

## GDY LITERATURA SPOTYKA SIĘ Z TAŃCEM, CZYLI O BALETOWYCH INSCENIZACJACH *PIASKUNA* E.T.A. HOFFMANNA

Agnieszka Narewska, baletka12@poczta.onet.pl



### STRESZCZENIE

Punktem wyjścia do stworzenia niniejszego artykułu stało się opowiadanie niemieckiego pisarza E.T.A. Hoffmanna *Piaskun*, wpisujące się w nurt czarnego romantyzmu. Na jego podstawie powstał popularny do dziś balet *Coppelia*, którego twórcy zdecydowali się przedstawić jego treści w formie komedii baletowej, na plan pierwszy wysuwając wątek miłosny. To z kolei zainspirowało współczesną choreografkę Maguy Marin, do postawienia własnej choreograficznej diagnozy relacji damsko-męskich, występujących w obecnym świecie. Niniejszy referat ukazuje interesujące zabiegi i ich konsekwencje, jakie na tekście Hoffmanna dokonała sztuka baletowa.

**Słowa kluczowe:** balet, literatura, Piaskun, Coppelia

**When literature meets dance – ballet inscenizations of *Sandman* by E.T.A. Hoffmann**

### ABSTRACT

The starting point of this paper was influenced by E.T.A. Hoffmann's *Sandman* (1816), which belongs to the dark romanticism period. In 1870, on the basis of this story, a very popular ballet called *Coppelia* was introduced to the ballet world. The creators decided to present its content in the form of a comedy ballet, focusing on the aspect of the love story. This classical version inspired many choreographers to create their own versions, including contemporary artist Maguy Marin. She introduced her own choreographic diagnosis of male-female relationships based on 20th-century life. This paper reflects on the interesting changes made through the use of dance towards Hoffmann's text.

**Key words:** ballet, literature, Sandman, Coppelia

Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann, artysta żyjący na przełomie XVIII i XIX w., całym swym nieprzeciętnym życiem realizował postulaty właściwe dla człowieka doby Renesansu, co objawiało się szerokimi horyzontami intelektualnymi, różnorodnością zainteresowań i wieloma talentami artystycznymi. Zasłynął jako kompozytor - jest autorem pierwszej niemieckiej opery romantycznej pod tytułem *Ondyna* (1814)<sup>1</sup>, zajmował się również dyrygenturą i krytyką muzyczną. Nie stronił od malarstwa i rysunku, w którym zdradzał nie tylko świetne opanowanie rzemiosła, lecz w którym w pełni ujawnił się także jego talent karykaturzysty, poczucie humoru i znakomity zmysł obserwacji. Dodatkowo posiadał pogłębioną wiedzę medyczną, którą wykorzystywał zarówno w pracy zawodowej jak i w twórczości artystycznej<sup>2</sup>. Bez większych trudności zgłębiał również arkany prawa, co stało się w dalszym życiu głównym źródłem jego utrzymania. Satysfakcję, radość, poczucie spełnienia i twórczej samorealizacji oraz nieprzemijającą sławę dała mu jednak szeroko zakrojona działalność literacka, w której na pierwszy plan wysunęły się utwory prozatorskie, należące w większości do nurtu fantastyki romantycznej. Jednym z najsłynniejszych utworów Hoffmanna jest *Piaskun*. Dzieło to zostało napisane w 1816 r. i ukazało się rok później w tomie *Opowieści nocne* (*Nachtstücke*), w którym, jak pisze Jerzy Jaroszewicz, autor biografii niemieckiego pisarza, Hoffmann „pragnie zainteresować, poruszyć wyobraźnię i sferę doznań odbiorcy, a nawet przestraszyć go i oszołomić”<sup>3</sup>. Inspiracją do powstania wyżej wymienionego opowiadania, był folklor niemiecki, w którym pojawia się demoniczna postać piaskuna, zwanego też piaskowym dziadkiem. Jego opis można znaleźć na kartach Hoffmannowskiego utworu:

„(...) jest to taki niegodziwiec, który przychodzi na zawołanie, kiedy dzieci spać iść nie chcą, i rzuca im garściami piasek w oczy, aż im z orbit wychodzą; wtedy je pakuje do worka i zanosi na Księżyc swoim dzieciom do zjedzenia.

1 Zob. M. Jaroszewski, *Życie i twórczość E.T.A. Hoffmanna 1776-1822*, Gdańsk 2006, s. 19.

2 Tamże, s. 50.

3 Tamże, s. 20.

Te zaś nie wyłażą nigdy z gniazda i mają jak sowy ogromne dzioby zakrzywione, którymi łapczywie zjadają oczy, powydzierane nieposłusznym dzieciom”<sup>4</sup>.

