

MARTA WYBRANIEC

TEKST LIBRETTA A KOMUNIKAT SPEKTAKLU BALETOWEGO

Relacja libretta w stosunku do komunikatu baletowego od dawna była przedmiotem moich osobistych oraz zawodowych zainteresowań związanych z komunikacją i sztuką baletową, która ma odniesienie do wielu nauk, zwłaszcza humanistycznych¹. Zatem można ją oceniać w wielu różnych aspektach i poddawać szczegółowej analizie. Powiązanie tych różnych zjawisk jest nietypowe. Wymaga dogłębnej znajomości przedmiotu badań, środowiska baletowego, a także współdziałania z daną grupą społeczną. W związku z tym oczywiste było dla mnie przyjąć za teren badań właśnie teatr. Choć wiedza akademicka o teatrze (tańcu) ugruntowała się już dosyć dawno, to jednak wciąż potrzebuje ona nowego, często nastawionego dość krytycznie spojrzenia, ponieważ nie zdołała uzyskać pełnego zrozumienia dla autonomii swojego przedmiotu, by stać się sztuką namacalnie obecną w językoznawstwie. W trakcie pisania rozprawy starałam się ukazać stan badań jak najbardziej wyczerpująco, by refleksja naukowa i doświadczenie w badaniu przedmiotu stały się kluczem skutecznym i wielostronnym. Ta potrzeba, pewnej innej myśli nad tańcem, zrodziła się przed podjęciem celu związanego z baletem. Zarówno do pracy licencjackiej, jak i magisterskiej podchodziłam

¹ Niniejszy artykuł jest znacznie skróconą wersją rozprawy doktorskiej pod tym samym tytułem. Publiczna obrona rozprawy doktorskiej odbyła się 13 maja 2011 r. Promotorem pracy jest prof. AHE dr hab. Anna Krupska-Perek. Natomiast recenzentami prof. UJ dr hab. Aleksy Awdiejew, prof. UŁ dr hab. Andrzej Kudra.

z innymi celami, na przykład socjolektalnymi i pewnymi ekwiwalentami sztuki baletowej. Już wtedy, w przeprowadzonej ankiecie, dostrzegłam, że socjolekt artystów opery jest językiem bardzo nietypowym i specyficznym, a jego główną cechą jest więź w postaci wykonywanego zawodu. Oprócz języka grupę artystów łączy jeszcze: zaangażowanie w pracę, „brak normalnego” życia osobistego, krótkotrwałość profesji, zbyt mała popularność zawodu, napięcie i stres towarzyszące życiu artysty oraz reżim dnia codziennego i samodyscyplina. Ponadto poczucie odrębności w stosunku do innych grup społecznych, zdaniem większości respondentów, zostało najmocniej wyrażone w związkach frazeologicznych. Ten szczególny język potrzebny jest przede wszystkim artystom do interpretowania rzeczywistości, a jego głównym wyznacznikiem jest zawodowość i ekspresywność. Dziś mogę stwierdzić, że prace te stały się motywacją do dalszego zgłębiania tego intrygującego zagadnienia.

Podstawowym celem mojej dysertacji było zdefiniowanie libretta tekstu i spektaklu baletowego jako komunikatu oraz próba odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu zachodzi zależność między tymi dwoma pojęciami i zjawiskami komunikacyjnymi, a także artystycznymi. Realizacji tego celu służyło podjęcie następujących zadań szczegółowych:

1. wskazanie środków językowych i ich funkcji w tekście libretta,
2. określenie specyficznej budowy tekstu libretta,
3. wskazanie znaków komunikacji werbalnej i sygnałów – niewerbalnej oraz ich powiązań z tekstem libretta i spektaklem baletowym,
4. określenie zasad, którym podporządkowuje się komunikat spektaklu baletowego,
5. rozpoznanie rodzaju związku między tekstem libretta a spektaklem baletowym oraz jego przekład na ruch sceniczny artystów baletu.

Podstawową metodą pozwalającą na dokonanie analizy przyjętego uprzednio problemu badawczego była obserwacja i opis zebranego materiału. Wykorzystana przeze mnie metoda opierała się głównie na wiedzy ogarniającej dane zagadnienie, a podstawowym zadaniem było ukazanie stopnia powiązania libretta baletowego z komunikatem spektaklu poprzez ruch sceniczny artystów baletu. Mam poczucie, że niewątpliwie zbliżyłam się w osiągnięciu tego skomplikowanego celu.

