

ANNA REGLIŃSKA-JEMIOŁ*

ORCID 0000-0001-5471-8032

Uniwersytet Gdański

MOTYW PODRÓŻY JAKO ELEMENT NARRACJI TANECZNEJ – PRÓBA REKONESANSU ZJAWISKA W ŚWIETLE WYBRANYCH TEMATÓW SPEKTAKLI BALETOWYCH XVIII WIEKU

Dobrze skomponowany balet jest żywym obrazem namiętności, [...] a zatem winien [...] poprzez wzrok przemawiać do duszy. Pozbawiony zaś wyrazu, z a s k a - k u j ą c y c h o b r a z ó w, mocnych sytuacji, zbyt mało urozmaicony i ubogi w kontrasty, nieinteresujący – tworzy widowisko bezduszne, monotonne i nieprzyjemne [...]. Publiczność lubi być porywana ku wzniosłym sprawom, a ludzie na ogół lubią się wzruszać¹.

W kulturze europejskiej tradycja przybliżania i osvajania poprzez choreografię owych – nawiązując do słów Noverre'a – „zaskakujących obrazów” Wschodu miała długą tradycję, która niewątpliwie przyczyniła się do ugruntowania jej pozycji. Inspiracji motywami

* Dr ANNA REGLIŃSKA-JEMIOŁ – adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, gdzie prowadzi cykl zajęć dydaktycznych z literatury, historii dramatu i kultury epok dawnych (od średniowiecza do oświecenia), także w zakresie nauczania języka polskiego jako obcego. Jej zainteresowania badawcze obejmują teoretyczne i estetyczne implikacje kultury tańca w dramacie i teatrze (autorka monografii *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, 2012). W ostatnim okresie skupia się także na międzekulturowej refleksji nad amerykańską codziennością.

¹ J.G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*, „Teksty Źródłowe do Historii Dramatu i Teatru”, t. 5, red. G. Sinko, Wrocław 1959, s. 47, 65. Wyróżnienia tekstu pochodzą od autorki artykułu.

orientalnymi, będącymi pokłosiem egzotycznych z perspektywy europejskiej podróży, możemy się bowiem dopatrywać już na poziomie terminologii tańca klasycznego (przykładowo poza taneczna określana jako *arabesque*)². Taneczne reminiscencje odległych wędrówek obecne były w uroczystościach dworskich i maskaradach epok renesansu i baroku, improwizowanych turniejach rycerskich czy parateatralnych inscenizacjach (w tym baletach wędrownych), w których podziwiano niezwykle widoki i pejzaże z obcych krain. W oświeceniu ekspozycja motywów orientalnych stawała się silniejsza i coraz bardziej wyrazista, stanowiąc ważny krok w kierunku nadania formie spektaklu baletowego „uroku” fantastyki czy egzotyki, tak istotnej w nadchodzącej epoce romantyzmu³. Obszarem badawczym niniejszego artykułu jest obecność motywu podróży – szerzej wędrówki – w wybranych realizacjach baletowych XVIII w. oraz próba odpowiedzi na pytanie o celowość transponowania tych

² Zaś sama obecność elementów kultury Wschodu na scenie baletowej kojarzona jest w powszechnej świadomości odbiorczej przede wszystkim z repertuarem teatralnym początku XX w. i działalnością zespołu Baletów Rosyjskich Sergiusza Diagilewa. Impresario ten, realizując ideę dzieła sztuk połączonych – spójnej wizji łączącej przekaz treściowy, układ choreograficzny, scenografię, kostiumy i muzykę, skupił wokół siebie najbardziej wpływowych artystów tamtego okresu. Swym uczestnictwem projekty wsparli najwybitniejsi tancerze i choreografowie – Anna Pawłowa, Tamara Karsawina, Waclaw Niżyński, Ida Rubinsein, Michał Fokin, Borys Romanov, Leonid Miasin, George Balanchine oraz Serge Lifar (zob. A. Sieradzka, *Diagilew, Bakst, Poiret – orientalizm w sztuce i modzie początku XX wieku*, w: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, red. E. Karwowska, Warszawa 1986, s. 263–279).

