UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

WYDZIAŁ POLONISTYKI

Katedra Komparatystyki Literackiej

**Agnieszka Narewska-Siejda**

**Baletowe narracje. Twórczość Rolanda Petita**

Autoreferat rozprawy doktorskiej

Promotor:

dr hab. Iwona Puchalska, prof. UJ

Recenzenci:

dr hab. Alina Borkowska-Rychlewska, prof. UAM

prof. dr hab. Anna Wypych-Gawrońska

Kraków 2021

# Uzasadnienie wyboru tematu badawczego

„Gdyby mój taniec dało się opisać słowami lub wytłumaczyć w jakikolwiek inny sposób, nie zadawałabym sobie tyle trudu” – wyznała kiedyś słynna rosyjska balerina Anna Pawłowa, znana jako legendarna apostołka sztuki baletowej i niezrównana odtwórczyni słynnego do dziś układu *Umierający łabędź*. Jednakże wbrew jej opinii fenomen sztuki tańca od wielu już stuleci próbują uchwycić zarówno artyści, będący reprezentantami różnych dziedzin sztuki, jak i badacze z wielu dziedzin nauki i kultury. Gdy tylko wyodrębniła się jego forma widowiskowa i zaczęły krystalizować się założenia estetyczne tej sztuki, stał się on przedmiotem rozważań filozofów, którzy zwracali uwagę na korzyści płynące z jego wykonywania zarówno dla ciała, jak i dla ducha. Na naukę tańca nigdy nie jest za późno, o czym przekonuje przykład Sokratesa, który uczył się tej sztuki mając siedemdziesiąt lat, w celu przywrócenia sobie psychofizycznej formy. Dobrodziejstwa czerpane z tańczenia wykorzystywane są dziś pod postacią choreoterapii, która jest traktowana jako pełnoprawna metoda lecznicza, stosowana w zwalczaniu różnorodnych schorzeń. Sztuka ta coraz częściej staje się również przedmiotem zainteresowania naukowców, związanych z pozornie odległymi dziedzinami wiedzy, takimi jak na przykład fizyka, neurobiologia, czy robotyka. W nie mniejszym stopniu taniec fascynował również samych artystów, którzy za pośrednictwem właściwych dla nich środków ekspresji, starali się uchwycić, a często nawet „zmaterializować” fenomen sztuki ruchu. Świadectwem tej fascynacji są różnorodne dzieła sztuki: kompozycje muzyczne, obrazy, rzeźby, fotografie, filmy inspirowane tańcem, a także wiersze, poematy, dramaty, czy utwory prozatorskie.

W swojej rozprawie doktorskiej to właśnie w literaturze znajduję miejsce wspólne między sztuką słowa, a sztuką ruchu, uprawniające do podjęcia badań zależności między nimi. Choć nie jest to nowy temat, w dotychczasowej bibliografii znaleźć można jednakże opracowania dotyczące przede wszystkim transferu tanecznej formy, treści, wartości ideowej do dzieł literackich, a także traktowanie samego tańca jako tekstu. Wymienić tu można m.in. prace takie jak: *Reading Dancing* Susan Foster (1986), *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body* Marka Franko (1993, 2015), *Literature and Dance in Nineteenth-Century Britain. Jane Austen to the New Woman* Cheryl A. Wilson (2009), czy *Literature, Modernism and Dance* Susan Jones (2013), a z prac polskich autorów: *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza* Anety Pomarańskiej-Szumskiej (1999), pracę zbiorową *Taniec i literatura* pod redakcją Eugeniusza Czaplejewicza i Jana Potkańskiego (2002), czy *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku* zredagowaną przez Sylwię Karpowicz-Słowikowską i Elżbietę Mikiciuk (2012).

