

Agnieszka Narewska

**CÓRKA ŹLE STRZEŻONA
– BALETOWE WCIELENIENIE SENTYMENTALIZMU**

Sentymentalny to znaczy: „mający wrażliwe usposobienie; przesadnie uczuciowy; ckliwy, czułościowy [...], nacechowany przesadną uczuciowością; afektowany”.¹ Taką definicję tego słowa, wskazującą na jego dziś już zdeprecjonowane znaczenie podaje współczesny słownik języka polskiego. Tymczasem na przełomie XVIII i XIX wieku, czyli w okresie, kiedy moda na sentymentalizm opanowała całą Europę, stosunek do tego terminu był diametralnie różny. Fundamenty pod jego rozwój położyli angielscy i francuscy myśliciele: John Locke (refleksyjne doświadczenie samego siebie), George Berkeley (sensualne poznanie rzeczywistości), czy David Hume (uczucie sympatii jako cechy charakteryzującej rodzaj ludzki). Za inicjatora kierunku i ojca sentymentalizmu na gruncie literackim uważa się zaś Jeana Jacquesa Rousseau, piewcę natury, cnoty i czułego serca. W swoim najśłynniejszym dziele, *Nowej Heloizie*, poza wieloma kwestiami dotyczącymi wychowywania dzieci, edukacji, czy zarządzania domem Rousseau zawarł również własne poglądy dotyczące ówczesnej kultury i sztuki. Główny bohater powieści Saint-Preux, którego uznać można za alter ego autora, podróżując po świecie, opisuje w listach do ukochanej Julii swe przygody, doznania i wrażenia. Wśród wielu poruszanych kwestii wypowiada też opinię na temat repertuaru, publiczności i poziomu spektakli dawanych w Operze Paryskiej. Jak można się domyśleć, znając stosunek Rousseau do cywilizacji, konwencji społecznych i kulturowych, jest to zdanie niepochlebne. Saint-Preux krytykuje zarówno obłudę widzów, którzy nie mają śmiałości otwarcie wyrażać swojego zdania, jak również mierność artystów francuskiego zespołu, a także konwencjonalne formy widowisk teatralnych. Co ciekawe, za najlepsze z francuskich spektakli muzycznych bohater *Nowej Heloizy* jest skłonny uznać przedstawienia baletowe. Jednakże ponieważ zazwyczaj nie stanowiły one autonomicznych dzieł, lecz były jedynie dodatkiem do oper, Saint-Preux również i im wystawia złe świadectwo. Pisze, że

¹ *Mały słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 1995, s. 837.

stanowią one swoisty przerywnik akcji, nie powiązany z nią logicznym związkiem, a wprowadzany jedynie po to: „aby ucieszyć siedzących aktorów i stojący parter paradnymi tańcami”.² Rousseau wkłada również w usta swego bohatera zarzuty braku spójności spektakli baletowych, w których wydaje się, że tancerze tańczą dla samego tańca, nic nie wyrażając, a cała ich sztuka pozbawiona jest jakichkolwiek właściwości mimetycznych, zdolnych – bez żadnego dodatkowego komentarza z zewnątrz – przedstawić zaplanowaną przez baletmistrza historię, akcję. Saint-Preux twierdzi, że:

Większość owych spektakli baletowych składa się z tylu oddzielnych tematów, ile mają aktów, a tematy łączą jakieś metafizyczne związki, których widz nigdy by się nie domyślił, gdyby autor nie zechciał go oświecić w prologu. Pory roku, wieki, sytuacje, żywioły – jaki związek [...] mają te wszystkie tytuły z tańcem i co mogą dać wyobraźni? Niektóre z nich są na wskroś alegoryczne, jak karnawał czy szaleństwo, i najtrudniej na nich wytrzymać, gdyż pomijając wysoki dowcip i subtelność, nie przedstawiają [...] nic, co by łączyło się z muzyką, pochlebiało sercu czy sprzyjało iluzji. W tych rzekomych baletach akcja toczy się wśród śpiewu, a taniec przerywa ją nieustannie albo zjawia się tylko przypadkiem, nic nie naśladując.³

W swych poglądach na osiemnastowieczną sztukę baletową Rousseau wcale nie był odosobniony. Podzielał je inny słynny filozof ówczesny, Denis Diderot, prywatnie znajomy autora *Nowej Heloizy*. W swoich *Rozmowach o synu naturalnym* diagnozował współczesny mu taniec jako ładny i cieszący oko, który nie nosi jednak za sobą żadnych treści. Diderot dostrzegał w sztuce tańca potencjał do autonomizacji, do powstania takich spektakli teatralnych, w których nie byłaby ona tylko dodatkiem, intermedium, czy tłem dla rozgrywanej na scenie akcji, lecz stanowiła samodzielną formę widowiska, wzorowaną na gatunku operowym. Co ciekawe, chciał również, aby tego rodzaju przedstawienia powstawały przy ścisłej współpracy innych artystów, niezbędnych do powstania baletu. Diderot konkluduje: „Taniec jest poezją. I powinien mieć osobną formę przedstawienia. To sztuka naśladowcza, która zakłada równoczesny udział poety, malarza, muzyka i mima”.⁴ Mima, gdyż według Diderotowskiej definicja tańca, ta artystyczna ekspresja jest właśnie „zrytmizowaną pantomimą”.⁵ Francuski myśliciel zwraca również uwagę na pewną niedojrzałość, czy może raczej niegotowość obecnych artystów do odnowienia i zreformowania sztuki teatru. Swymi wątpliwościami dzieli się z czytelnikiem: „Obawiam się wszakże, że ani poeci, ani muzycy, ani dekoratorzy, ani tancerze nie mają jeszcze prawdziwego pomysłu na swój teatr”⁶, a także, że: „Tańce wciąż czekają na swego geniusza”.⁷ Genuszem tym okazał się

² J. J. Rousseau, *Nowa Heloiza*, Wrocław 1962, s. 151.