³ U schyłku XIX w. obraz Orientu (podobnie zresztą jak pojawiające się inne wątki egzotyczne) nie był przybliżany publiczności baletowej z reporterską rzetelnością. Dość powierzchowny przekaz na temat Wschodu dyktował sceniczny obraz odległego, malowniczego i jednocześnie wyidealizowanego świata. Wśród tytułów baletowych odwołujących się do tych wyobrażeń wymienić można między innymi choreografie Mariusa Petipy: *Córkę faraona* (1862), *Korsarza* (1868, według Josepha Maziliera i Jules’a Perrota), *Bajaderę* (1877), *Talizman* (1889) czy też niezwykle popularną realizację Filippa Taglioniego – *Bunt w haremie* (1833). Więcej zob. T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

obrazów za pomocą narracji tanecznej w dziełach scenicznych różnej proweniencji.

O rozległości i ważkości tej tematyki decyduje to, że w rękach oświeceniowych twórców choreografia stawała się narzędziem społeczno-kulturowej komunikacji, komentarzem aktualnych wydarzeń czy też odpowiedzią na potrzebę poznania „nowych światów”. Stało się to możliwe dzięki intensyfikacji wzajemnych kontaktów kulturowych, ze szczególnym naciskiem na sferę kultury materialnej. Dalej dzięki coraz lepszej znajomości literackich dzieł orientalnych, w których recepcji często stosowano efekt maski jako instrumentu propagowania ideowych (czy moralizatorskich) treści⁴. Wraz z dynamizacją stosunków handlowych i kulturalnych ze Wschodem oraz rozwojem misji (a tym samym wzrostem liczby opisów Ameryki, Japonii, Indii czy Chin) ślady tych podróży znajdowały również wyraz w choreograficznych układach. Teksty librett baletowych z tamtego okresu były echem utrwalanych wśród publiczności lektur (*Iphigénie en Tauride*, 1772), podawały w wątpliwość europocentryczną wizję świata, ale także po prostu przenosiły w kolorowy świat Orientu (*Les Jalousies du Sérail*, 1758)⁵. Taniec – również ten o orientalnym zabarwieniu – wyraźnie wpisywał się w określony styl i model życia. Obecność elementów orientalnych w tanecznych formach scenicznych

⁴ W literaturze tego okresu wskazać można na wyraźne naśladownictwo form literackich, gatunków, stylu dzieł kultury Wschodu (szczególną popularnością cieszył się zbiór *Baśni tysiąca i jednej nocy*, przetłumaczony na język francuski przez A. Gallanda w latach 1703–1713). Kostium orientalny pozwalał twórcom (także spektakli teatralnych z wykorzystaniem form choreograficznych) na wprowadzanie krytyki aktualnych postaw społecznych, aluzję do aktualnych wydarzeń (na przykład *Iskahar, król Guaxary* Wojciecha Bogusławskiego), stwarzał wreszcie możliwość wyjścia poza wyczerpującą się powoli estetykę tradycyjnego kanonu tematów libretta. Por. J. Reychman, *Orient w kulturze polskiego oświecenia*, Wrocław 1964.

⁵ O tematach oświeceniowego libretta zob. D.J. Buch, *Magic Flutes and Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, Chicago 2008. Na tym polu pomocną inspiracją okazywały się współczesne teksty literackie, dzienniki podróży, listy misjonarzy (głównie zakonu jezuitów), a nawet fachowe artykuły naukowe.

warunkowana była aktualnym kluczem przekazu – estetycznych wyborów i filozoficznych przekonań, a nawet dydaktycznych przesłanek ich twórców.