W centralnym miejscu moich poszukiwań badawczych postawiłam sztukę baletową, która poza głównym środkiem wyrazu jakim jest w niej taniec klasyczny, złożona jest również z nie mniej ważnych komponentów, którymi są muzyka, oprawa plastyczna oraz szczególnie mnie interesujące – libretto. Za łącznik pozwalający mi na traktowanie tańca i literatury jako sztuk komplementarnych przyjęłam kategorię narracji. Za egzemplifikację rozważań teoretycznych posłużyła mi zaś twórczość francuskiego choreografa Rolanda Petita (1924-2011). Stąd też tytuł mojej rozprawy – *Baletowe narracje. Twórczość Rolanda Petita*.

# Tezy rozprawy doktorskiej

Za punkt wyjścia do badań posłużyła mi m.in. refleksja nad wspomnianą na samym początku radykalną tezą Pawłowej o niemożliwości opisania i zwerbalizowania fenomenu tańca. Przyglądając się sztuce baletowej, nie można jednak nie zauważyć, że choć nie jest w stanie pełnić ona tych samych funkcji i w tym samym wymiarze co literatura (m.in. informacyjnej, faktograficznej – kognitywnej), w innych obszarach (przede wszystkim na płaszczyźnie metaforycznej, symbolicznej i emocjonalnej) ruch w niczym nie ustępuje słowu, a nawet niejednokrotnie jest w stanie przekazać więcej niż komunikat werbalny. Celem mojego doktoratu stało się zatem zbadanie semantycznego potencjału tańca w balecie i prześledzenie jego historycznej i estetycznej zmienności. Interesowało mnie, za pomocą jakich środków taniec wytwarza swoje znaczenie, w jaki sposób tancerze transponują na swoje ciała idee narzucone im przez choreografa, a także co sprawia, że spektakl baletowy jest – lub nie jest – rozumiany przez widownię. Ponadto chciałam przeanalizować literacki wymiar sztuki baletowej, przede wszystkim w jego „namacalnej”, materialnej formie – w postaci libretta oraz/lub programu teatralnego, porównując pisemną treść z jej sceniczną realizacją. Problemy te były do tej pory praktycznie nieobecne w badaniach naukowych, stąd też ważnym kontekstem dla prowadzonych analiz i inspirującym punktem odniesienia stała się librettologia operowa oraz programowość muzyczna. Uzupełnieniem powyższych rozważań jest również refleksja nad tańcem jako językiem, nad tym w jaki sposób zapisywać taniec i pisać o nim. Kwestią nadrzędną była jednak przede wszystkim próba klasyfikacji i typologii narracji baletowych, testowana na przykładzie twórczości Rolanda Petita, która obfituje w różnorodne opowieści i formy ich realizacji. Pojęcie narracji zostało tu wykorzystane jako spoiwo odnoszące się zarówno do opowieści przedstawianych przy pomocy słów, jak i kodów niewerbalnych.

# Zastosowana metodologia

Przyjęcie kategorii narracji pozwala na wykorzystanie narzędzi stosowanych w literaturoznawstwie do badań choreologicznych i ukazanie wzajemnych relacji i możliwości dialogu pomiędzy tymi dwiema dyscyplinami naukowymi. W pierwszej części pracy przyjęłam perspektywę historyczną rozwoju sztuki baletowej, analizowaną przez pryzmat sposobów realizowania się w niej narracyjności, przy czym interesowały mnie zarówno spektakle posiadające fabułę, jak i te jej pozbawione. W drugiej części skupiłam się na kwestiach lingwistycznych sztuki tańca, dokonując zarówno przeglądu różnorodnych metod notacji tanecznej, jak i strategii opisu spektakli baletowych. Ostatnia partia pracy przyjęła zaś formę studium indywidualnego przypadku, w którym zawarłam zarówno biografię Rolanda Petita (choreografa praktycznie nieobecnego w polskojęzycznej bibliografii choreologicznej), jak również analizę i interpretację jego wybranych choreografii, które posłużyły mi równocześnie do klasyfikacji rodzajów narracji w sztuce baletowej.