Tą właśnie wizją straszony był w dzieciństwie Nataniel, bohater *Piaskuna*, który utożsamia potwora z tajemniczym przyjacielem swojego ojca, adwokatem i alchemikiem Coppeliusem. Odwiedza on ich w domu, zamyka się z ojcem w pokoju i dokonuje zagadkowych, magicznych eksperymentów. Jednego razu chłopiec podgląda dorosłych przy tym zajęciu. Na nieszczęście jego obecność zostaje jednak odkryta. Coppelius, aby ukarać dziecko, straszy je, że zabierze mu oczy i jedynie gorące prośby ojca Nataniela powstrzymują go przed tym okrucieństwem. Niedługo później, w tajemniczych okolicznościach ojciec chłopca traci życie. Nataniel nie może pozbyć się wrażenia iż winnym tej śmierci jest stary Coppelius, jednakże brak choć najmniejszych dowodów uniemożliwia podjęcie jakichkolwiek kroków prawnych. Młodzieniec poprzysięga więc zemstę, lecz poza tym stara się wieść normalne życie. Rozpoczyna studia, z zapałem uczęszcza na wykłady fizyki, głoszone przez słynnego włoskiego profesora, przyrodnika Spalanzaniego. Nieoczekiwanie jego spokój zostaje zakłócony, gdyż pewnego dnia do jego drzwi puka wędrowny optyk Giuseppe Coppola, który oferuje mu sprzedaż „pięknych, przepysznych oczu”<sup>5</sup>, czyli okularów i lornetek. Po tym wydarzeniu bohater długo wraca do psychicznej równowagi. Pomaga mu w tym uczucie jakie żywi do pięknej i tajemniczej Olimpii, córki Spalanzaniego, z którą zaczyna spędzać każdą wolną chwilę. Nie przeszkadza mu to, iż dziewczyna jest podejrzanie milcząca i chłodna, a w reszcie jego kolegów swą sztywnością i dziwną nieruchliwością wzbudza jedynie podejrzliwość i dreszcz obrzydzenia. Wykonuje zaledwie kilka czynności: perfekcyjnie gra na fortepianie, czysto śpiewa i tańczy, a zasób jej słów ogranicza się jedynie do krótkiego wzdychania. Mimo to, Nataniel całkowicie oddaje się uczuciu miłości do niej, zapomina nawet o swojej ukochanej Klarze, z którą planuje małżeństwo. Zmieniwszy swe matrymonialne plany, udaje się z pierścieniem do Olimpii, aby prosić ją i jej ojca o zgodę na małżeństwo. Niespodziewanie jest świadkiem kłótni między Spalanzaniem, a Coppeliusem, którzy wyrwają sobie z rąk Olimpię, wykrzykując swoje prawa do niej. To, przed czym ostrzegali Nataniela przyjaciele okazuje się prawdą – dziewczyna jest jedynie wspaniale skonstruowaną, mechaniczną lalką, którą stworzył Spalanzani, a Coppelius wstawił jej parę pięknych oczu. Na skutek doznanego szoku równowaga psychiczna młodzieńca zostaje na trwałe zaburzona i mimo pozoru odzyskanego spokoju, bohater w końcu opowiadania w przypiływie szału popełnia samobójstwo<sup>6</sup>.

Hoffmann, który jako typowy romantyk zainteresowany był tajemnicą ludzkiej psychiki i życiem wewnętrznym jednostki, skomplikował portret psychologiczny Nataniela, a także przedstawił w swoim tekście różnorodne perspektywy, z których można analizować i oceniać jego zachowanie. Wychwycił je i opisał Marek Jaroszewski:

„Pierwszą z nich wypowiada sam Nataniel. Dopatruje się w przeżyciach dzieciństwa (...) źródła zagrożenia dla siebie, jak również własnej przyszłości (miłość do Klary). Przeciwną opinię o przyczynach choroby Nataniela formułuje Klara. Uważa, że przeżycia dzieciństwa narzeczonego i późniejsze ich następstwa to urojenia, twory jego imagacji. (...) Trzecią opinię wyraża narrator. Zwraca on uwagę na wewnętrzne rozdarcie bohatera, wahającego się między mieszczańskim życiem rodzinnym a artystyczną działalnością. Ta ostatnia wiąże się z wiarą Nataniela w istnienie świata irracjonalnego wraz z jego diabolicznymi i demonicznymi siłami. Rozróżnienie obu sfer, oddzielenie ich od siebie sprawia mu trudności i może być przyczyną jego choroby. Nie wiadomo, która z trzech wersji jest najbardziej prawdopodobna”<sup>7</sup>.