Jednym z najbardziej wyrafinowanych przykładów realizacji naiwnej egzotyki był opero-balet *Les Indes galantes* (muzyka Jean-Philippe Rameau, libretto Louis Fuzelier). Motywem przewodnim tego złożonego z prologu i czterech *entrées* (w ostatecznej wersji z 1736 r.) spektaklu, bliskiego w formie ideałowi artystycznego stylu rokoka, jest zwycięska rywalizacja Miłości i Wojny. Przyjemnych wzruszeń dostarczają widzom obrazy z wędrówek po Turcji, Peru, Persji oraz Ameryce Północnej (I *entrée Le Turc généreux* – ogród Osmana Paszy; II *entrée Les Incas de Pérou* – pustynia u podnóża wulkanu; III *entrée Les Fleurs* – „święto kwiatów” w perskim ogrodzie; IV *entrée Les Sauvages* – zaślubiny w czasie wielkiego obrzędu „fajki pokoju”)⁶. Pierwszym znaczącym sukcesem teatralnym Jana Georgesa Noverre’a – reformatora tańca, twórcy formy baletu z akcją – był wystawiony w Paryżu, pełen pomysłowych efektów scenicznych balet *Les fêtes chinoises* (1754). I choć inspiracja folklorem chińskim ograniczyła się tu jedynie do „rewii olśniewających kostiumów” czy swoistej „parady porcelanowych figurek” – balet cieszył się ogromnym powodzeniem, wznawiany był między innymi w Strasburgu, Lyonie i Londynie. Wystawieniu spektaklu na scenie teatru Drury Lane (premiera 8 listopada 1755 r.) towarzyszyły protesty angielskiej publiczności, która w obliczu konfliktu zbrojnego z Francją była bardzo negatywnie nastawiona do francuskich artystów⁷.

⁶ Dokładny opis poszczególnych *entrées* podaje między innymi Irena Turska (*Przewodnik baletowy*, Kraków 1997, wyd. 3, s. 148–151). Wśród licznych opracowań dotyczących tego tematu warto zwrócić uwagę na studium Joellen A. Meglin *Galanterie and Glorie: Woman’s will and the eighteenth-century worldview in Les Indes galantes*, w: *Woman’s work. Making dance in Europe before 1800*, red. L.M. Brooks, Madison 2007, s. 228–256.

⁷ W pantomimicznym pochodzie tancerze, powstający z rzędów i powracający na wyznaczone miejsca, na śladowali swym ruchem fale wzbudzające. Zaś w końcowej scenie przedstawienia amfiteatr zamienił się w przestrzeń imitującą kredens pełen porcelany, w którym stopniowo wznoszące się

W poszukiwaniu tematów twórcy oświeceniowych spektakli tanecznych zwracali się przede wszystkim w stronę mitycznych opowieści. Noverre w swoich *Listach o tańcu* podkreślał:

Wielkość starożytności jest tym ponętniejsza dla dzisiejszych widzów, że gardzą oni współczesnością i dają zawsze pierwszeństwo nie istniejącym już rzeczom, ginącym w olbrzymiej, dalekiej perspektywie czasu. Owe t e m a t y c z e r p a n e z e s t a r o ż y t n o ś c i są podwójnie korzystne, gdyż poparte są świetnością kostiumu i okazałością wystawy [...] pozwalają również na wprowadzenie pierwiastka cudowności i łącząc w ten sposób poprzez pomysłową fikcję bajeczność z historią, mogą niezawodnie omamić zmysły i duszę widza⁸.

Szczególnie eksploatowany był motyw wędrowki Telemacha – tematy baletów odnoszących się do tego wątku opracowywane były w rozmaitych wersjach i układach przez różnych choreografów: balet serio inspirowany powieścią dydaktyczną François Fénelona *Przygody Telemaka* w choreografii Antoine'a Pitrota (*Télémaque dans l'Isle de Calypso*, 1759); *Télémaque* Gasparo Angioliniego z 1770 r.; *Télémaque dans l'Isle de Calypso* Charlesa Le Picqa z 1777; *Télémaque dans l'Isle de Calypso* Jeana Dauberval'a z 1791; *Télémaque sur l'Isle de Calypso* Vincenzo Galeottiego z 1792 czy *Telemach auf der Insel Kalypso* Louisa Duporta z 1813. Alfabetycznego zestawienia wszystkich baletów wystawianych na warszawskiej scenie teatru publicznego w latach 1765–1794 dokonał Ludwik Bernacki. W spisie tym odnajdujemy nawiązujące do tego motywu kompozycje Daniela Curza *Telemak na wyspie Kalipsy* z roku 1779; *Powrót Telemaka na wyspę Salante* z 1787, powstały dla uczczenia powrotu Stanisława Augusta z podróży do Kaniowa; a także *Powrót Ulissesa do Itaki* z 1783⁹. Jak podkreśla Waldemar Janiec, po ten

32 wazony ukrywały w swym wnętrzu tancerzy. Zob. M. Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 393; D. Jowitt, *Time and the Dancing Image*, New York 1988, s. 49.