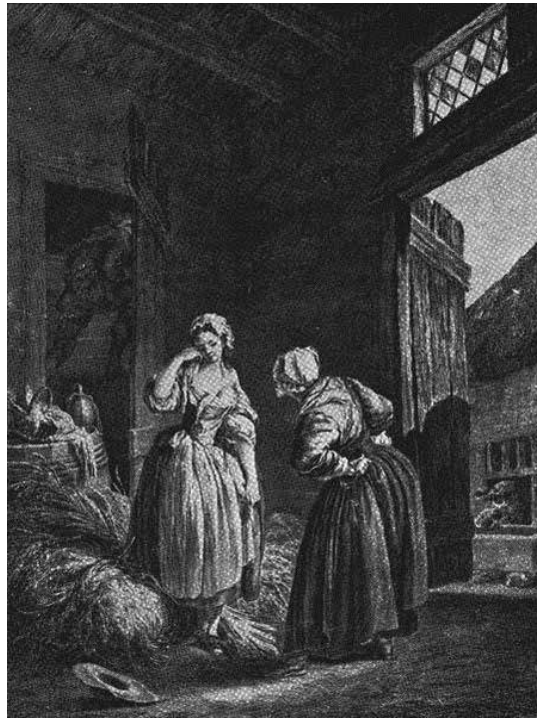
³ Ibidem, s. 152.

⁴ D. Diderot, *Pisma estetycznoteatralne*, Gdańsk 2008, s. 115.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 113.

⁷ Ibidem, s. 115.



Litografia Pierre'a Philippe'a Choffarda sporządzona na podstawie obrazu Pierre'a Antoine'a Baudouina *Le Reprimande / Une Jeune Fille Querrillée Par sa Mere* (1789)

Jean Georges Noverre, francuski tancerz i choreograf, wielki reformator sztuki baletowej, którego zasługi na tym polu artystycznym uznano za tak ważne i przełomowe, że od 1982, decyzją Międzynarodowego Instytutu Teatralnego, 29 kwietnia, w dzień jego chrztu, obchodzi się Międzynarodowy Dzień Tańca. Noverre doskonale zdawał sobie sprawę z ówczesnej sytuacji sztuki baletowej, był człowiekiem niezwykle oświeconym, prowadził korespondencję z Voltairem⁸, znał pisma Diderota⁹ i innych słynnych filozofów tego okresu. Jako tancerz i baletmistrz wiedział, że nie można dłużej podążać śladem poprzedników, lecz należy jak najszybciej zapoczątkować reformę scenicznego tańca. Jego postulaty opublikowane w 1760 w Stuttgarcie pod tytułem *Listy o tańcu i baletach* (*Lettres sur la Danse et les Ballets*) dotyczyły nie tylko projektowanych zmian w obrębie samego tańca, lecz rzucały także, co zaznaczał sam Voltaire, „wiele światła na inne

⁸ Korespondencja dotyczyła wystawienia w formie widowiska baletowego dzieła Voltaire'a *Henriada*. Ten francuski pisarz i filozof określał się w swych listach jako gorący zwolennik idei Noverre'a i popierał postulaty jego szeroko zakrojonej reformy.

⁹ Zob. M. Dębowski, *Wstęp*, [w:] D. Diderot, op. cit., s. 24.

gałęzie sztuki”.¹⁰ Swoje rozważania Noverre rozpoczyna od fundamentalnej idei, typowej dla sentymentalizmu, wyrażonej w zdaniu: „Poezja, malarstwo i taniec są i powinny być wierną kopią pięknej natury”.¹¹ Taniec taki ma według Noverre’a szansę poruszania widzów, wywoływania w nich wzruszeń i tkliwych uczuć, „może przemawiać do duszy”.¹² Aby to osiągnąć tancerz nie może tylko skupiać się na wykonywanych przez siebie baletowych pas, lecz przede wszystkim powinien wnikliwie przyjrzeć się temu, co wyraża całe jego ciało – nie tylko nogi, ale również ręce i twarz. Powinien zrezygnować z pustych popisów technicznych, kierując się przede wszystkim dążeniem do ekspresywnej imitacji uczuć i emocji po to, aby mógł dzielić się nimi z publicznością. Baletmistrz pisał:

Nie czynimy tylko samych kroków i figur, lecz studium namiętności, przyzwyczajając naszą duszę do ich odczuwania, a zniknie wówczas trudność ich wyrażania; twarz, ręce i pozy ciała odpowiadać będą wzruszeniom serca, rysy twarzy ułożą w najrozmaitszy sposób, dodadzą siły ruchom zewnętrznym i z żarem odmalują wzburzenie zmysłów oraz panujący w nas niepokój.¹³

W zacytowanym powyżej fragmencie, jak i w innych częściach dzieła Noverre’a, widać ogromny wpływ, jaki na jego reformę sztuki baletowej wywarł wybitny aktor, David Garrick. Francuski baletmistrz niejednokrotnie podziwiał grę „angielskiego Roscjusza”, jak określał go Diderot¹⁴ i to właśnie on sprowokował Noverre’a do próby dramatyzacji widowiska baletowego w taki sposób, w jaki ma to miejsce w sztukach teatralnych. Ponieważ głównym środkiem wyrazu tancerza jest jego własne, nieme ciało baletmistrz zwracał ogromną uwagę na rolę pantomimy w balecie oraz umiejętności mimiczne inteligentnych i wrażliwych tancerzy.¹⁵ Porównywał zadania obu tych grup artystów następująco:

Tancerze winni na równo z aktorami dążyć do wyrażania i odczuwania, ponieważ mają to samo zadanie do spełnienia. [...] Głosy natury i prawdziwe momenty akcji pantomimicznej winny jednako wzsuszać; pierwsze z nich atakują serce poprzez słuch, drugie poprzez wzrok, oba zaś wywrą tak samo silne wrażenie, o ile obrazy pantomimy będą również prawdziwe, uderzające i pełne życia, jak mowa.¹⁶

¹⁰ I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009, s. 121.