### **PIASKUN OZAMI FREUDA**

Interesującą interpretację *Piaskuna* przedstawił w 1919 r. w słynnym eseju *Niesamowite* Zygmunt Freud, który przeanalizował zachowanie Nataniela z punktu widzenia psychoanalizy i zdiagnozował go jako osobę cierpiącą na lęk kastracyjny. Miałby na to wskazywać paniczny strach młodzieńca i jego obsesja na punkcie utraty oczu, które stają się tu zawalowanym odpowiednikiem narządu płciowego. Według Freuda w umyśle Nataniela doszło do rozszczepienia „*imago* ojcowskiego”<sup>8</sup> na dobrego rodzica i złego piaskuna-Coppeliusa: „jeden grozi oślepieniem (kastacją), drugi – dobry ojciec – prosi, by zostawić oczy dziecka w spokoju”<sup>9</sup>. Zasada rozszczepienia bohaterów i ich podwójnego oblicza jest następnie

4 E. T. A. Hoffmann, *Piaskun*, [w:] Tegoż, *Opowiadania fantastyczne*, Warszawa 1999, s. 100.

5 Tamże, s. 116.

6 Por. E. T. A. Hoffmann, dz. cyt., [w:] Tegoż, dz. cyt., Warszawa 1999

7 M. Jaroszewski, dz. cyt., s. 51.

8 Zob. Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] Tegoż, *Pisma psychologiczne*, T 3, Warszawa 1997, s. 245.

9 Tamże.

realizowana w parze profesora Spalanzanego i Coppoli, a także w osobie Nataniela i Olimpii. Perfekcyjnie skonstruowana lalka, która swe istnienie zawdzięcza zarówno Coppoli jak i Spalanzanemu, jest – jak pisze Freud:

„(...) kompleksem oderwanym od Nataniela, który wychodzi mu naprzeciw jako osoba; opanowanie przez ów kompleks znajduje wyraz w bezsensownie natrętnej miłości do Olimpii. Mamy prawo określić tę miłość mianem narcystycznej i rozumiemy, że człowiek, który padł jej ofiarą, wyobcował się od realnego obiektu miłości. To jednak, jak słuszne jest z psychologicznego punktu widzenia, że młodzieniec utrwalony na ojcu za sprawą kompleksu kastracji nie jest zdolny do miłości do kobiety, pokazują liczne analizy chorych – analizy, których treść jest wprawdzie mniej fantastyczna, ale wcale nie mniej smutna niż historia studenta Nataniela”<sup>10</sup>.