⁸ J.G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca...*, s. s. 66.

⁹ L. Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka na dworze Stanisława Augusta*, t. 2, Lwów 1925, s. 335, 337.

literacki motyw podróży sięgnął również teatr magnacki (o bogactwie choreografii słonimskiej realizacji świadczą zachowane didaskalia), a także sceny szkolne (w programie sztuki autorstwa Jana Kantego Sucharzewskiego, nauczyciela gramatyki w szkołach nowodworskich, odnotowuje się cztery sceny o charakterze tanecznym)¹⁰.

Dokonując przeglądu repertuaru baletowego sceny warszawskiej za panowania Stanisława Augusta, odnajdujemy także inne tytuły zajmujące publiczność egzotycznymi tematami i obrazami z odległych podróży¹¹. Lektura treści ich librett pozwala na wskazanie pewnych schematów konstrukcyjnych. Zawiązaniem akcji często bywała podróż drogą morską, ucieczka, porwanie czy też pościg (na przykład za niewiernym małżonkiem – *Mieszkańcy wyspy Kamkatal* z 1790 r.). Zwrot akcji przynosiło rozbicie statku podczas nawałnicy i ocalenie bohaterów. Budowali oni na nowo swoje szczęście w oddaleniu od świata – na wyspie (popularnym w oświeceniu symbolu świata doskonałego, przestrzeni ładu, harmonii i porządku moralnego). Utopijna kraina była oazą miłości i schronieniem dla cudownie odnalezionych kochanków *Katycynea* i *Morjazama* (1779). Baletmistrz warszawski

¹⁰ W. Janiec, „Przypadki Telemaka” w polskim teatrze szkolnym XVIII wieku, „Pamiętnik Teatralny” 1984, z. 3/4, s. 483–487.

¹¹ Do nich należą kompozycje: Domenico Ricciardiego *Kapitan Sander na wyspie Karolinie* (muzyka V. Trento) z 1790; Daniela Curza *Wyspa Turaba* (1791) oraz *Ariadna opuszczona na wyspie Naxos, czyli Bachus i Ariadna* (muzyka J.H. Hart) z 1792; *Balet w operze Axur, król Ormus* (muzyka A. Salieri) z 1793 r. Giovanni Antonio Sacco przeniósł na scenę warszawską *Les Danses des Chinois* (1774). W wykazie kompozycji innego wiodącego choreografa François Gabriela Le Doux z okresu jego trzyletniego kontraktu (1785–1788) w teatrze warszawskim znalazł się balet *Mirza i Lindor* (muzyka F.J. Gossec, 1786); *Inkle i Jaryka, czyli bohaterka amerykańska* (muzyka J.H. Hart, 1787) i *Młoda Francuzka z Seraju* (1788). Informacje o repertuarze baletowym na podstawie: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka...*; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995; B. Mamontowicz-Łojek, *Tancerze Króla Stanisława Augusta 1774–1798. Początki polskiego baletu*, Warszawa 2005. W tym miejscu należy również wymienić monografię Marii Drabeckiej (*Choreografia baletów warszawskich za Sasów, Kraków 1988*), w której autorka dokonuje szczegółowego omówienia kolejnych etapów działalności warszawskiej sceny baletowej za panowania Augusta II i Augusta III.

Daniel Curz odniósł spektakularny sukces, wystawiając w 1787 r. balet serio *Kora i Alonzo, czyli dziewice słońca* z muzyką Giuseppe Antonio Capuzziego na motywach *Inkasów* Marmontela. Ujął on publiczność efektownymi obrazami z odległego kontynentu, poruszając emocje widzów dramatyczną akcją, zwieńczoną – zgodnie z panującymi trendami i formalnymi wytycznymi teoretyków – obrazem zasłużonego szczęścia głównych bohaterów¹².