¹¹ J. G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca*, Wrocław 1959, s. 31.

¹² Ibidem, s. 32.

¹³ Ibidem, s. 47.

¹⁴ Zob. D. Diderot, op. cit., s. 257.

¹⁵ Por. J. G. Noverre, op. cit., s. 63: „Skoro ożywieni uczuciem tancerze przeobrażać się będą w tysiące różnych postaci, napiętnowanych cechami różnych namiętności, skoro staną się Proteuszami, a twarze ich i spojrzenia okazywać będą wzruszenia duszy, skoro ręce przekroczą wąski, przepisany przez szkołę tor i ogarną z wdziękiem i prawdą szerszą przestrzeń, opisując w odpowiednich pozycjach kolejne drgnięcia namiętności, skoro wreszcie dołączą do swej sztuki rozum i talent – dopiero wówczas wyróżnią się naprawdę. I wtedy recytacje staną się zbyteczne, ponieważ każdy ruch dyktować będzie jakieś zdanie, każda poza odmaluje jakąś sytuację, każdy gest odsłoni myśl, każde spojrzenie wyrazi nowe uczucie, a wszystko urzekać będzie widza, gdyż stanie się prawdziwym naśladownictwem natury”.

¹⁶ Ibidem, s. 99.

Wśród wielu kwestii poruszanych w *Listach o tańcu i baletach* znalazły się również te, które dotyczyły zmian w myśleniu o kostiumach scenicznych.¹⁷ Wzdłuż francuskiego baletmistrza powinny one charakteryzować daną postać i oddawać przyjęte przez twórcę baletu założenia (na przykład historyczne, czy społeczne) oraz – co szczególnie ważne dla tancerzy – nie krępować ruchów i umożliwiać realizację powierzonych im technicznych zadań.¹⁸ Ważna jest również ścisła współpraca między choreografem a kompozytorem przy tworzeniu muzyki „malowniczej, wymownej, pełnej naturalnego wyrazu”¹⁹, która „winna być śpiewna i melodyjna [...], powinna też rozwijać się wraz z akcją”²⁰, a także – co istotne – odzwierciedlać uczucia i afekty, które na scenie przeżywają tancerze, realizując wybrany przez baletmistrza temat. Nie należy także ignorować oprawy plastycznej i porozumienia choreografa z malarzem-scenografem, gdyż wtedy:

Wysunięte do przodu części dekoracji, namalowane gustownie, tworzyć będą [...] obramowanie uwydatniające aktorów. Z owej harmonii zrodzą się doskonałe w każdym calu obrazy.²¹

Te wszystkie doskonałe zharmonizowane ze sobą elementy tworzyć miały nową formę widowiska, określoną przez Noverre’a mianem *ballet d’action*, czyli tanecznego spektaklu, charakteryzującego się konsekwentnie rozwijaną akcją sceniczną.²² Mimo wielu starań reformatorowi sztuki baletowej nie udało się nigdy wcielić w życie wszystkich swych postulatów, głównie z powodu zbyt skomplikowanych librett, które wykorzystywał w swoich przedstawieniach. Jak pisze Irena Turska: „Zbyt zawila i obfitująca w nadmiar symboli akcja była niejasna i nieczytelna”.²³ Niemniej jednak Noverre bardzo szybko znalazł wielu zwolenników, naśladowców i zdolnych uczniów, wśród których znajdował się m.in. francuski tancerz i choreograf Jean Dauberval. Nie podążał on ślepo śladem swojego nauczyciela, lecz łączył część jego postulatów z własnymi propozycjami i ze skłonnością swojego gustu. Przede wszystkim więc wprowadził balety o lżejszej, humorystycznie zabarwionej tematyce, niejednokrotnie odwołujące się również do obecnego w ówczesnej kulturze nurtu sentymentalnego. Najśłynniejszym z nich do dziś pozostaje *Córka źle strzeżona*.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 156–173.

¹⁸ Prekursorskie względem Noverre’a idee dotyczące zmian w kostiumie baletowymi prezentowali m.in. Marie Camargo, Marie Sallé, czy Maximilien Gardel.

¹⁹ J. G. Noverre, *op. cit.*, 92.

²⁰ *Ibidem*, s. 95. Noverre nigdy nie doczekał realizacji tego postulatu. Na zmianę w podejściu kompozytorów do muzyki baletowej trzeba było czekać aż do drugiej połowy XIX w., kiedy to zaistniała ścisła współpraca między baletmistrem Mariusem Petipą a kompozytorem Piotrem Czajkowskim. Zaowocowała ona powstaniem trzech do dziś niezwykle popularnych baletów, stanowiących kanon sztuki tańca klasycznego: *Jeziorko łabędziego* (1877), *Śpiącej królowny* (1890) oraz *Dziadka do orzechów* (1892).

²¹ *Ibidem*, *op. cit.*, s. 163.

²² Należy zauważyć, że *ballet d’action* nie był autorskim pomysłem Noverre’a, lecz stanowił udoskonaloną formę połączenia tańca i akcji, przedstawioną przez Louisa de Cahusac w dziele *La Danse ancienne et moderne* w 1754.

²³ I. Turska., *op. cit.*, s. 123.