### **PIASKUN PRZEMIENIA SIĘ W COPPELIĘ**

To właśnie ta, na wielu poziomach interesująca historia, stała się już w 1870 r. kanwą, na której francuski pisarz i librecista Charles Nuitter we współpracy ze swoim rodakiem, tancerzem i choreografem Arthurem Saint-Léonem, ułożyli treść scenariusza literackiego do baletu, który zatytułowali *Coppelia, czyli dziewczyna o szklanych oczach* (*Coppélia ou la fille aux yeux d'émail*)<sup>11</sup>. Libretto to nie było wierną adaptacją opowiadania Hoffmanna, stanowiło jedynie jej swobodną, semantyczną transpozycję. Autorzy libretta za niezwykle atrakcyjne i przyciągające ówczesnego widza zagadnienie uznali obecne w *Piaskunie* wątki alchemiczne i czarnej magii, które wzbogacili o problem spirytyzmu, mesmeryzmu i hipnozy<sup>12</sup>. Całkowicie zmienili również nastrój swojego dzieła, rezygnując z atmosfery właściwej dla czarnego romantyzmu i decydując się na stworzenie komedii baletowej. Nataniel przemienia się tu we Franza, Klara w Swanildę, a Olimpia w tytułową Coppelię. Libretto swojego baletu libreciści podzielili na trzy akty, choć obecnie najczęściej wystawia się go w formie spektaklu w dwóch częściach i trzech obrazach. Pierwszy akt przedstawia młodą dziewczynę Swanildę zakochaną z wzajemnością w przystojnym Franzu. Młodzieniec okazuje się jednak niestały w uczuciach i obdarza dużym zainteresowaniem siedzącą w oknie piękną Coppelię, którą bierze za córkę miejscowego dziwaka, starego doktora Coppeliusa, zajmującego się konstruowaniem lalek. Kiedy wieczorną porą staruszek udaje się do gospody, do jego domu zakrada się Swanilda wraz z przyjaciółkami, aby bliżej poznać nieznaną. Chwilę później w to samo miejsce podąża zdeterminowany Franz, oczarowany urodą Coppelii i zakrada się do niej, wchodząc po drabinie przez okno. Akcja drugiego aktu przedstawia mieszkanie Coppeliusa, wypełnione przeróżnymi mechanicznymi zabawkami, którymi beztrudnie bawią się ciekawe dziewczęta. Niespodziewany powrót właściciela sprawia, że uciekają w popłochu. Na miejscu wydarzeń pozostaje jedynie Swanilda, która przebiera się w ubrania Coppelii i udaje, że jest lalką. Tymczasem Coppelius przyłapuje na włamaniu także Franza, którego po chwili zastanowienia postanawia wykorzystać do swoich tajemnych eksperymentów. Udając przyjazne zamiary, poi go winem z dodatkiem narkotyku, po wypiciu którego młodzieniec natychmiast traci przytomność. Wtedy staruszek stara się pobrać od niego fluidy życia i przerzucić je na swoją najdoskonalszą lalkę – Coppelię. Swanilda początkowo udaje, że jego czary rzeczywiście odnoszą skutek i jednocześnie stara się ocucić Franza. Gdy w końcu jej się to udaje bez wahania zdradza swoją tożsamość. Młodzi uciekają w popłochu, a załamany Coppelius trzyma w ręku swą bezwolną, pozbawioną życia lalkę. Obraz trzeciego aktu przedstawia mieszkańców obchodzących uroczyste święto poświęcenia nowego dzwonu. Z tej okazji nowożeńcy, a więc świeżo poślubieni Swanilda i Franz, otrzymają od burmistrza wysoki posag. Dziewczyna, powodowana wyrzutami sumienia i pragnieniem zrehabilitowania Coppeliusowi poniesionych szkód, chce oddać mu swoje pieniądze. Widząc ten gest, burmistrz prosi, aby zachowała swoją sakiewkę i sam wyrównuje rachunek ze starym dziwakiem. Nic nie mać już szczęścia zakochanych. Finał spektaklu, realizujący typową konstrukcję baletu drugiej połowy XIX wieku, zawiera *divertissement*, złożone z popisowych numerów postaci, odzwierciedlających pożądane w owym środowisku cnoty i wartości. Można tu więc zobaczyć Walc godzin, Taniec Jutrzenki, Taniec Modlitwy, czy Taniec Żniwiarek. Balet kończy się *grand pas de deux* Swanildy i Franza oraz skocznym finałem wszystkich uczestników tego radosnego wydarzenia<sup>13</sup>.

Poza wartką, interesującą akcją odpowiadającą na potrzeby ówczesnego widza, autorzy projektu baletu zadbali również o różnorodność swojego spektaklu, wprowadzając do niego rozmaite tańce charakterystyczne: czardasza, hiszpań-

10 Tamże, s. 246. W dalszym toku swoich rozważań Freud przytacza również fakty z życia samego Hoffmanna, które mogą tłumaczyć ten ambiwalentny stosunek niemieckiego pisarza do postaci ojca.

11 Zdarzają się również inne tłumaczenia tego tytułu: *Coppelia, czyli dziewczyna z oczyma z emalii*. Zob. J. Pudełek, *Z historii baletu*, Warszawa 1981, s. 76.

12 Por. I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 66.

13 Por. libretto do baletu *Coppelia*, I. Turska, dz. cyt., s. 64-66.

skie bolero, szkocki taniec gigue. Nie zabrakło także akcentu polskiego: w pierwszym akcie znajduje się ognisty mazur, wywołujący zawsze żywy aplauz u publiczności bez względu na narodowość. Przyczyny obecności polskiego wątku tłumaczy Irena Turska:

„Istnienie w *Coppellii* motywów polskich jest wynikiem zarówno sympatii kompozytora [Leo Delibesa, przyp. A. N.], ożenionego z Polką, jak i związków z Polską autora noweli, Hoffmanna, który przez krótki czas sprawował funkcje urzędnicze w Poznaniu, Płocku i Warszawie”<sup>14</sup>.

Dodatkowym urozmaiceniem baletu były kontrastujące ze sobą zabawne, sztywne ruchy lalek oraz piękne, plastyczne ruchy „żywych” ludzi, a także zastosowanie konwencjonalnej, lecz wymownej i żartobliwej pantomimy. Autorem choreografii był współautor libretta, Arthur Saint-Léon, znany również jako tancerz, świetny skrzypek, kompozytor, a także autor podręcznika *Stenochoreografia* z 1852 r., w którym przedstawił swoją propozycję notacji tańca. Prywatnie obdarzony był dużym poczuciem humoru, znajdował upodobanie w tworzeniu tańców o żartobliwym charakterze, które lubił wprowadzać do swoich baletów, nie dziwi więc ich obecność w *Coppellii*<sup>15</sup>. Wielu krytyków wytykała mu natomiast jego skłonności do schlebienia gustom publiczności i komercyjność spektakli tanecznych, co zapewniało mu zawsze żywe zainteresowanie i wysoką frekwencję widzów. I. Turska pisze o nim, iż był:

„pozbawiony skrupułów artystycznych, umiał się podporządkować panującemu wówczas upodobaniu do pięknej, efektownej formy zewnętrznej baletu, do zasady „taniec dla tańca”. Jeden i ten sam układ swych baletów powtarzał na różnych scenach wielu miast całej Europy (działał również w Petersburgu), zmieniając tylko ich tytuły. Balety te zaspokajały potrzeby burżuazyjnej elity, posiadały bowiem przepyszna wystawę i efektowny wirtuozowski układ”<sup>16</sup>.

Mimo tych krytycznych uwag Saint-Leonowi nie można odmówić jednak choreograficznego talentu. W jego *Coppellii* zaskakuje niezwykle bogactwo i różnorodność kroków, wykorzystanych chociażby w tańcach charakterystycznych różnych narodów. To właśnie w partyturze tego baletu, jej kompozytor, francuski artysta Léo Delibes po raz pierwszy wprowadził węgierskiego czardasza<sup>17</sup>. Dzięki temu *Coppelia* odzwierciedlała szerokie wówczas zainteresowania tematyką narodu i narodowości i odpowiadała na ówczesne potrzeby doświadczania folkloru innych krajów. Widoczny jest tu również romantyczny kult kobiety, dzięki czemu taniec żeński wysunął się na pierwszy plan. Natomiast rola mężczyzny w balecie i taniec męski był wówczas ograniczany i marginalizowany do tego stopnia, iż niektóre, nawet wiodące partie męskie, wykonywane były przez kobiety *en travesti*. Było tak również w *Coppellii*, w której na premierowym przedstawieniu w rolę Franza wcieliła się solistka Opery Paryskiej, Eugénie Fiocre<sup>18</sup>. Natomiast, co nietypowe dla baletu romantycznego, w spektaklu Saint-Leona nie znajdzie się ani duchów ani nieziemskich stworzeń latających nad sceną. Wręcz przeciwnie, w *Coppellii* występują ludzie z krwi i kości, obdarzeni zarówno zaletami jak i wadami oraz śmiesznymi przywarami. Dlatego też spektakl ten zwykło uważać się za łącznik między baletem romantycznym, a baletem z końca XIX w., który upłynął pod dużym wpływem działalności Mariusa Petipy i stworzonego przez niego w Rosji nowego, monumentalnego w formie widowiska tanecznego. Był to zarazem ostatni balet w repertuarze Opery Paryskiej<sup>19</sup>, którą zamknęto dwa miesiące po premierze *Coppellii* na skutek wojny francusko-pruskiej<sup>20</sup>. Sytuacja polityczna i ekonomiczna nie pozostała bez wpływu na karierę i życie tancerzy, a zwłaszcza pierwszej odtwórczyni roli Swanildy, młodzieńki i zachwycającej Giuseppiny Bozzacchi. Swą obecność na kartach historii tańca zawdzięcza ona szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, który umożliwił jej otrzymanie tej partii. Twórcy baletu początkowo myśleli bowiem o innych kandydatkach: Charles Nutter proponował francuską balerinę Léontine Beaugrand<sup>21</sup>, zaś faworytką kierownictwa teatru była Rosjanka Adela Grancowa. W końcu jednak wszystkim przypadła do gustu szesnastoletnia zaledwie Bozzacchi, która podołała stawianym przed nią zadaniom zarówno technicznym jak i aktorskim. Niestety na skutek gorączki spowodowanej ospą, Giuseppina Bozzacchi zmarła dokładnie w dzień swoich urodzin w wieku

14 Tamże.

15 Por. I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009, s. 158.

16 Tamże.

17 Zob. P. Brinson, C. Crisp, *Ballet for all*, Londyn 1970, s. 37.

18 Zwyczaj ten można było spotkać we Francji jeszcze w latach pięćdziesiątych XX w.

19 Zob., P. Brinson, C. Crisp, dz. cyt., s. 36.

20 Premierowy spektakl *Coppellii* odbył się 25 maja, natomiast wojna pomiędzy Francją a Prusami wybuchła 19 lipca.

21 W końcu zatańczyła ona tę rolę we wznowieniu *Coppellii* w 1871 r.

zaledwie siedemnastu lat<sup>22</sup>. W obleganym i odciętym od reszty świata Paryżu panował dotkliwy głód, co wkrótce doprowadziło do tego, iż w jej ślady poszedł także A. Saint-Léon<sup>23</sup>.