W kategoriach doświadczenia rozprawa doktorska składała się ze wstępu teoretycznego i autorskiego, trzech rozdziałów, zakończenia, bibliografii

wykorzystanej merytorycznie, bibliografii cytowanej oraz załączników (w tym płyt dvd z baletów tj. „Kopciuszek” – choreografia i inscenizacja: Giorgio Madia oraz „Śpiąca Królewna” – choreografia: Jurij Grigorowicz). Dla uwydatnienia ciągłości tematycznej, autorskiej i czasowej stosowałam przypisy tradycyjne na każdej stronie, ponieważ dają one możliwość prowadzenia szerokiej dyskusji. Na przyszłość w pracach naukowych będę im wierna, bowiem żywie przekonanie, że otwierają one dyskurs.

Pierwszy rozdział pt. *Libretto* został poświęcony wartości libretta baletowego. W tej części pracy przedstawiłam libretto jako rodzaj tekstu i gatunku. Omówiłam zarówno jego budowę oraz sposób pisanie tego typu tekstów. Analizie poddałam czasowniki performatywne oraz wypowiedzi konstatające, a podstawę materiałową stanowił *Przewodnik baletowy* Ireny Turskiej (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989 r.), zawierający wszystkie znane libretta baletowe. Warto podkreślić, że ten fragment pracy pokazał, że jeżeli przyjrzymy się całym ciągom twórczo-komunikacyjnym librett to nie możemy zapomnieć o tych klasycznych Bachtinowskich genrach mowy, chociaż nie mają one typowej formy, to i tak możemy je dostosować do klasycznych eksplikacji według propozycji Anny Wierzbickiej, co też zostało dokonane w niniejszej pracy.

Rozdział drugi, zatytułowany *Mowa ciała w balecie* wprowadził zjawisko ruchu scenicznego, w tym także mimiki, gestu jako nieodzownej i integralnej części komunikatu baletowego. Rozdział ten, opisał język ciała w ujęciu antropologicznym oraz poddał analizie komunikację tancerzy w akcji scenicznej, która wzmacnia komunikację niewerbalną.

Następny rozdział, *Komunikat spektaklu baletowego* dotyczył wyjaśnienia zjawiska komunikacji oraz została przeprowadzona próba interpretacji spektaklu baletowego w kontekście komunikacji przy użyciu specyficznych znaków o wysokiej wartości interakcyjnej. Ponadto zaproponowałam baletowe, zwłaszcza ikoniczne odpowiedniki termów i operatorów oraz ich funkcje komunikacyjne w balecie, bo to właśnie one prowokują nas w dostrzeżeniu pewnego związku między stanami rzeczy a tańcem.

Podsumowanie przeprowadzonych analiz i rozważań zawierało *Zakończenie*. Tworzone w tej części wnioski dotyczyły kwestii podsumowania założonego uprzednio problemu badawczego, czyli wskazania w szczególności specyfiki komunikacyjnej spektaklu baletowego.

Podjmując temat niniejszej rozprawy (w kontekście wiedzy z zakresu językoznawstwa oraz teorii tańca i długoletniej praktyki baletowej) żywiłam przekonanie o możliwościach analizowania, a przede wszystkim interpretowania przekazu baletowego podobnie jak każdego komunikatu, także werbalnego tzn. przez wydobywanie podobnych funkcji komunikacyjnych, ale też analogicznych mechanizmów i środków z równoczesnym wyeksponowaniem relevantnych właściwości i różnic. Ta bliskość skłoniła mnie do wydobywania ze sztuki tańca tego, co wiąże się z językiem, oczywiście przy użyciu innych narzędzi komunikacyjnych. Jednakże w toku analizy okazało się, że na problem badań mogę spojrzeć z dodatkowej perspektywy – semiotyki i przybliżyć zjawisko ikoniczności w kontekście tworzenia i funkcjonowania znaków.

W związku z tym praca ta pokazała, że badane zagadnienia można analizować nie tylko w odniesieniu do komunikatywizmu, ale również szerszego wykorzystania semiotyki – teorii znaku w ogóle. Dlatego też *Tekst libretta a komunikat spektaklu baletowego* jest również pracą o znakach. Starłam się maksymalnie rozszerzyć jej zakres do wszystkich znaków i wydobyć semiotyczny charakter tego tematu.