Miejsce szczególne na teatralnej mapie Polski zajmował Teatr Na Wodzie w Łazienkach Królewskich. Na scenie tej prezentowano widowiska, które dobrze wpisywały się w naturalny plener wyspy i efektownie eksponowały przestrzeń wody (stąd niemal stałym elementem tych spektakli były morskie wojaże)¹³. W balecie alegorycznym z choreografią François Gabriela Le Doux *Scytowie przez Minerwę zgromieni* (1787) śledzić możemy dramatyczne losy pary rozbitków, których bezlitosny kapłan Scytów postanowił złożyć w ofierze. Z pomocą przychodzi im Minerwa – czytelna alegoria carycy Katarzyny Wielkiej. Nie tylko narzuca ona Scytom cywilizacyjne wzorce zachowań, ale także nadaje prawa ludu oświeconego¹⁴. Motyw podróży morskiej został też kilkakrotnie wyeksponowany w balecie Daniela

¹² A. Reglińska-Jemioł, *Śladem kulturowego dziedzictwa melodramatu o charakterze tanecznym*, „Rocznik Komparatystyczny” 2020, nr 11, s. 84–86. Por. D. Curz, *Mieszkańcy wyspy Kamkatal*, Warszawa 1790; F. Caselli, *Katycynea i Morjazama. Balet heroiczno-komiczny*, Warszawa 1779; D. Curz, *Kora i Alonzo, czyli dziewice słońca. Balet serio*, Warszawa 1787. Więcej zob. K. Wierzbicka-Michalska, *Balety z akcją w teatrze warszawskim za Stanisława Augusta*, w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. nauk. E. Heise, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967, s. 201–204.

¹³ Por. A. Reglińska-Jemioł, *Balety na wolnym powietrzu w epoce Oświecenia*, w: *Między przeszłością a nowymi mediami. Z problemów historii, kultury i edukacji*, red. P. Kąkol, A. Reglińska-Jemioł, Gdańsk 2009, s. 46–50.

¹⁴ Treść widowiska nawiązywała do wydarzeń roku 1783 (przyłączenia Krymu do Rosji). Balet za pomocą alegorii miał ukazywać korzyści dla ludu krymskiego wynikające z poddania się Katarzynie II. Powstanie baletu zainspirował sam Stanisław August, zabiegający o poparcie dla tworzonego przymierza, w wyniku którego Polska mogłaby wziąć udział w wojnie przeciwko Turcji u boku Rosji (B. Mamonowicz-Łojek, *Tancerze Króla Stanisława Augusta...*, s. 96).

Curza *Kleopatra* z 1789 r. W scenie II Kleopatra w otoczeniu swych dworek płynie na wspaniałej galerze. W kolejnej odsłonie baletu ukazuje się flota Antoniusza, a scena VIII przedstawia pościg żołnierzy Oktawiana za uciekającymi w łodzi Antoniuszem i Kleopatą.

Jak podaje Łukasz Gołębiowski na kartach *Opisania historyczno-statystycznego miasta Warszawy* (1827):

Szczególnie pięknie wydawało się porywanie Aspazji z opery *Axur Król Ormus*, kiedy statki napełnione muzyką azjatycką i dziewczycami przepływały, a na okręcie, którego maszty i pokład oświetlały latarnie różnych kolorów [...]. Ta flotta, grupy na teatrze, widze, i snujące się po nabrzeżach i wszystkich ulicach tłumy, odbicie się rozlicznych tych gromad w wodzie, czyniło widok nieporównany¹⁵.

Motywy dalekich podróży, które stawały się dobrą okazją do prezentacji niezwykłych efektów scenicznych, a do choreografii wносиły element ruchu odmiennego w swym charakterze od tańca dworskiego, pełniły w teatrze szkolnym epoki oświecenia jeszcze inną funkcję¹⁶. Wanda Roszkowska podkreśla, że „Orient, obecny w przedstawieniach nawiązujących do akcji misyjnych zakonu, nie zawsze musiał być odbierany egzotycznie, przemawiał niejednokrotnie swojskością, wzbogacając doznania i współtworząc wartości estetyczne. Strój arabski czy perski komponował się dobrze z polską kulturą baroku”¹⁷. Przypomnijmy, że na kartach zachowanych programów

¹⁵ Ł. Gołębiowski, *Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy*, Warszawa 1827, s. 127.