LE BALLET DE LA PAILLE, OU IL N'EST QU'UN PAS DU MAL AU BIEN
(CHOREOGRAFIA JEANA DAUBERVALA, 1789)

Balet *Córka źle strzeżona*, znany powszechnie pod tytułem *La Fille mal gardée*, cieszy się opinią najstarszego spektaklu, opartego na technice tańca klasycznego, który do dziś można oglądać na scenach teatrów operowych i muzycznych na całym świecie. Jego premiera odbyła się 1 lipca 1789 we Francji, a więc na dwa tygodnie przed wybuchem Rewolucji Francuskiej. Dzieło to nie podejmuje tematów politycznych, ani nie zawiera żadnych aluzji do aktualnej sytuacji społecznej czy ekonomicznej, w historii tańca dokonało jednak kilku zasadniczych zmian o randze nieomalże rewolucyjnej. Przede wszystkim, zgodnie z duchem sentymentalizmu, po raz pierwszy bohaterami baletu byli ludzie współcześni ówczesnej publiczności, a zarazem przedstawiciele niskich warstw społecznych – mieszkańcy francuskiej wsi.²⁴ Autor takiej koncepcji baletu, twórca libretta i choreografii Jean Dauberval zerwał w ten sposób z dwusetletnią tradycją przedstawiania na scenie losów bohaterów wywodzących się bądź to z mitologii, bądź to ze znanych dzieł starożytnych, m.in. z tragedii Ajschylosa, czy z dramatów takich pisarzy, jak choćby Pierre Corneille. Umieszczając akcję w środowisku nie skażonym wpływami cywilizacji, na łonie natury, baletmistrz przeniósł tym samym na grunt taneczny myśl Rousseau, który jako jeden z pierwszych zobaczył w prostych ludziach ogromną wartość. Pisz o tym Zofia Szmydtowa:

Ponieważ lud, według Rousseau, pokazuje się takim, jakim jest w rzeczywistości, zasługuje na wyniesienie na szczyt społeczeństwa, bo wtedy naturalność w sensie bardzo zbliżonym do prawości czy rzetelności wejdzie w życie zbiorowe.²⁵

Znamienne jest również umieszczenie akcji spektaklu na wsi, na łonie przyrody, nie skażonej wpływami cywilizacji, uznawanej przez sentymentalistów za zagrożenie dla dobrego z natury usposobienia człowieka. Dauberval poprzez wiejską scenerię i bohaterów niskiego pochodzenia chciał ukazać ich prostoduszność i szczerłość uczuć, gwarantujących spokojne, szczęśliwe życie, czego odzwierciedleniem był sielski krajobraz. To właśnie w epoce Rosseau pojawiła się tendencja do kompatybilności między wewnętrznym stanem psychicznym bohaterów, a czynnikami zewnętrznymi. Ewa Rządowska zauważa:

Wiek XVIII wraz z pojawieniem się czułości, z nawrotem do sielankowych scen i sytuacji, zaczyna z wolna zmieniać stosunek do natury. Ciągłe jeszcze opis jest rodzajem kulis, ciemny las graniczy z usianą kwiatami łąką, po której wije się srebrny strumyk. Ale natura działa na człowieka,

²⁴ Było to sprzeczne z ideami Noverre'a, który zdecydowanie faworyzował tematykę baletu inspirowaną kulturą Starożytności, gdyż uważał, że: „Obraz, zaczerpnięty z codziennego życia, wywoła jedynie przelotne wrażenie, gdyż tu naśladowanie staje się o tyle trudniejsze, że widz ma możliwość porównania i mając przed oczami oryginał łatwiej osądzi błędy kopii” (J. G. Noverre, op. cit., s. 65).

²⁵ Z. Szmydtowa, *Jan Jakub Rousseau. Dzieło i recepcja*, [w:] eadem *Rousseau – Mickiewicz i inne studia*, Warszawa 1961, s. 18.



Olga Prieobrażńska jako Lisa w słynnej scenie ubijania masła, 1899

zaznacza się już harmonia między stanem duszy a widokiem. Około połowy wieku Paryż przeżywa modę wiejskich domków w pobliżu stolicy, wielu mieszcuchów lubi błądzić godzinami po lasach i polach. Razem z wprowadzeniem zapuszczonych, umyślnie nie pielęgnowanych angielskich ogrodów, kontrastujących z surowymi liniami ogrodów francuskich, powstaje problem, co jest piękniejsze: natura dzika, czy uładowana przez człowieka.²⁶

Wydaje się, że fascynacje takie zaobserwować można także w *Córce źle strzeżonej*. Atmosfera tego sielankowego baletu zostaje zakłócona pod koniec pierwszego aktu sceną burzy. Zmienia ona chwilowo nastrój spektaklu, zastępując radosną i świąteczną atmosferę elementami grozy i napięcia. W efekcie jednak ta gwałtowna ingerencja natury w beztroskie życie francuskich wieśniaków obracała

²⁶ E. Rządowska., *Wstęp*, [w:] J. J. Rousseau, *Nowa Heloiza*, Wrocław 1962, s. XLI.

się na korzyść głównej pary bohaterów, gdyż zamęt i przerażenie jakie wywołała, umożliwiła tytułowej Córcie źle strzeżonej i jej adoratorowi intymne spotkanie. Scena burzy pozwalała również wykorzystać maszyny teatralne, które i dzisiaj chętnie stosują inscenizatorzy. Stwarzała też szansę pokazania prostodusznej religijności głównej bohaterki, Lisy. Po powrocie dobrej pogody dziewczyna bowiem składa ręce do modlitwy i dziękuje Bogu za to, że zawierucha nie wyrządziła nikomu żadnej szkody.