Wnioski

Przedstawione w rozdziale pierwszym *libretto baletowe* (jako pewnego rodzaju oczekiwanie, które ma doprowadzić do spotkania czytelnika z tekstem, a następnie ze spektaklem baletowym) dwukrotnie pozwala nam odebrać, odczytać wyobrażenie przedstawienia. Z jednej strony jest to tekst fabularny, który nazywa pewne czynności, a z drugiej – można je przeczytać w sposób pragmatyczny i możemy z niego wydobyć opisy zachowań występujących osób oraz opisy użytych rekwizytów. W librettach baletowych występują wypowiedzi semantycznie zbliżone do performatywów, jednak najczęściej w trzeciej osobie liczby pojedynczej czasu przyszłego, przeszłego lub teraźniejszego. Te opisy czasowników performatywnych mają moc zawartą w rdzeniu, która projektuje fortunnie działanie między personami albo aktorem i widzem. Tancerze wykonują je na scenie wchodząc w pewne działanie komunikacyjne z drugim tancerzem i widownią. Sztuka baletowa posiada instrukcję w wykonywaniu określonych aktów „mowy ciała”, które nie tylko ozdabiają sam spektakl, ale przede wszystkim realizują, odtwarzają jego treść.

Dla komunikacji baletowej ruchy artystów są uzupełnieniem braku odpowiednich słów. Po przeprowadzonej analizie zebranego materiału badawczego w drugim rozdziale zauważyłam, że gest naturalny występuje przede wszystkim w górnej partii ciała artysty. Zazwyczaj przeważa gest komunikacyjny, natomiast dolna część ciała (ustawienie, wypoziowanie nóg) przybrała formę typowo baletową, co ma odzwierciedlenie w terminologii baletowej, którą skodyfikował w oparciu o kanony sztuki starożytnej Carlo Blasis w *Traite elementaire, theorique et pratique de l'art de la Dance* (Traktat podstawowej, teoretycznej i praktycznej sztuki tańca)². Taniec przekazuje tekst np. libretta, programu, by stać się zinterpretowanym przez odbiorcę komunikatem. Natomiast dyskurs jest komunikatem, ale już zinterpretowanym (tu przez taniec). Komunikacją jest również sytuacja baletowa, w której zachodzi interakcja, a pewne jej odpowiedniki tancerze wykonują na scenie bez użycia słów. Ruch baletowy nie może być utożsamiany z ruchem naturalnym, a jego wyraźne „przerysowanie” nie tylko zdecydowanie poprawia odbiór i zrozumienie komunikatu, ale przede wszystkim jest elementem baletowej konwencji.

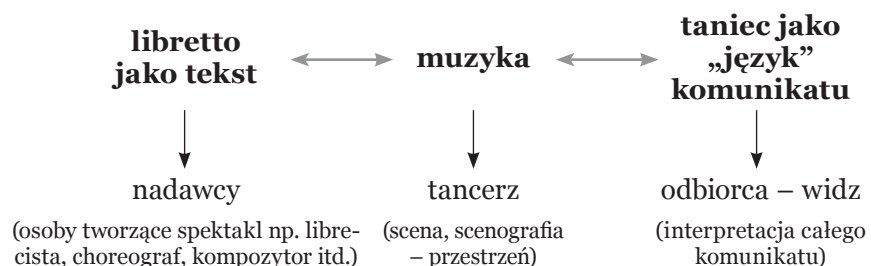
W trzecim rozdziale przeprowadziłam próbę analizy interpretacji spektaklu baletowego w kontekście gramatyki komunikacyjnej. Zauważyłam, że w sztuce baletowej można również wyodrębnić cztery typy predykatów odnoszących się do czterech typów stanów rzeczy, takie jak „akcje”, „pozycje”, „procesy” i „stany”. Pragnę zaznaczyć, że powyższe terminy zostały wykorzystane z uwagi na fakt, że właśnie ta dziedzina nauki, jaką jest komunikatywizm, wypracowała bardzo subtelne komunikaty nadawane przez człowieka. Dzięki temu, że komunikacja dostarczyła nam pewnego stanu rzeczy przekazywanego przez człowieka, to nie chcę zestawiać, utożsamiać baletu z komunikatem werbalnym i tego, co się w nim dalej dzieje. Zostały tylko „pożyczone” pewne, wypracowane przez komunikatywizm narzędzia, ponieważ tancerz na scenie nie myśli o tym, że tańczy „pozycje” czy „akcje”. Te mechanizmy pomogły mi jedynie zinterpretować oraz nazwać zachodzące zjawisko. Komunikacja niewerbalna artystów baletu wykorzystuje taniec, ruch, gest, kontakt wzrokowy, odległość, kostium, choreografię, scenografię, muzykę i szereg różnych znaków oraz symboli pozwalających na zrozumienie przekazywanej treści libretta. Publiczność poprzez zapoznanie się z treścią libretta