¹⁶ Oczywiście szerszą panoramę oglądu motywów orientalnych w teatrze szkolnym stwarzałoby studium repertuaru teatralnego Szkół Nowodworskich, zakonu teatynów, pijarów, ale taka perspektywa badawcza znacznie wykracza poza możliwości tej publikacji.

¹⁷ W. Roszkowska, *Główne ośrodki życia teatralnego w Polsce XVI i XVII w., w: Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, red. H. Dziechcińska, Wrocław 1980, s. 111. W kontekście tych rozważań por. J. Wasilewska-Dobkowska, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich w XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006. O ekspozycji tematu Wiktorii Wiedeńskiej zob. J. Okoń, *Odsiecz wiedeńska Jana III w staropolskim teatrze szkolnym*, „Pamiętnik Teatralny” 1984, z. 1/2.

teatru jezuickiego opracowanych pieczołowicie przez zespół Władysława Korotaja w tomie *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej* odnaleźć można przykłady 428 wstawek choreograficznych różnego typu – od pojedynczych salt, skoków, grupowych scen tanecznych i pantomimicznych do tytułów baletów z akcją.

Rysunek choreograficzny nie tylko asystował w zapewnieniu odbiorcom rozrywki, ale przede wszystkim propagował myśl wychowawczą zakonu: dramatyczne obrazy z wypraw – męczeństwo tych, którzy oddali swe życie za wiarę, sceny pogańskich obyczajów składania ofiar z ludzi w nadziei na przebłaganie złego losu (*L'Empire de la folie*, Rennes 1726); prześmiewcza krytyka magicznych wierzeń i innych kultów (*Le Triomphe de la Religion, ou l'Idolatrie ruiné*, Paryż 1681; *L'Empire de l'Imagination*, Paryż 1702). W argumencie *Baletu bożka trunków Bachusa wesoły początek, smutny zaś koniec mający* (Wilno 1754), odnoszącym się do zgubnych skutków nadużywania alkoholu, wyraźnie podkreślony zostaje motyw podróży: „Bachus wszystkie kraje świata zwiedziwszy walny wjazd czyni do Indii, gdzie go obywatele tamecznego kraju z osobliwszą przyjmują radością. Lecz on zażywszy fortelu, pod moc ich swoją podbija, państwo odbiera i miasto Nysę zakłada, używając do tego samychże Indianów pod swoją władzę podbitych”¹⁸. W utworze tym spotykamy się z częstym zabiegiem językowym nadania mieszkańcom kraju położonego w Azji Południowej nazwy Indian. Choć w librecie chodzi o mieszkańców Ameryki, w argumencie przedstawienia pada określenie „Bachus czyni wjazd do Indii”. Wątek tubylców upajanych alkoholem miesza się z mitologicznym motywem boga wina Bachusa. Pojawiają się też pojęcia zaczerpnięte z kultury Rzymian („rzymskie procesje”, bogowie Jowisz i Saturn). Jak podkreśla Irena Kadulska, o niefrasobliwości autora świadczy kontaminacja miejsc i pojęć geograficznych

¹⁸ *Balet bożka trunków Bachusa wesoły początek, smutny zaś koniec mający*, Wilno 1754, k. 2. Więcej A. Reglińska-Jemioł, *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań 2012, s. 129–179, 214–216.

Ameryki, Indii i Rzymu – miasto Nysę w Indiach i kult Bachusa odniesiono do sytuacji ówczesnych mieszkańców Ameryki¹⁹.

Spektakle typu *ballet actualité* odwoływały się do bieżących wydarzeń. Przedstawienia kolegium Louis-le-Grand, będące formą budzenia szacunku dla potęgi państwa, podkreślały zaangażowanie Francji w kolonizację „nowego świata” i rozwój handlu. Stąd też obrazy obdarowywania Francji złotem przez mieszkańców Meksyku (*L'Espérance*, 1709; *L'Industrie*, 1720) czy jeszcze bardziej wymowna scena wymiany sztab drogiego kruszcu na służące do pracy żelazne narzędzia (*L'Ecole de Minerve, ou la sagesse*, 1736). W balecie *Les Voeux de la France* z 1728 r. ukazano francuskich kupców handlujących z Afrykańczykami, Azjatami (tancerze „ukostiumowani” jako pagody) i mieszkańcami Ameryki. Sukcesy w handlu z Chińczykami stały się motywem jednego z *entreés* w balecie *L'Amour de la partie* z roku 1744²⁰. Balety podobnie jak tragedie odnosiły się do misyjnej aktywności jezuitów i prezentowały „charaktery” azjatyckie, cieszące się szczególnym zainteresowaniem po wizycie w 1686 r. w Paryżu ambasadorów z Syjamu.