Dauberval, uczeń Noverre'a, nie podążał biernie wytyczonym przez mistrza śladem, lecz dostosowywał postulaty jego reformy do własnych umiejętności i preferencji. Dlatego też *Córka źle strzeżona* nie należy do baletów z gatunków tragicznych, które faworyzował Noverre²⁷, lecz wpisuje się w rodzaj komedii baletowej, której zwolennikiem był Dauberval.²⁸ Bezpośrednią inspiracją do powstania omawianego spektaklu stał się obraz osiemnastowiecznego francuskiego malarza Pierre'a Antoine'a Baudouina *Reprimenda. Młoda dziewczyna strofowana przez matkę (Le Reprimande / Une Jeune Fille Querrillée Par sa Mere)*. Widoczne jest na nim wiejskie dziewczę, pogrążone we łzach, wywołanych atakiem zażywej matrony, której opresywną postawę podkreśla wymowny gest ujęcia się pod boki. Znany jest powód jej wzburzenia. Otóż zastała ona swą córkę w kurniku, w intymnej sytuacji z młodzieńcem, którego kapelusz, prędko porzucony, spoczywa obok stogu siana. Sam jego właściciel widoczny jest jeszcze, kiedy prędko znika za plecami dziewczyny w bezpiecznej przestrzeni poddasza. To właśnie ta zabawna scenka rodzajowa stała się materiałem, który Dauberval przekształcił i opracował w formie libretta. Za główny wątek swojego baletu obrał miłosne perypetie młodej wieśniaczki Lison, znanej w późniejszych wersjach jako Lisa i jej adoratora Colina, którym na drodze do szczęścia staje wdowa Ragotte²⁹ (późniejsza wdowa Simone), matka Lisy. Ma ona bowiem ambitniejsze plany matrymonialne dla swojej córki, którą chce wydać za mąż za bogatego, lecz cokolwiek niezdrowego na umyśle Alaina.

Dauberval podzielił balet na dwa akty i trzy obrazy. Pierwszy z nich przedstawia dom wdowy Simone oraz podwórko, na które wbiega Lisa, aby spotkać się ze swym ukochanym Colinem. Ponieważ go nie spotyka, a musi już wracać do pracy, pozostawia na podwórku wstążkę jako znak dla niego. Wkrótce potem obok jej domu wraz z grupą żniwiarzy przechodzi Colin, spostrzega miłosny znak i przywiązuje wstążkę do swojej laski. Rozpoczyna również poszukiwanie jej właścicielki, lecz zamiast Lisy spotyka wdowę Simone, która bez żadnych ceregieli przepędza młodzieńca z podwórka. Simone próbuje również skłonić swą córkę

²⁷ Por. J. G. Noverre, op. cit., s. 64–66.

²⁸ Upodobania te można tłumaczyć doświadczeniem Daubervala jako tancerza, który mimo iż zaczynał karierę jako reprezentant stylu noble, wkrótce nadmiernie utył, co zmusiło go do występowania w rolach charakterystycznych. Zob. T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 95.

²⁹ Dauberval nadał swojej bohaterce znaczące imię, wskazujące na skłonności jej charakteru, gdyż ragot w języku francuskim oznacza plotkę.



Portret Mademoiselle Théodore – pierwszej odtwórczyni Lisy, ok. 1789

do zmiany miłosnych skłonności, na co znajduje najlepszy jej zdaniem sposób – pracę, wobec czego każe jej ubijać masło w maselnicy. Przy tej czynności zastaje dziewczynę Colin, pomaga jej w pracy, a następnie zaprasza do miłosnego tańca ze wstążką. Tym razem młodzi znów nie mają szczęścia – amory zostają przerwane przez wdowę Simone, która energicznie wymierza córce klapsy w pośladki. Przed dokończeniem kary Lisę ratuje pojawienie się bogatego Tomasa i jego syna Alaina, przybyłych w matrymonialnych zamiarach. Mimo sprzeciwu córki, Simone jest zaszczyczona tą lukratywną ofertą i bez wahania zgadza się na małżeństwo Lisy z Alainem, który ma opinię zdzielniałego, niegroźnego półgłówka. Wszyscy wybierają się na spacer po okolicy, aby obejrzeć posiadłości Thomasa.

Obraz drugi ukazuje typową wiejską scenerię – pola w czasie żniw. Robotnicy właśnie mają przerwę, którą spędzają na spożywaniu posiłku oraz na tańcach. Dołączają do nich młodzi bohaterowie, a nawet wdowa Simone. Tę sielską scenę zakłóca natura – niespodziewanie rozpętuje się gwałtowna burza, która przepędza uczestników zabawy.

Akt drugi rozgrywa się już w przestrzeni zamkniętej – we wnętrzu domu wdowy Simone. Gospodyni wraz z córką suszą mokre od deszczu ubrania, a następnie matka zabiera się do przedzenia, w co również angażuje niezadowoloną Lisę. Monotonny stuk kołowrotka sprawia, że Simone zasypia, co natychmiast wykorzystuje jej córka, starając się wymknąć z domu do ukochanego. Próby te schodzą jednak na marne, gdyż poszukiwania klucza w fartuchu matki sprawiają, że jego właścicielka się budzi i znajduje Lisie kolejne zadanie. Tym razem każe jej tańczyć, a sama przygrywa do taktu na tamburynie. W czasie tej czynności Simone