² C. Blasis, *Traite elementaire, theorique et pratique de l'art. de la Dance*, Mediolan 1820.

może z łatwością wejść w proces komunikacji z tancerzem. Proces interakcji ułatwia zrozumienie znaczenia przedstawienia, ale należy pamiętać, że pomiędzy tekstem, a komunikatem zachodzą pewne różnice. Choćby nawet taka, że tekst powiązany jest z komunikatem, a komunikat baletowy jest tym, co artysta chce naprawdę przekazać na scenie.

W tym ostatnim rozdziale pracy okazało się, że istnieje możliwość analizowania, a przede wszystkim interpretowania przekazu baletowego, podobnie jak komunikatu werbalnego tzn. przez wydobywanie podobnych funkcji komunikacyjnych, ale też analogicznych mechanizmów i środków z równoczesnym wyeksponowaniem relevantnych właściwości i różnic. W związku z tym, starałam się podkreślić zjawisko ikoniczności w kontekście tworzenia i funkcjonowania znaków. W balecie podobieństwo i naśladowanie nie jest jeszcze znakiem. Wyodrębnić możemy: tworzenie znaku, konwencję, umowę partnerską – porozumienie pomiędzy artystami przed spektaklem. Sztuka baletowa to wyobrażenie tworzenia znaku, a w słowie, albo w przedmiocie mamy tylko pewnego rodzaju motyw, bodziec, podobieństwo prowokujące do tworzenia czy odczytania znaku. Poprzez tworzenie znaku, albo odwołanie się do konwencji czy umowy partnerskiej, kierowany jest do widza szczególny sygnał, który nie tylko odbierany jest ze względu na jego wyrażenie, ale również z uwagi na jego rozpoznaną treść, bo zawsze należy się do niej odwoływać. W mojej interpretacji nie chodziło o zastąpienie ruchu wyrazami, ponieważ ważne jest tutaj ludzkie ciało, przedstawiające pewne treści i tworzące określone znaki.

W spektaklu baletowym tak naprawdę może zostać poruszony każdy wątek, który tworzy pewnego rodzaju komunikat. Natomiast komunikat ten, konstituuje dyskurs pomiędzy tancerzem a widzem, gdzie libretto wchodzi w jego okrąg, budując ramę dla komunikatu. Proces ten ma charakter illokucyjny i można przyjąć, że przebiega w następujący sposób:



Program, libretto oraz spektakl baletowy to trzy elementy oddziałujące na siebie i pozostające z odbiorcą w ciągłej interakcji. Kierują się one własnymi regułami, prowadząc do komunikatu globalnego, całościowego. Oczywiście można pominąć któryś z wyżej wymienionych elementów, ale wtedy zachodzi ryzyko niezrozumienia przekazywanych treści. Żeby wejść na wyższy poziom komunikacji, należy zapoznać się ze wszystkimi trzema częściami, zachowując ich układ hierarchiczny. Taka tęsknota szukania tekstu w innym kodzie może się też zrealizować w drugą stronę, a sens możemy odebrać werbalnie. Między różnymi systemami znaków może być powiązanie sensu, bo to właśnie on łączy różne środki wyrazu. Program otwiera nam jedynie możliwość projektowania. Nie da się go ująć gatunkowo, ponieważ jest on komunikacją o komunikacji. Komunikat baletowy zostaje umieszczony w formie pisanej w postaci programu czy libretta oraz w tańcu w postaci przedstawienia.