Na koniec warto zwrócić uwagę na typ przedstawień baletowych, w których obrazy z odległych krajów nabierały znaczeń symbolicznych, awansując z pozycji elementu *décor* do środka obywatelskiego

¹⁹ I. Kadulska, *Noty edytorskie do dramatów jezuickich XVIII i XIX wieku*, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997, s. 513–514. Sama zaś odbudowa Nysy z ostatnich scen aktu IV, zaskakująco pojawiająca się w kontekście Indii, prawdopodobnie nawiązuje do wybudowania w Nysie w XVIII w. kolegium jezuickiego (I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, „Rozprawy Literackie”, t. 8, Wrocław 1974, s. 134).

²⁰ J. Rock, *Terpsichore at Louis-Le-Grand. Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris*, „Original Studies Composed in English”, nr 13, Saint Louis 1996, s. 152–154. W gronie uczniów samego kolegium znajdowali się również przybysze z Dalekiego Wschodu. Aluzje do wymiany towarów z krajami Dalekiego Wschodu pojawiły się także na innych scenach, na przykład w Rennes podczas uroczystości z okazji ślubu Ludwika XV ukazana była postać Neptuna ofiarującego młodemu władcy klejnoty z Chin (LeBéque, *Les Ballets des jésuites*, „Revue des Cours et Conférences” Paris 1936, nr 10, s. 321–324).

apelu. Przykładem takim był spektakl *La Fête Américaine* z 24 sierpnia 1794 r. W scenie otwierającej ukazała się aleja drzew, pośród których wyróżniała się palma kokosowa obwieszona girlandami z liści dębu i trzykolorowymi wstążkami – symbol „drzewa wolności”. Wokół zbierali się członkowie różnych społeczności – na pierwszym planie znalazł się przedstawiciel narodu amerykańskiego, trzymający w rękę wagę z dwójką dzieci (rasy czarnej i białej). Waga, pozostając w równowadze, dawała jasne przesłanie o braku różnic rasowych²¹.

Edward Nye wskazuje w swoich badaniach, że programy przedstawień baletowych pełniły często funkcję poznawczą, będąc autonomiczną pozycją lekturową dla zgromadzonej publiczności²². Istotą takiej praktyki była poniekąd chęć przygotowania widza do pełnego przeżycia wrażeń z odbywanych za pośrednictwem choreograficznego przekazu podróży. Przestrzeń, którą tworzyły obrazowane na scenie baletowej szlaki wędrówek, obejmowała rozległy obszar geograficzny (także ten wykraczający poza mapy miejsc rzeczywistych). Linie wyznaczające tę sceniczną płaszczyznę miały układ horyzontalny i wertykalny, łączyły punkty na ziemi oraz ziemię z niebem – dzięki formie widowisk ogniowych często wplatanych w przedstawienia o charakterze tanecznym, czy też dzięki machinom scenicznym oddającym iluzje lotu, efekty burzy i nawałnic. Niezależnie od literackiej jakości oraz wiarygodności owych opisów i relacji z podróży zawartych na kartach librett baletowych zawierają one wiele danych na temat sztuki baletowej, a także są świadectwem kultury materialnej i duchowej epoki.

Bibliografia

Źródła

Balet bożka trunków Bachusa wesoły początek, smutny zaś koniec mający, Wilno 1754 (tekst opublikowany w *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997).

²¹ J. Chazin-Bennahum, *Dance in the shadow of guillotine*, Carbindale 1988, s. 142–144.

²² Por. E. Nye, *Mime, music and drama on the eighteenth-century stage: the ballet d'action*, Cambridge 2011.