ponownie zasypia, a w oknie ukazuje się Colin. Uradowani młodzi wymieniają przez chwilę serdeczne gesty. Niespodziewany dźwięk tamburyna odrywa ich jednak od siebie – to matka Lisy wybudziła się z drzemki. Z pola wracają żniwiarze i przynoszą do chaty Simone zżęte snopki zboża. Wdowa wychodzi na chwilę po zakupy, a wtedy z dopiero co przyniesionych snopów wyskakuje Colin, rozradowany, że sprawił Lisie taką niespodziankę. Chłopak podarowuje ukochanej piękną chustę, którą ta od razu zakłada. To uroczne tête-à-tête zostaje przerwane przez nagłe przybycie wdowy Simone. Widząc ją przez okno Lisa w popłochu próbuje ukryć gdzieś Colina i w końcu zamyka go we własnej sypialni. Podejrzliwa Simone od razu zauważa u córki nową chustkę i zaczyna przeszukiwać dom w poszukiwaniu młodzieńca. Nikogo jednak nie znajduje i rozzłoszczona zamyka Lisę w jej pokoju, co oczywiście cieszy dziewczynę. Do domu Simone przybywa tymczasem Thomas ze swoim synem w towarzystwie notariusza, który ma spisać ślubną umowę. Gdy wszystko jest już gotowe, Alain udaje się po swoją narzeczoną i zastaje Lisę w towarzystwie Colina. Młoda para na kolanach błaga Simone o akceptację i błogosławieństwo ich związku. Po krótkiej chwili histerycznych spazmów wdowa, która przecież szczerze kocha swą jedynaczkę, wyraża zgodę na małżeństwo. Decyzja ta powoduje oburzenie Thomasa, który obrażony wychodzi wraz z synem, a także ogromną radość u wiejskiej społeczności, rozpoczynającej przygotowania do świętowania tego wspaniałego wydarzenia.³⁰

Tak Daberval rozwinął losy trzech postaci z obrazu Baudouina i ujął je w formę baletowego libretta. Premierowy spektakl, zatytułowany przez baletmistrza *Balet słomy, czyli Krok tylko od złego do dobrego*³¹, od razu zdobył serca francuskiej publiczności, której do gustu przypadła wdzięczna, lekka i dowcipna forma przedstawienia, a także prostota i naturalność tematu oraz sposób jego realizacji. Ówczesni widzowie, jak pisze Turska, dopatrywali się ponadto w matrymonialnym zwycięstwie głównych bohaterów i w kapitulacji wdowy Simone „aluzji do upadającej tyranii monarchistycznej”.³² W postać Lisy wcieliła się żona Daberval Marie-Madeleine Crespé, występująca pod pseudonimem Madmoiselle Théodore. Partnerował jej francuski tancerz i choreograf belgijskiego pochodzenia Pierre Louis Stapleton, znany jako Eugène Hus. W roli wdowy Simone Daberval obsadził mężczyznę, Francois Le Riche.³³

Nieznany jest natomiast kompozytor pierwotnej wersji *Córki źle strzeżonej*, a to dlatego, iż balet był kompilacją popularnych ówczesnie arii i piosenek fran-

³⁰ Powyższe libretto opracowano na podstawie: I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 118–119.

³¹ W 1791 Daberval zmienił tytuł swojego baletu na *La Fille mal gardée* i pod tą nazwą spektakl jest znany do dnia dzisiejszego, aczkolwiek w ciągu historii tańca dzieło to opatrywano najróżniejszymi tytułami, takimi, np. *Kapryśna Lizetta*, *Lizetta*, *Zbytnia ostrożność* itp. Zob. I. Turska, *Krótki zarys...*, s. 125.

³² Ibidem.

³³ Zwyczaj obsadzania roli wdowy Simone jako en travesti zachował się do obecnych czasów i jest jednym z głównych ośrodków komizmu w tym baletcie.

cuskich. Ta muzyczna niejednorodność, by nie rzec wręcz przypadkowość zgromadzonych arii i popularnych francuskich piosenek, którą rządził jedynie trend do schlebiania gustom publiczności, była w XVIII wieku wciąż jeszcze zjawiskiem powszechnym i naturalnym.³⁴ Jeśli zaś chodzi o same układy taneczne, to Dauberval wprowadził do swego baletu wiele tańców ludowych oraz charakterystycznych, m.in. w scenach ze żniwiarzami, w których choreografia nawiązywała do wykonywanej przez nich na co dzień pracy (tańce z sierpami, snopkami zboża itp.). Wydaje się, że choreograf tym samym nawiązywał do rad swego nauczyciela Noverre'a, który pisał:

Ileż różnych obrazów znajdzie baletmistrz wśród rzemieślników! Każdy z tych ludzi przybiera różne pozy ciała w zależności od pozycji i ruchów wykonywanych codziennie przy pracy. Ich chód, sposób trzymania się i poruszania, wynikające z uprawianego rzemiosła, a zawsze tak malownicze, powinny zostać podchwyczone przez twórcę!³⁵

Dauberval wywiązał się ze swojego zadania na tyle dobrze, że nie tylko udało mu się osiągnąć sukces u współczesnych. Sprawił również, że po jego dzieło zaczęli sięgać kolejni choreografowie, różnych narodowości, którzy także dostrzegali dużą wartość i szerokie możliwości w tanecznym opracowywaniu zaproponowanego przez Dauberala tematu. Począwszy od XIX wieku zaczęły pojawiać się coraz to nowe i na różnych poziomach interesujące choreografie tego baletu.

CHOREOGRAFIE DO MUZYKI FERDINANDA HÉROLDA

W 1828 do baletu *La Fille mal gardée* powrócił francuski tancerz i choreograf Jean Pierre Aumer, uczeń Dauberala. Pracę nad własną choreografią rozpoczął od znalezienia kompozytora, który nadałby muzycznej warstwie baletu więcej spójności. Jego wybór padł na Louisa Josepha Ferdinanda Hérollda, francuskiego kompozytora muzyki operowej i baletowej.³⁶ Mimo że partytura znów nie była w pełni oryginalna, lecz stanowiła kompilację wersji poprzedniej, wzbogaconą o fragmenty zaczerpnięte z oper Gaetano Donizettiego i dzieł Jeana-Paula Egi-de'a Martiniego oraz własnych pomysłów Hérollda, jako całość prezentowała się bardzo korzystnie. Píše o tym Irena Turska:

Muzyka Hérollda, mimo braku twórczej oryginalności, odznacza się prostotą, wdziękiem i typowo francuską elegancją, w której nawet naturalistyczne efekty dźwiękowe (np. odgłosy wiejskiego

³⁴ Rewolucyjne zmiany w podejściu do muzyki baletowej wprowadzone zostały dopiero w drugiej połowie XIX w., dzięki twórczości Piotra Czajkowskiego.