# Materiały badawcze

W czasie pisania pracy o tańcu napotyka się szereg rozmaitych trudności. Jedne z nich wynikają z efemerycznej natury samego tańca, co przekłada się na trudności w pozyskiwaniu materiału badawczego. Zdecydowana większość baletów nie zachowała się bowiem do dzisiejszych czasów, ani nie podjęto prób ich rekonstrukcji. W takich wypadkach trzeba oprzeć swoje badania na innych, zachowanych tekstach źródłowych i dokumentach z epoki. Wymienić wśród nich można tak bezcenne materiały jak traktaty o tańcu, litografie i obrazy przedstawiające tancerki, tancerzy oraz sceny z baletów, pisemne relacje widzów po obejrzanych spektaklach, zachowane recenzje oraz libretta. W czasach współczesnych problem z dostępnością źródeł wcale nie jest mniejszy – większość z przywoływanych w mojej pracy baletów również nie była dostępna do obejrzenia w teatrach na żywo, lecz musiałam niejednokrotnie opierać się na różnej jakości zapisach wideo. Uzupełnieniem tych źródeł stały się również analizy dostępnych programów teatralnych oraz relacje twórców i współtwórców spektakli baletowych (tancerzy, choreografów, scenografów, kompozytorów, librecistów).

# Struktura pracy – omówienie

Kompozycja pracy ma charakter dwudzielny, co sygnalizuje już sam tytuł dysertacji, przy czym część pierwsza z uwagi na konieczność prześledzenia historycznych zmienności narracji baletowych i stworzenia teoretycznego zaplecza, jest obszerniejsza niż część druga. Dodatkowo rozprawa zawiera wstęp, zakończenie, spis bibliograficzny oraz materiał ikonograficzny, mający za zadanie zilustrowanie przedstawianych treści.

Część pierwsza składa się z dziewięciu rozdziałów, omawiających narracyjne aspekty dzieła baletowego na przestrzeni wieków:

* Rozdział pierwszy obejmuje początki sztuki baletowej, a więc dotyczy zjawisk zachodzących w XV i XVI wieku i skupia się przede wszystkim na przedstawieniu relacji tańca i słowa w baletach tego okresu. Szczególnej analizie poddane zostało widowisko *Kirke, Komiczny Balet Królowej* (*Balet Comique de la Reine*, 1581), który wyznacza początek sztuce baletowej.
* W rozdziale drugim ukazana została ewolucja narracji baletowych w XVII wieku, ukazana przede wszystkim na podstawie dynamicznych zmian zachodzących w rozwoju sztuki baletowej we Francji na dworze króla Ludwika XIV oraz refleksji teoretycznych, zawartych w chętnie publikowanych wówczas traktatach o tańcu.
* Rozdział trzeci jest poświęcony próbom zreformowania tańca w XVIII wieku, podejmowanym przez takich artystów i filozofów jak m.in.: Denis Diderot, Jean Geroges Noverre, Gasparo Angiolini, John Weaver, Salvatore Viganò.
* Rozdział czwarty dotyczy romantyzmu w sztuce baletowej i zachodzących w jego wyniku zmian w libretcie, tematyce, estetyce i kompozycji baletów tego okresu. Zawiera również refleksję nad początkiem kształtowania się krytyki baletowej.
* Rozdział piąty omawia zjawiska zachodzące w balecie w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to szczególnie popularną formą widowisk były tzw. balety divertissement. Choć okres ten nie przyczynił się w istotny sposób do rozwoju narracji tanecznych, ważne zmiany zaszły na gruncie muzyki baletowej, mającej na celu pogłębienie dramaturgii choreografii. Powstały wtedy również jedne z najbardziej reprezentatywnych baletów, do dziś stanowiące trzon repertuaru klasycznego.
* W rozdziale szóstym przedstawione zostały dwudziestowieczne eksperymenty z formą spektaklu baletowego i wynikające z tego zmiany w sposobie kształtowania tanecznych narracji. Omówiona tu została zarówno próba reformy sztuki tańca Michaiła Fokina, jak i m.in. działalność Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa.
* Rozdział siódmy dotyczy problemu baletów bez fabuły, w których swoistą funkcję libretta spełnia muzyka. Przedstawiona tu została koncepcja baletów symfonicznych, a także działalność wybitnego choreografa XX wieku – George’a Balanchine’a.
* Rozdział ósmy sytuuje się na przeciwległym biegunie do rozdziału poprzedniego i dotyczy baletów fabularnych. Zawiera omówienie różnorodnych tanecznych fabuł oraz źródeł ich inspiracji, przedstawionych na podstawie wybranych choreografii m.in. Fredericka Ashtona, Kennetha MacMillana, Johna Neumeiera, Borisa Ejfmana, Matthew Bourne’a i Krzysztofa Pastora.
* Ostatni rozdział tej części pracy ma na celu przyjrzenie się narracjom metakinetycznym, obserwowanym na przykładach choreografii, w których zarówno tworzywem, jak i tematem jest sam ruch. Bohaterami dziewiątego rozdziału są zatem tacy artyści jak m.in. Merce Cunningham, William Forsythe, Wayne McGregor.

