegółami folklorystycznymi trzeba było opracować. Wiedząc, że Jerzy Młodziejowski oddaje się tatarnictwu i jest znawcą folkloru

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ T.Z. Kassern, *Z Teatru Wielkiego*. „*Pan Twardowski*”, „Nowy Kurier” 1929, nr 212.

⁵⁶ Józef Ciesielski (1892–1959) – był wcześniej tancerzem występującym na prowincji. „Był podobno nadwornym baletmistrzem emira bucharskiego”, zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 96.

⁵⁷ *Miliony Arlekina*, muz. R. Drigo, *Rapsodia węgierska*, muz. F. List; chor. J. Ciesielski, scen. L. Dołżycki, premiera 11 I 1931 r.

⁵⁸ Konrad Ostrowski (1926–1944 lub 1947) – tancerz. Biogram w *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765–1965*, s. 521, nie podaje, że był szefem baletu w Poznaniu.

⁵⁹ Helena Grossówna-Cieślińska (1904–1994) – tancerka, ukończyła szkołę baletową w Toruniu, pod koniec lat 20. XX w. kształciła się i występowała we Włoszech i Francji. Po krótkim pobycie w Poznaniu związała się z Warszawą, gdzie występowała jako tancerka śpiewająca w teatrach rewiowych i operetkowych.

⁶⁰ *Kaprys włoski*, muz. P. Czajkowski, kier. muz. Z. Latoszewski, chor. M. Statkiewicz, premiera 3 II 1934 r.

podhalańskiego, zwróciłem się do niego z prośbą o pomoc, na co chętnie przystał. Rozpoczęliśmy bardzo żmudne studia nad muzyką Karola Szymanowskiego. Niemal takt po takcie ustalaliśmy frazy muzyczne, które należało uplastyczyć kompozycjami tanecznymi, by nadać dziełu konkretny kształt⁶¹.

Zdobicie biletu na polską prapremierę *Harnasiów*⁶² Karola Szymanowskiego (9 IV 1938 r.) graniczyło z cudem. Dopełnieniem wieczoru był *Płomienny ptak*⁶³ Igora Strawińskiego. Balet Szymanowskiego usunął dzieło Strawińskiego nieco w cień. Dodajmy, że Poznań wyprzedził Warszawę i wystawił *Harnasie* jako piąty teatr w Europie – po Pradze, Paryżu, Belgradzie i Hamburgu. Choreograf rolę tytułową powierzył Jerzemu Kaplińskiemu, Panny Młodej – Zofii Grabowskiej, Pana Młodego – Mieczysławowi Sawickiemu. Sam zatańczył Ojca. Balet wywołał entuzjazm krytyki i publiczności, jak żaden inny po 1919 roku. Ale nie zabrakło chłodu. Konstanty Regamey napisał o poznańskim zespole, że „porywa się własnymi siłami [...] na zadania największe i najtrudniejsze”⁶⁴. W podobnym tonie po latach wypowie się w książce *Harnasie Szymanowskiego* Jarosław Iwaszkiewicz⁶⁵. Jerzy Młodziejowski tak opisał polską prapremierę *Harnasiów*: „Scenariusz baletowy powstał w pomysł p. Maksymiliana Statkiewicza po długich rozważaniach i studiach. Wiedział aż nadto dobrze, że Szymanowski dał muzykę trudną; zwłaszcza pierwszy obraz, w którym rytmy ńście taneczne są nader rzadkie, wymaga gruntownego wczucia się w sytuację. Z sielanki w pogodny dzień letni należy stworzyć koncepcję taneczną, która byłaby mocnym kontrastem do wspaniałej sceny wnętrza góralskiej izby podczas wesela. Tu *andante* – tam *allegro furioso*. Ten właśnie kontrast pożądany udał się w zamierzeniach p. Statkiewiczowi najzupełniej. [...] O wykonaniu dzieła K. Szymanowskiego pisać trudno inaczej niż z najwyższym uznaniem. Dyrygował ze stosownym umiarem i pełnym zapalem dr Zygmunt Latoszewski [...]. Harnaś w osobie p. Jerzego Kaplińskiego okazał się niesłychanie elastycznym tancerzem [...]; posiadał wymaganą powagę i hieratyczność. Panna Młoda (p. Zofia Grabowska) miała śliczne suknie i bardzo sugestywną mimikę [...]. Znakomicie wygląda p. Maksymilian Statkiewicz jako Obrochta. Cały zespół baletowy starał się o możliwie największą naturalność gestów i ruchów [...]. Dekoracje p. Zygmunta Szpingiera zachwycały...”⁶⁶. Tadeusz Z. Kassern na łamach „Dziennika Poznańskiego” recenzował przedstawienie: „Z wykonawców należy w pierwszym rzędzie poświęcić najwięcej uwagi Jerzemu Kaplińskiemu (Wódz harnasiów). Jest to tancerz niezwykle utalentowany, który wyczuwa i podaje widzowi rytm z zadziwiającą ścisłością i precyznością. Cały szereg zawiłych i arcyskomplikowanych *pas* – odtworzonych

⁶¹ M. Statkiewicz, *Wspomnienia* [w:] *Opera Poznańska 1919–1965*, pod red. J. Waldorffa, Poznań 1970, s. 69.