### NOWE ODSŁONY COPPELII

Mimo iż w premierowym sezonie *Coppelię* wystawiono zaledwie osiemnaście razy, bardzo szybko choreografowie w różnych częściach świata zapragnęli mieć własne inscenizacje tego baletu. Opierali się oni na pomysłe Saint-Léona, ignorując literacki pierwowzór. Był wśród nich m.in. Karl Telle (1876, Wiedeń), Paul Taglioni (1881, Berlin), czy M. Petipa (1884, Petersburg), który wprowadził zwyczaj wykonywania roli Franza przez mężczyznę<sup>24</sup>. Bardzo szybko, bo już w 1882 r. *Coppelia* pojawiła się także w Polsce, aczkolwiek była to wersja o swobodnym stosunku do oryginału, bazująca na dostosowaniu baletu do polskich realiów. W choreografii tej pojawiało się wiele polskich rytmów i tańców narodowych, ułożonych do muzyki Leopolda Lewandowskiego. Inszenizację wierną oryginałowi wystawił natomiast w Warszawie, w 1924 r. Piotr Zajlich<sup>25</sup>.

Stopniowo, od schyłku XX w., zaczęły pojawiać się także inscenizacje, które odchodziły od choreograficznych wzorców narzuconych najpierw przez A. Saint-Léona, następnie przez M. Petipę, a także przez Enrico Cecchettię i Lwa Iwanowa, którzy w 1894 r. stworzyli trzecią, niezwykle popularną choreografię, z której i dzisiaj czerpią artyści, pragnący wystawić klasyczną wersję *Coppelii*. W 1974 r. w Nowym Jorku odbyła się premiera tego baletu w opracowaniu George'a Balanchine'a, któremu asystowała rosyjska tancerka Aleksandra Daniłowa, przez wiele lat słynąca jako świetna interpretatorka roli Swanildy. Balanchine w swoim spektaklu nie tylko rozwinął i podkreślił rolę tańca męskiego, lecz także ukazał „konflikt pomiędzy idealizmem a racjonalizmem sztuki i życia”<sup>26</sup>. Rok później francuski choreograf Roland Petit stworzył własną, burleskową wersję *Coppelii*, w której lekka i zabawna akcja połączona była z dowcipną formą. Petit przeniósł akcję baletu na przełom XIX i XX w. Coppelius kreowany jest tutaj na eleganckiego Freda Astaire'a<sup>27</sup>, zaś wszystkie tańce narodowe zastąpione zostały przez frywolne układy utrzymane w duchu komedii muzycznej. Perypetie Swanildy i Franza przedstawione są z kolei w konwencji widowiska komedii dell'arte. Chłopak jest kreowany na beztróskiego żołnierza, zaś dziewczyna na nieśmiałą i delikatną subretkę<sup>28</sup>.

W 1996 r. interesujący spektakl przygotował dla tancerzy Opery Paryskiej francuski choreograf Patrice Bart, który powrócił do Hoffmannowskiego *Piaskuna*, wprowadzając postać profesora Spalanzaniego i tworząc klimat tajemniczy, miejscami mroczny, bliższy literackiemu pierwowzorowi. W jego wersji Coppelius jest dystygowanym arystokratą, który stracił swoją najdroższą, piękną balerinę. Tęsknota i miłość powodują pragnienie „wskrzeszenia” ukochanej, stworzenia jej idealnego sobowtóra. Pomaga mu w tym Spalanzani, *alter ego* Coppeliusa, który pragnie zabrać duszę Swanildzie i tchnąć ją w perfekcyjny automat. Tymczasem Coppelius, który szuka zapomnienia w alkoholu i innych używkach, odkrywa w dziewczynie reinkarnację swojej utraconej miłości i traci poczucie tego, co realne. Swanilda, napastowana z jednej strony przez szalonego naukowca Spalanzaniego, a z drugiej przez nienasyconego Coppeliusa, znajduje w końcu ratunek w bezpiecznych ramionach Franza. Bart nawiązał więc tym samym do Hoffmannowskiej koncepcji sobowtóra i do przedstawiania kontrastujących stron osobowości i wykluczających się pragnień, które często rządzą człowiekiem<sup>29</sup>. Mimo deklarowanej przez choreografa chęci pogłębienia psychologii głównych bohaterów, nie udało się jednak w klarowny i logiczny sposób przedstawić dość zawilej akcji, dlatego też mimo wnikliwej analizy libretta, niektóre sceny i motywacje bohaterów mogą pozostać dla widza niezrozumiałe. Krytycy zarzucali francuskiemu choreografowi również niespójność warstwy muzycznej jego spektaklu, gdyż Bart wprowadził do przedstawienia fragmenty z innych utworów L. Delibesa, z oper *Lakmé* oraz *Le roi l'a dit*<sup>30</sup>.