Taniec jest ruchem, ale ruchem ukierunkowanym przez tancerza w sposób świadomy albo po wielu latach na scenie podświadomy. Oczywiście składa się on z różnorodnych kompozycji czy też czynności, które wypełniają potrzeby określonych osób. Możemy nawet powiedzieć o zbiorowym uprawnieniu do uczestnictwa w takim przedstawieniu, ponieważ jest to owoc działań twórczych przeznaczonych dla publiczności. Taniec to również narzędzie choreografa w dynamicznym, estetycznym obrazowaniu naturalnych możliwości ruchowych tancerzy, a to z kolei prowadzi nas do spektaklu baletowego i tego wszystkiego, co się z nim wiąże, co mówi o tworzeniu i odbiorze sztuki w ogóle. To także rodzaj zbiorowego wyrażania stosunku do otaczającej nas rzeczywistości o znaczeniu często symbolicznym, ale również może być po prostu formą, wyrazem wzajemnych kontaktów międzyludzkich.

Uważam, że budowanie nowych wartości musi nastąpić w momencie wyjaśnienia i zrealizowania mojego podstawowego celu rozprawy, czyli zdefiniowania libretta tekstu i spektaklu baletowego jako komunikatu oraz próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu zachodzi zależność między tymi dwoma pojęciami i zjawiskami komunikacyjnymi a także artystycznymi. Zbliżenie się w osiągnięciu tego celu będzie znakomitą podłożem w wytyczaniu kolejnych inicjatyw badawczych.

Z uwagi na fakt, że nie odnalazłam żadnej naukowej publikacji łączącej sztukę baletową z językoznawstwem starałam się prowadzić postępowanie analityczne ze szczególną ostrożnością, a jednak równocześnie rozbudzać

w odbiorcy zainteresowanie właśnie tą gałęzią sztuki. Wierzę, że rozprawa ta wykazała ściśle związki pomiędzy librettem a komunikatem baletowym i udowodniła, że połączenie ich jest niezbędne do odebrania pełnego, złożonego komunikatu, wyrażonego różnymi systemami znaków. Na koniec pragnę zacytować J. G. Noverra (francuskiego tancerza, choreografa i wybitnego teoretyka baletu), który uważa że:

Taniec ma wszelkie zalety pięknego języka. Jednak nie wystarczy sama znajomość alfabetu. Jeśli natomiast człowiek talentu poukłada litery tak, aby powstały słowa i połączy te słowa tak, aby powstały zdania, taniec przestanie być niemy. Będzie przemawiał z siłą i energią³.

Bibliografia

- Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Łask 2004.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Łask 2006.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatu*, Łódź 2010.
- Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa 2005.
- Bernacki M., Pawlus M., *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2004.
- Blasis C., *Traite elementaire, theorique et pratique de l'art. de la Dance*, Mediolan 1820.
- Carson M., *Performans*, Warszawa 2007.
- Dobrzyńska T., *Tekst. Próba syntezy*, Warszawa 1993.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1968.
- Eco U., *Teoria semiotyki*, Kraków 2009.
- Fik M. red., *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku – teatr, widowisko*, Warszawa 2000.
- Grzegorzczkowska R., *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 2007.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1989.
- Izert M., Pachocińska E., *Wstęp do językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 1998.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kosiński D. i inni red., *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008.

³ J. G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon/Stuttgart 1760, list II, s. 20.

- Kowzan T., *Znak i teatr*, Warszawa 1998.
- Kudra A., *Porównanie w poezji Stanisława Grochowiaka. Teoria chiralności i przyczynowości tropu*, Łódź 2004.
- Łuczyński E., Maćkiewicz J., *Językoznawstwo ogólne*, Gdańsk 2007.
- Milewski T., *Językoznawstwo*, Warszawa 2006.
- Noverre J. G., *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon – Stuttgart 1760.
- Tomaszewicz T., *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2008.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.
- Turska I., *Spotkanie ze sztuką*, Kraków 2000.
- Ubersfeld A., *Czytanie teatru I*, Warszawa 2007.
- Wierzbicka A., *Akty mowy*, [w:] *Semiotyka i struktura tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1973.

Summary

The text of the libretto and the communication of the ballet-spectacle

In the article one dealt with “with the language” of the ballet-communication. One confronted the ballet-spectacle as the communication with the text of the libretto. One accepted that the ballet-communication had a form written in the figure of the libretto and to be expressed is a dance. The libretto examines mainly as the grammar of the specific record of the dance. It appears in the context of the situation or the action communication, targeting the influence (the interaction) with the spectator. During the ballet-spectacle the dancer enters into some action communications with the second dancer and simultaneously with the audience. The ballet-art based is consequently on the instruction in the exercise of determined acts “of the body language” which not only decorates the spectacle itself, but first of all explain his content.