- Caselli F., *Katycynea i Morjazama. Balet heroiczno-komiczny*, Warszawa 1779.
- Curz D., *Kora i Alonzo, czyli dziewice słońca. Balet serio*, Warszawa 1787.
- Curz D., *Mieszkańcy wyspy Kamkatal*, Warszawa 1790.
- Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765, cz. 1: Programy teatru jezuickiego*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław 1976.
- Gołębiowski Ł., *Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy*, Warszawa 1827.
- Noverre J.G., *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*, „Teksty Źródłowe do Historii Dramatu i Teatru”, t. 5, red. G. Sinko, Wrocław 1959.

Literatura przedmiotu

- Bernacki L., *Teatr, dramat i muzyka na dworze Stanisława Augusta*, t. 2, Lwów 1925.
- Berthold M., *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980.
- Buch D.J., *Magic Flutes and Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, Chicago 2008.
- Chazin-Bennahum J., *Dance in the shadow of guillotine*, Carbindale 1988.
- Drabecka M., *Choreografia baletów warszawskich za Sasów*, Kraków 1988.
- Janiec W., „Przypadki Telemaka” w polskim teatrze szkolnym XVIII wieku, „Pamiętnik Teatralny” 1984, z. 3/4.
- Jowitt D., *Time and the Dancing Image*, New York 1988.
- Kadulska I., *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, „Rozprawy Literackie”, t. 8, Wrocław 1974.
- LeBéque, *Les Ballets des jésuites*, „Revue des Cours et Conférences” Paris 1936, nr 10.
- Mamontowicz-Łojek B., *Tancerze Króla Stanisława Augusta 1774–1798. Początki polskiego baletu*, Warszawa 2005.
- Nye E., *Mime, music and drama on the eighteenth-century stage: the ballet d'action*. Cambridge 2011.
- Okoń J., *Odsiecz wiedeńska Jana III w staropolskim teatrze szkolnym*, „Pamiętnik Teatralny” 1984, z. 1/2.
- Reglińska-Jemioł A., *Balety na wolnym powietrzu w epoce Oświecenia*, w: *Między przeszłością a nowymi mediami. Z problemów historii, kultury i edukacji*, red. P. Kąkol, A. Reglińska-Jemioł, Gdańsk 2009.
- Reglińska-Jemioł A., *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań 2012.
- Reglińska-Jemioł A., *Śladem kulturowego dziedzictwa melodramatu o charakterze tanecznym*, „Rocznik Komparatystyczny” 2020, nr 11.
- Reychman J., *Orient w kulturze polskiego oświecenia*, Wrocław 1964.

- Rock J., *Terpsichore at Louis-Le-Grand. Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris*, „Original Studies Composed in English”, nr 13, Saint Louis 1996.
- Roszkowska W., *Główne ośrodki życia teatralnego w Polsce XVI i XVII w.*, w: *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, red. H. Dziechcińska, Wrocław 1980.
- Sieradzka A., *Diagilew, Bakst, Poiret – orientalizm w sztuce i modzie początku XX wieku*, w: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1983*, red. E. Karwowska, Warszawa 1986.
- Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997.
- Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. E. Heise, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1997.
- Wasilewska-Dobkowska J., *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich w XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006.
- Woman's work. Making dance in Europe before 1800*, red. L.M. Brooks, Madison 2007.
- Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1971.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.

The motif of travel as an element of the dance narrative – an attempt at reconnaissance the phenomenon in the light of selected themes of ballet performances from the 18th century

Summary

The art of ballet in the Enlightenment era was a perfect tool of socio-cultural communication. It has fulfilled the curiosity of knowledge of “new worlds”, also referring to images preserved in the audience’s memory thanks to earlier readings (the popular topic was the theme of Telemachus’ voyage). Moreover, introducing exotic elements, foreshadowed the upcoming changes in the form of stage presentation. The literary record of ballet landscapes, remained on the pages of the librettos, exists as an important source for research into the history of theater, as well as a testimony to the culture and aesthetics of the age of lights.

Słowa kluczowe: oświecenie, balet, podróż, wątki literackie, Noverre, libretto

Key words: Enlightenment, ballet, journey, literary threads, Noverre, libretto