22 Zob. J. Majewska, *Dziewczyna z okładki albo PINUP GIRL*, [w:] *Coppelia*. Biblioteka Gazety Wyborczej, nr 19, Warszawa 2010, s. 12 – 15.

23 A. Saint-Léon zmarł 2 września 1870 r.

24 Pociągnęło to za sobą szereg zmian w partyturze baletu. Jako że wariację Franza wykonywał mężczyzna, Petipa wprowadził do tego układu szereg wysokich skoków i *pirouettes*. Aby skoordynować choreografię z muzyką dodano więc specjalnie napisany fragment muzyczny. W monumentalnych baletach Petipy o sztywnej, z góry ustalonej konstrukcji nie mogło zabraknąć także finałowego *grand pas de deux* (składa się ono z oficjalnego wejścia solistów na scenie, czyli z *entrée*, z wykonywanego wspólnie *adagio*, z wariacji męskiej, wariacji żeńskiej oraz z wirtuozowskiego finału, czyli *cody*), które również dopisano na potrzeby tej inscenizacji.

25 Zob. *Coppelia*, W. Dzieduszycki, A. Vogt (red.), Program teatralny, chor. T. Kujawa, Balet Państwowej Opery we Wrocławiu, 1976, s. 7.

26 M. E. Reiner, *The Mystery of Coppelia*, [w:] Program do rejestracji *Coppelii* na DVD, chor. P. Bart, Paryż 2011, s. 5.

27 Zob. tamże.

28 Zob. tamże.

29 Zob. Balet *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. A. Saint-Léon, P. Bart, Ballet De l'Opera National de Paris, 2011.

30 Por., <http://www.theballetbag.com/2013/03/16/coppelia/>, 10.03.2015.

## INSCENIZACJA MAGUY MARIN

Obecny w *Coppellii* wątek pragnienia przez mężczyzn idealnej kobiety podjęła ze współczesnej perspektywy francuska choreografka, Maguy Marin. Jej dzieło, powstałe w 1993r., zostało zaprojektowane w formie filmu baletowego. Jego akcja, zgodnie z założeniami artystki, dzieje się gdzieś w Polsce, na zwykłym, szarym blokowisku. Coppelia przedstawiona jest tu już nie jako lalka, lecz jako pewien obraz, klisza, wytwór kultury popularnej, pewne nieistniejące wyobrażenie o kobiecie, które jest obecnie podzielane przez obie płcie. Marin przedstawia kryzys, jaki przeżywa związek dwojga młodych ludzi, w wyniku fascynacji Franza obrazem seksownej Coppelii, zawsze nienagannie ubranej, umalowanej, starannie uczesanej, uwodzicielskiej, uśmiechającej się figlarnie ze szklanego ekranu. Wyobrażenie to podzielane jest również przez starego, samotnego Coppeliusa, który czerpie przyjemność i poczucie złudnej bliskości z oglądania tych kuszących fantomów. Dla Marin postać Coppelii jest anti-kobietą, sztucznym tworem, pewnym produktem kultury popularnej, który jest używany i wykorzystywany przez odbiorców danej zbiorowości. Artystka porównuje ją do Marylin Monroe. Choreografka w swym spektaklu chciała obnażyć zgubny wpływ tych wyobrażeń na prawdziwe, ludzkie uczucia i ukazać do czego doprowadza pogoń za tym, co nie istnieje. Mężczyźni, zapatrzeni w sztucznie wytworzone ideały, sami stają się podobni do lalek, podporządkowanych jedynie pustym, bezrozumnym pragnieniom. Gorzkiej krytyce poddane są jednak równocześnie kobiety, które nie tylko nie protestują przeciwko upowszechnianiu takich wzorców, lecz same pragną się do nich upodobnić, poddając swoje ciała najróżniejszym, często niezwykle drastycznym zabiegom. Co więcej przybierają one również maski i pozy w relacjach z mężczyznami, specjalizując się w sztuce uwodzenia, kokieterii, często kosztem okazywania swoich prawdziwych uczuć i osobowości. Marin wskazuje także na dwoistość i przewrotność postaci Coppelii. Początkowo pomyślana jako lalka, bohaterka baletu i Olimpia z opowiadania Hoffmanna, traci stopniowo swoją przedmiotowość, stając się silnym podmiotem, któremu podporządkowują się i ulegają jej własni twórcy. *Coppelia* autorstwa Marin nie jest już tylko współczesną adaptacją dzieła z klasycznego repertuaru baletowego. Francuska choreografka wykorzystwała znany dziewiętnastowieczny spektakl z repertuaru tańca klasycznego do stworzenia oryginalnego przedstawienia, w którym odkrywa przed widzami zupełnie nową, niezwykle aktualną możliwość spojrzenia na losy mechanicznej lalki. Pociągnęło to za sobą również zmianę formy i stylu choreograficznego, gdyż mimo iż choreografka współpracuje z zawodowymi, klasycznie wykształconymi tancerzami, Marin przełamuje schematy i konwencję tańca klasycznego, łącząc go z elementami tańca współczesnego oraz teatru tańca<sup>31</sup>.