Spoiwem łączącym część historyczno-metodologiczną z partią omawiającą konkretny przypadek biograficzno-artystyczny, jest druga część pracy dotycząca narracji o tańcu. Składa się ona z trzech krótkich rozdziałów. Ich objętość nie wynika bynajmniej z umniejszania ważności przedstawionych w nich problemów, lecz z konieczności zasygnalizowania ważnych w kontekście problematyki niniejszej dysertacji zagadnień, które mogą być rozwinięte w przyszłości.

* Rozdział pierwszy podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, czy i w jakich okolicznościach taniec może być traktowany jako język. Przytoczone w nim zostają stanowiska wybranych badaczy (m.in. Susan Foster, Graham McFee, Robin G, Collingwood), którzy podjęli się określenia konstytutywnych cech i funkcji tańca, postrzeganego jako system językowy, a także zagadnienia z zakresu semiotyki tańca.
* Rozdział drugi stanowi dopełnienie rozdziału pierwszego i skupia się na analizie formy pisemnej tańca. Ukazuje historyczną ewolucję notacji tanecznych, przybliżając szczególnie najbardziej uniwersalny obecnie system zapisu ruchu, jakim jest kinetografia Rudolfa Labana.
* Rozdział trzeci dotyczy problemu pisania o tańcu, opisania ruchu. Zbiera koncepcje wybranych badaczy (m.in. Edmund Feldman, Roger Copeland, Deborah Jowitt), dotyczące tego w jaki sposób „werbalizować” taniec i recenzować spektakle taneczne. Zawarłam w nim również własną propozycję przedstawienia roli „baletoznawcy” w procesie analizowania i interpretowania spektakli baletowych.

W ostatniej części pracy, poświęconej Rolandowi Petitowi, przyjęłam perspektywę biograficzno-chronologiczną i dokonałam przeglądu dorobku choreograficznego francuskiego choreografa pod kątem wyróżnienia w nim różnorodnych form narracji baletowych. Petit bowiem, jak mało który choreograf, rozmiłowany był w tworzeniu tanecznych opowieści, mających swoje źródła w różnorodnych tekstach kultury. We wstępie do tej części pracy przedstawiam zwięźle życiorys Petita, który w polskojęzycznej bibliografii choreologicznej jest jedynie lakonicznie wzmiankowany. Następnie przechodzę do sklasyfikowania jego twórczości, w czym pomocne okazało się wyróżnienie czterech następujących rozdziałów:

* Rozdział pierwszy zawiera omówienie baletów Petita, inspirowanych dziełami literackimi. Reprezentują one wszystkie rodzaje literackie (choć dominują utwory epickie) i pochodzą z różnych okresów historyczno-kulturowych. Wymienić wśród nich można m.in.: powieść Wiktora Hugo *Katedra Marii Panny w Paryżu*, na podstawie której powstał balet *Notre Dame de Paris* (1965), cykl powieściowy Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, który zainspirował Petita do stworzenia spektaklu *Proust lub Wahania serca* (*Proust, ou Les ntermittences du coeur*,1974), tragedię *Clavigo* autorstwa Johanna Wolfganga Goethego, wystawioną przez Petita pod tym samym tytułem w 1999 roku, a także wiersz Williama Blake’a *Chora róża*, który posłużył jako inspiracja do libretta baletu *Chora róża* (*La Rose Malade*, 1973).
* W rozdziale drugim analizie zostały poddane balety o oryginalnych librettach, napisanych najczęściej bądź przez samego Petita, bądź przez autorów specjalnie w tym celu zatrudnionych (m.in. Jacquesa Préverta, Jeana Cocteau). Omówieniu poddane zostały choreografie takie jak: *Le Rendez-Vous* (1945), *Młody człowiek i Śmierć* (*Le Jeune Homme et la Mort,* 1946) oraz *Moja Pawłowa* (*Ma Pavlova*, 1987).
* Rozdział trzeci poświęcony został tanecznym adaptacjom i reinterpretacjom słynnych baletów (*Coppelia*, 1975), oper (*Carmen*, 1949) i operetek (*Zemsta nietoperza*, 1979).
* W ostatnim rozdziale tej części pracy znajdują się omówienia tych baletów Petita, które pozbawione są fabuły i koncentrują się na samej formie ruchu. Choć nie był to ulubiony gatunek francuskiego choreografa, który gustował raczej w przedstawianiu na scenie różnorodnych opowieści, wymienić tu można kilka bardzo udanych baletów, które do dziś wystawiane są przez najlepsze zespoły baletowe na całym świecie (na przykład *Passacaglia*, 1994).

Dorobek choreograficzny Petita obejmuje około 170 baletów. Choć w swojej pracy doktorskiej omówiłam zaledwie część z nich, starałam się wybrać nie tylko najsłynniejsze, lecz przede wszystkim najbardziej reprezentacyjne spektakle, pozwalające na ukazanie różnorodności i bogactwa narracji, przedstawianych za pomocą sztuki tańca.

# Wnioski

Badania relacji intersemiotycznych zachodzących pomiędzy tańcem a literaturą pozwoliły na ukazanie, że balet – choć pozornie usytuowany daleko od sztuki słowa – może być względem niej komplementarny i twórczo z nią dialogować. Jednym z ważniejszych przejawów literackości w balecie jest libretto. Analiza jego historycznej zmienności pozwala nie tylko na wzbogacenie refleksji narratologicznej o sztuce tańca, lecz sama w sobie jest również niezwykle frapującą opowieścią o kształtowaniu się semantycznej dojrzałości tańca. Pierwsze libretta ukazywały się po wystawieniu danego widowiska, pełniąc funkcję „świadków pamięci”. Przybierały formę „drukowanych” baletów, ocalając je dzięki temu od zapomnienia. Były one niejednokrotnie nieodłącznym elementem towarzyszącym spektaklowi, pełniącym nie tylko funkcję swoistej „instrukcji”, dokumentu, programu, lecz nadawały się również do samoistnej, rekreacyjnej lektury, a nawet sprawdzały się w roli marketingowej, reklamując konkretne przedstawienie.