⁶² *Harnasie*, muz. K. Szymanowski, chor. M. Statkiewicz, scen. i kost. Z. Szpingier, premiera polska 9 IV 1938 r.

⁶³ *Płomienny ptak* – pod takim tytułem grany był wtedy w Poznaniu *Ognisty ptak*, muz. I. Strawiński, chor. M. Statkiewicz, scen. i kost. Z. Szpingier, premiera 9 IV 1938 r.

⁶⁴ K. Regamey, *Tydzień baletów. Polska prapremiera „Harnasiów” w Operze Poznańskiej*. „Prosto z mostu” 1938, nr 20. Cyt. za: Magdalena Dziadek, dz. cyt., s. 120.

⁶⁵ J. Iwaszkiewicz, *Harnasie Szymanowskiego*, Kraków 1979.

⁶⁶ J. Młodziejowski, *Harnasie w Poznaniu*, „Kultura” 1928, nr 17, s. 8.

wspaniałą techniką, miał swój niewątpliwy sens artystyczny o dużej wartości wyrazowej. W plastyce była to postać niezwykle interesująca i z temperamentem wyrzeźbiona. Cechy szczerego wdzięku i gracją miała postać Narzeczonej – Góralki w ujęciu Zofii Grabowskiej. Ciekawe w kompozycji i ruchu były postacie towarzyszące: Narzeczonego – Górala (Mieczysław Sawicki), Ojca (Maksymilian Statkiewicz) oraz trafne epizodyczne scenki Starościny weselnej (Klaudia Radtke) i Starosty weselnego (Bronisław Mikołajczak)⁶⁷. Poznańskie przedstawienie obejrzała siostra kompozytora, Stanisława Szymanowska-Korwin⁶⁸. Maksymilian Statkiewicz w swoich wspomnieniach pisze: „Wyrażała się o naszej pracy z zachwytem, mówiąc, że było to przedstawienie historyczne i najlepsze ze wszystkich, jakie do tej pory widziała, i że właśnie tutaj zobaczyła prawdziwy folklor podhalański”⁶⁹.

W ostatnim przed wybuchem II wojny światowej sezonie, który był nieco krótszy, zagrano jeszcze 10 spektakli *Harnasiów*. Ten niepewny przedwojenny sezon przyniósł jeszcze jedną premierę baletową. W grudniu 1938 roku Statkiewicz wystawił *Wieszczkę lalek*⁷⁰. Przeszła bez echa. Melomani ciągle żyli *Harnasiami*, które zdecydowały o obliczu poznańskiego baletu okresu międzywojennego. Wszyscy szefowie baletu Teatru Wielkiego w latach 1919–1939 borykali się z brakiem tancerzy. Wielu z nich zakładało szkoły przyoperowe, ale szybko wyjeżdżali. Dopiero Maksymilianowi Statkiewiczowi udało się utrzymać swoją szkołę dłużej, a pierwsze tego efekty zauważyli krytycy w 1928 roku podczas premiery *Szeherazady*. Zygmunt Latoszewski pisał: „Debiut jego szkoły wypadł zadowalająco i był pomyślnym egzaminem dojrzałości technicznej szeregów baletowych Teatru Wielkiego”⁷¹. Przekleństwem historii baletu w dwudziestoleciu międzywojennym w Poznaniu były krótkotrwałe dyrekcje. Po jednym sezonie zespołem baletowym kierowali: Roman Morawski, Jan Ciepliński, Józef Ciesielski, Konrad Ostrowski, Helena Grossówna-Cieślińska, przez dwa sezony – Michał Kulesza. Najdłużej z przerwą rządził Maksymilian Statkiewicz – 12 sezonów. Najbardziej wyrazistymi choreografami byli Jan Ciepliński i Maksymilian Statkiewicz. Obaj w swoich wyborach artystycznych stawiali na muzykę polską, obaj szukali nowego języka artystycznego, pozostając w zgodzie z tradycją baletową. Statkiewicz, mając dłuższą perspektywę czasową, mógł osiągnąć zamierzony cel.

⁶⁷ T.Z. Kassern, *Z Teatru Wielkiego. „Harnasie”*, „Dziennik Poznański” 1938, nr 84.

⁶⁸ Stanisława Szymanowska-Korwin (1884–1938) – siostra Karola Szymanowskiego, śpiewaczka (sopran liryczno-koloraturowy).

⁶⁹ M. Statkiewicz, *Wspomnienia* [w:] *Opera poznańska*, dz. cyt., s. 69.

⁷⁰ *Wieszczka lalek*, muz. J. Bayer, chor. M. Statkiewicz, scen. i kost. Z. Szpingier, premiera 22 XII 1938 r.

⁷¹ Z. Latoszewski, *Z oper i sal koncertowych. Poznań*, „Muzyka” 1928, nr 4–5, s. 191.