³⁵ J. G. Noverre, op. cit., s. 41.

³⁶ W międzyczasie w Rosji mieszkańcy Sankt Petersburga mieli okazję obejrzeć balet *Córka źle strzeżona* w choreografii Charlesa Didelota, ucznia Dauberala, z muzyką włoskiego kompozytora Caterino Cavosa. Premiera tego spektaklu odbyła się w 1818 i nosił on wówczas tytuł *Próżna ostrożność, albo Lisa i Colin*.



Scena z baletu *Córka źle strzeżona*, choreogr. F. Ashton, Royal Ballet 2012

podwórka) nie zatracają nigdy wulgarnością, a sceny liryczne – cklwym sentymentalizmem, cała zaś partytura tętni życiem i radością.³⁷

W 1959 sięgnął po nią słynny angielski choreograf Frederick Ashton, zachęcony do tego przez słynną rosyjską balerinę Tamarę Karsawinę. Jego wersja *Córki źle strzeżonej*, której premiera odbyła się w 1960, okazała się niezwykle sukcesem i do dzisiaj pozostaje najczęściej wystawianą choreografią tego baletu. Powodem, dla którego Ashton zdecydował się na jej reinscenizację było sentymentalne usposobienie artysty, zauroczonego krajobrazem osiemnastowiecznej i dziewiętnastowiecznej wsi. Choreograf argumentował swą decyzję następująco:

Tak się zdarzyło... że pewnego dnia czytałem *Dzienniki* Dorothy Wordsworth i ogarnęła mnie tęsknota do wsi z końca osiemnastego i z początków dziewiętnastego wieku; wieś dzisiejsza wydaje się w porównaniu z nią biedna i hałaśliwa... W mojej wyobraźni istnieje wizja życia na wsi jako czasu wiecznego przełomu wiosny i lata, jako liściastej sielanki w stałym blasku słonecznym przy wtórze brzęczenia pszczół, w nienaruszonym spokoju krajobrazów Constable'a z mojego ukochanego, rozświetlonego i cichego Suffolku...³⁸ Prędzej czy później każdy artysta płaci dług naturze.³⁹

Ten emocjonalny stosunek choreografa do tworzonego baletu spowodował, że powstało dzieło przesycone angielskim kolorytem, tamtejszą tradycją oraz kulturą. Ashtonowska wieś to kraina idylliczna, słoneczna, w której ludzie dobrzy, prości, weseli żyją w zgodzie z całą naturą. Balet otwiera scena tańca koguta

³⁷ I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 120.

³⁸ W Suffolku, w miasteczku Eye Ashton miał dom, w którym zmarł.

³⁹ Cyt. za: D. Vaughan, *Frederick Ashton i jego balety*, Warszawa 1985, s. 237.



Taniec koguta i kur, choreogr. F. Ashton, Royal Ballet 2012

i czterech kur, zawsze wywołująca u widzów rozbawienie, gdyż świetnie został uchwycony tu sposób poruszania się i zachowania ptaków.

Nieocenionym walorem tej inscenizacji jest właśnie wprowadzenie przez Ashтона dużej ilości różnorodnych, charakterystycznych tańców, typowych dla mieszkańców angielskich wsi i miasteczek, połączonych oczywiście z techniką tańca klasycznego. Najślynniejszym z nich jest tzw. clog dance lub też clogging, czyli taniec w drewniakach. Jest to popisowy numer Wdowy Simone, która u Ashтона, podobnie jak w wersji Dauberval – dla wzmocnienia humorystycznej strony przedstawienia – jest rolą kreowaną przez mężczyznę. W tańcu tym, wraz z czterema towarzyszącymi jej dziewczętami, które również mają na nogach drewniaki, w niekonwencjonalny sposób wystukują rozmaite muzyczne rytmy. Oprócz tego widowiskowego numeru, akt pierwszy urozmaicony jest również pięknym pas de deux głównej pary bohaterów ze wstążką, która służy młodemu do zabawy. I tak na przykład Colin trzyma ją w zębach, niczym końską uprzęż, a Lisa przytrzymuje jej końce w rękach niczym woźnica i w ten sposób lekkim truchtem obiegają podwórko. Tancerze wykonują tu rozmaite partnerowania i przejścia, ukazujące ich wzajemne przywiązanie, a także młodzieńczą radość, niewinność i energię, cały czas w niebanalny sposób wykorzystując długą, różową wstążkę, która pięknie ozdabia ich taniec.⁴⁰

⁴⁰ O wstążce jako o motywie przewodnim tego baletu zob. D. Vaughan, op. cit., s. 240.

Wstążki pojawiają się również w innym, chętnie tańczonym w Anglii tańcu o nazwie maypole dance, znanym w Polsce jako taniec majowego słupa (lub też jako taniec z maikiem, czy taniec z gaikiem itp.). Z kolei w drugim akcie, powracający ze snopkami zboża żniwiarze, wykonują morris dance, trzymając w dłoniach specjalne pałki.⁴¹ Jest to żywy i energiczny taniec, znajdujący się w programie nauczania angielskich szkół baletowych, wymagający dużej skoczności i dobrej kondycji fizycznej.