Prześledzenie historii rozwoju sztuki baletowej przez pryzmat kategorii narracji pozwala na przyjrzenie się jej z nowej perspektywy i odkrycie w niej inspirujących wątków, tematów i możliwości odczytań. Przejawów narracyjności w balecie można doszukiwać się głównie w obszarze genologicznym, ukazując dynamiczną zmienność i potrzebę krystalizowania się coraz bardziej złożonych form tanecznych, umożliwiających przedstawianie zmiennych kolei jej losów. Początkowo sztuka baletowa dążyła do uzyskania komunikatywności głównie przy pomocy tak wyszukanych form jak symboliczne układy przestrzenne tancerzy, wyrafinowane rysunki choreograficzne, kunsztowne stylizacje kroków, alegoryczne kostiumy itp. Aby uzyskać czytelność przekazu czasem uciekano się do tak radykalnych zabiegów, jak „podpisywanie” poszczególnych tancerzy, aby widzowie wiedzieli z jaką postacią mają do czynienia. Co więcej, pamiętać trzeba również o tym, że w pierwszych spektaklach baletowych taniec nie był głównym środkiem wyrazu, a jedynie jednym z równie ważnych komponentów współtworzących widowisko obok recytowanego czy też wyśpiewywanego słowa oraz muzyki. W miarę komplikowania się techniki tańca klasycznego i rozwoju sztuki baletowej, kształtowała się również pogłębiona estetyczna i filozoficzna refleksja nad tańcem. Tendencje te przyczyniły się do wysuwania najpierw teoretycznych postulatów, a potem również ich praktycznych realizacji, mających na celu usamodzielnienie się sztuki tanecznej i zwiększenia jej komunikatywności. Następne dziesięciolecia przyniosły kolejne zmiany w kształcie narracji baletowych wśród których wymienić można poetyzację sztuki tańca w epoce romantyzmu, chwilowy spadek zainteresowania treścią baletu, a wzrost ekspozycji techniki tańca i skupieniu się na samej inscenizacji przedstawienia, widoczne w baletach divertissement, czy w baletach-feeriach, a także fascynujące zmiany jakie zaszły w możliwościach i zakresie narracji w sztuce baletowej w XX wieku. Wymienić tu można choćby balety symfoniczne, w których dramaturgia podporządkowana jest muzyce, taneczne realizacje awangardowych kierunków plastycznych (m.in. impresjonizmu, ekspresjonizmu, kubizmu, futuryzmu), choreografie skoncentrowane na ukazywaniu psychologicznych napięć pomiędzy bohaterami spektaklu, reinterpretacje kanonicznych dzieł z klasycznego repertuaru baletowego, a także eksperymenty z łączeniem sztuki tańca z różnorodnymi dziedzinami nauki oraz nowymi technologiami. Kategoria narracji okazała się zatem funkcjonalna w odniesieniu do badań nad literackimi aspektami sztuki baletowej, pozwalając na dostrzeżenie ich zarówno w baletach posiadających fabułę, jak i w tych, które są jej pozbawione.

Refleksja nad narracyjnym potencjałem tańca prowadzi również do określenia pełnionych przez niego funkcji, wytyczonych względem roli, jakie spełnia system językowy. Z analizy porównawczej wysuwa się wniosek, iż taniec można uznać za język ponieważ w ramach obydwóch tych systemów znaków realizowane są trzy te same funkcje (choć w różnym stopniu i natężeniu): ekspresywna, impresywna i estetyczna. Przy czym dla tańca są to role dominujące. Fundamentalne zaś dla języka funkcje nazywająca i komunikatywna nie występują wcale lub też realizowane są w bardzo ograniczonym zakresie. Wykorzystanie narzędzi literaturoznawstwa do badań choreologicznych sprawdza się również w procesie opisu spektaklu baletowego i pozwala na przedstawienie różnorodnych koncepcji jego analizy i interpretacji. Wybór twórczości Rolanda Petita jako egzemplifikacji stawianych tez okazał się trafny i pozwolił na przeprowadzenie procesu interpretacji spektakli baletowych i ukazanie słuszności oraz funkcjonalności wyodrębnionych typologii narracji tanecznych.

Wracając do inicjującego niniejszy referat stanowiska Pawłowej, na szczęście dla niej i dla całej sztuki tańca, o tańcu nie tylko można, ale i trzeba pisać, aby postarać się maksymalnie zbliżyć do fenomenu jego istoty, podjąć próbę jego opisu i zatrzymania dla kolejnych pokoleń odbiorców.

Agnieszka Narewska-Siejda