## PODSUMOWANIE

Przedstawiony powyżej zestaw baletów, powstałych w wyniku inspiracji tekstem literackim, ukazuje wspaniałą zdolność sztuki baletowej do adaptacji i artystycznych transformacji literatury za pomocą niewerbalnego systemu językowego – tańca. Balet, jako sztuka synkretyczna, ma zdolność artystycznego opracowywania literatury i odkrywania w niej nowych kontekstów i wartości. Bogata recepcja Hoffmannowskiego opowiadania, obecnego zresztą nie tylko w sztuce tańca<sup>32</sup>, jest dowodem zarówno na wielowarstwową strukturę tego utworu i jego uniwersalną wymowę, jak i na elastyczność i głęboką wyrazowość samego tworzywa choreograficznego, zdolnego do uruchamiania nowych skojarzeń i tropów interpretacyjnych.

## BIBLIOGRAFIA:

- [1] Anderson J., *Ballet and Modern Dance: A Concise History*, Princeton 1992.
- [2] Barber D. W., *Baletki i baleriny, czyli historia baletu wyłożona wreszcie jak należy*, Warszawa 2002.
- [3] Bland A., *A History of Ballet and Dance in the Western World*, Londyn 1976.
- [4] Brinson P., Crisp C., *Ballet for all*, Londyn 1970.
- [5] Conyn C., *Three Centuries of Ballet*, Sydney 1948.
- [6] Dzieduszycki W., Vogt A. (red.), *Coppelia* (program teatralny), chor. T. Kujawa, Balet Państwowej Opery we Wrocławiu, 1976.
- [7] Freud Z., *Niesamowite*, [w:] Freud Z., *Pisma psychologiczne*, T. 3, Warszawa 1997.
- [8] Hoffmann E. T. A., *Piaskun*, [w:] Hoffmann E. T. A., *Opowiadania fantastyczne*, Warszawa 1999.
- [9] <http://www.theballetbag.com/2013/03/16/coppelia/>
- [10] Jaroszewski M., *Życie i twórczość E.T.A. Hoffmanna 1776-1822*, Gdańsk 2006.
- [11] Koegler H., *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford 1987.
- [12] Majewska J., *Dziewuczyna z okładki albo PINUP GIRL*, [w:] *Coppelia. Biblioteka Gazety Wyborczej*, nr 19, Warszawa 2010.
- [13] Moritz E. Reiner, *The Mystery of Coppelia*, w: Program do rejestracji *Coppelii* na DVD, chor. P. Bart, Paryż 2011.

31 Por. J. Majewska, dz. cyt.

32 Hoffmannowski *Piaskun* pojawia się również w operze Jacquesa Offenbacha *Opowieści Hoffmanna*.

- [14] Pudełek J., *Z historii baletu*, Warszawa 1981.
- [15] Turska I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009.
- [16] Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.
- [17] Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

#### **FILMOGRAFIA:**

- [18] *Coppelia*, muz. L. Delibes, A. Saint-Léon, O. Vinogradov, Balet Teatru Marińskiego, 1993.
- [19] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. A. Gorski, S. Gołowkina, Balet Teatru Wielkiego w Moskwie, 1987.
- [20] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. A. Saint-Léon, M. Petipa, A. Alonso, Ballet Nacional de Cuba, 2013.
- [21] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. A. Saint-Léon, M. Petipa, E. Cecchetti, Australian Ballet, 1990.
- [22] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. A. Saint-Léon, P. Bart, Ballet De l'Opera National de Paris, 2011.
- [23] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. A. Saint-Léon, P. Lacotte, C. Bessy, L'Ecole de Danse De l'Opera National de Paris, 2001.
- [24] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. A. Saint-Léon, S. Vikharev, Bolshoi Ballet, 2009.
- [25] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. L. Iwanow, E. Cecchetti, N. De Valois, Royal Ballet, 2000.
- [26] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. M. Marin, Lyon Nationale Ballet, 1994.
- [27] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. M. Petipa, E. Cecchetti, Bolshoi Ballet, 2011.
- [28] *Coppelia*, muz. L. Delibes, chor. N. Kasatkina, W. Wasiliew, Grand Ballet Classique de Moscou, 2014.