Pracując nad baletem, Ashton zdawał sobie sprawę z potrzeby ujednoczenia i odświeżenia partytury Hérolda. Zadania tego podjął się dyrygent i kompozytor John Lanchbery, który dokonał olbrzymiej pracy, zakończonej znakomitym efektem. Jak pisze David Vaughan, monografista angielskiego choreografa:

Aranżacja Lanchbery'ego opiera się (...) na trzech źródłach: partyturze pierwszej (z 1789), [...] partyturze Hérolda i pas de deux na tematach z Dionizettego (głównie z *Napojem miłosnego*) (...). Większość tego materiału była bardzo szkicowa, brakło jej różnorodności i Lanchbery stwierdził, że musi skomponować sporo nowej muzyki, jak również poczynić znaczne zmiany w starej.⁴²

Podobnie było również w przypadku samej choreografii, która, choć oparta o wersję Dauberval'a i późniejsze inscenizacje (m.in. Petipy Iwanowa z 1885⁴³), stanowiła w głównej mierze efekt twórczej pracy Fredericka Ashtona. Choreograf poza dodaniem do *Córki źle strzeżonej* lokalnego kolorytu i kreowaniem miejsca akcji na krainę sielską i idylliczną, pogłębił również uczucie między główną parą bohaterów. Wzbogacił je o odcień zmysłowości, wprowadzając wiele scen prawdziwych, frywolnych pocałunków. Jak pisze o Ashtonie Vaughan:

Powiadano o nim, że jest zakochany w miłości, że ma tak wyraźne poczucie wzajemnej przynależności młodych, iż potrafił bez sentymentalizmu stworzyć połączenie erotyki i niewinności.⁴⁴

Angielski baletmistrz przejmował od swoich poprzedników ich najszcześliwsze pomysły i przetwarzał je w ten sposób, aby odpowiadały jego twórczej wizji i tworzyły spójną całość. Ma to miejsce na przykład w akcie drugim, w scenie, w której Lisa zostaje sama w domu i zaczyna snuć marzenia o przyszłości – wyobraża sobie, że będzie matką trójki dzieci. Na tym intymnym zajęciu nakrywa ją Colas, który pocałunkami właśnie ściera z jej twarzy łzy zawstydzenia. Energiczną i rezolutną naturę tytułowej *Córki źle strzeżonej* oddaje z kolei scena, w której wdowa Simone wraz z Lisą zajmują się pracą typową dla wiejskich kobiet – przędą. W trakcie jej trwania starsza z nich zasypia, z czego od razu korzysta Lisa, próbując wykraść matce klucz z fartucha, aby wybiec z domu do ukochanego.

⁴¹ Morris dance często tańczy się także z mieczami czy chusteczkami.

⁴² D. Vaughan, op. cit., s. 238.

⁴³ Choreografia Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa powstała do trzeciej wersji muzyki, którą do *Córki źle strzeżonej* napisał Peter Hertel. Premiera baletu Hertela odbyła się w 1864, a autorem choreografii był Paul Taglioni, brat słynnej Marii Taglioni.

⁴⁴ D. Vaughan, op. cit., s. 241.



Robert Gravenor jako Alain, Birmingham Royal Ballet 2011

Niestety wdowa Simone otwiera oczy i jest zdziwiona tym, że jej córka znajduje się tuż obok, w dziwacznej pozie. Nie zmieszana Lisa naprędce pokazuje matce, że chciała jedynie złapać natrętną muchę, która latała nad nią. W podobnie humorystycznym i pełnym naturalnego wdzięku tonie utrzymana jest cała *Córka źle strzeżona*. Ashton zadbał także o to, żeby nic nie mąciło szczęśliwego zakończenia baletu. Dlatego też główny poszkodowany spektaklu, czyli pozbawiony szansy na małżeństwo z Lisą Alain, odzyskuje na koniec swój ukochany czerwony parasol, który pozostawił w chacie wdowy Simone. Ogromna radość, jaką odczuwa po znalezieniu zguby, rekompensuje mu stratę narzeczonej i tym samym losy wszystkich bohaterów znajdują szczęśliwe rozwiązanie. Spektakl odniósł olbrzymi sukces, został nazwany „doskonałym odtworzeniem majstersztyku Dauberval’a, widzianego współczesnym okiem i przez rdzennie brytyjski balet”⁴⁵ i do dzisiaj wznawiany jest przez wiele prestiżowych zespołów baletowych.

⁴⁵ Cyt. za: ibidem, s. 244.

Jak mawiał Noverre:

Celem sztuk pięknych jest podobać się, muszą więc zawsze przemawiać do serca. Właściwym ich językiem jest język uczucia, powszechnie lubiany, gdyż zrozumiały dla wszystkich narodów.⁴⁶

Nic więc dziwnego, że *Córka źle strzeżona*, balet który wyrósł z ducha sentymentalizmu, do dziś żywo zajmuje publiczność na całym świecie. I chociaż obecnie jego recepcja jest nieco inna niż ta osiemnastowieczna, kiedy to perypetie zalotnej Lisy, jej wiernego adoratora, dumnej wdowy Simone oraz naiwnego, prostodusznego Alaina prowokowały widzów nie tylko do śmiechu, lecz również do wzruszenia i żywego przejęcia się losem głównych bohaterów, to jednak prostota, naturalność, a także wdzięk choreografii i tematu powodują, że *Córka źle strzeżona* nie traci nic ze swej atrakcyjności. Trwająca nieprzerwanie już od ponad dwustu lat popularność tego baletu udowadnia tym samym, że sentymentalizm podany w atrakcyjnej i oryginalnej formie wcale nie odszedł do lamusa i ciągle ma olbrzymi potencjał i interesujący materiał do twórczego opracowania przez przedstawicieli różnych dziedzin sztuki.

⁴⁶ J. G. Noverre, op. cit., s. 53.