

dr hab. Alina Borkowska-Rychlewska, prof. UAM
Zakład Literatury Romantyzmu
Instytut Filologii Polskiej UAM

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Agnieszki Narewskiej-Siejdy
pt. *Baletowe narracje. Twórczość Rolanda Petita***

Spośród wszystkich sztuk scenicznych balet zdaje się względem literatury sytuować najdalej – wszak sztuka dramatyczna czy operowa opiera się, prócz muzyki, scenografii i choreografii, również na słowie, tymczasem w sztuce tańca słowo w zasadzie nie istnieje. Tym bardziej analiza związków intersemiotycznych zachodzących pomiędzy tańcem i literaturą, traktowanych jako sztuki komplementarne, stanowi wyzwanie niezmiernie interesujące, a przy tym – niełatwe. Pani mgr Agnieszka Narewska-Siejda, Autorka rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Baletowe narracje. Twórczość Rolanda Petita*, napisanej pod kierunkiem prof. UJ dr hab. Iwony Puchalskiej w Katedrze Komparatystyki Literackiej na Wydziale Polonistyki UJ, postanowiła skupić się właśnie na tym aspekcie sztuki baletowej – na kreowanej przez taniec opowieści, jako „narracji zapośredniczonej”, przenoszącej składnię i znaczenie języka literackiego bezpośrednio na scenę, przy pomocy systemu skodyfikowanych gestów. Taniec bowiem, jak swoją niezwykle inspirującą pracą przekonuje Pani mgr Narewska-Siejda, choć nie pełni funkcji kognitywnych, jako że nie definiuje, nie przedstawia i nie informuje za pomocą zapisanego bądź wypowiedzianego tekstu, ma w płaszczyźnie metaforycznej i symbolicznej nie mniejszą siłę oddziaływania niż słowo, dzięki możliwości operowania znakami ikonicznymi i somatycznymi. Zaznaczyć w tym miejscu należy, że Autorka ma wszelkie kompetencje, by ten trudny temat przedstawić wszechstronnie i wyczerpująco: jest bowiem nie tylko literaturoznawczynią i komparatystką, ale również absolwentką szkoły baletowej i nauczycielką tańca klasycznego.

Otwierający rozprawę wstęp w sposób przemyślany i precyzyjny przedstawia wszystkie płaszczyzny tematyczne, na których zostanie poprowadzona naukowa refleksja, prezentuje przekrojowo stan badań, określa cele badawcze i przyjętą metodologię. Autorka wskazuje, iż interesować ją będą przede wszystkim relacje literatury i tańca, relacje wielokierunkowe i złożone, jako że taniec kooperuje ze słowem na wielu poziomach i obszarach. W utworach literackich, jak notuje we wprowadzeniu Pani mgr Narewska-Siejda, taniec przybiera

różnorodne formy i pełni w nich rozmaite funkcje: może być zdarzeniem fabularnym, elementem budującym sens ideowy dzieła, motywem przewodnim łączącym bohaterów bądź wyrazem ich duchowych przeżyć, formą pozawerbalnej komunikacji, metaforą, nośnikiem znaczeń symbolicznych etc. Natomiast elementy literackie w sztuce tańca można dostrzec nie tylko w słownej reprezentacji treści spektaklu (czyli libretcie lub programie teatralnym towarzyszącym przedstawieniu i stanowiącym dokumentację niewerbalnej narracji), ale także w semantyce tańca rozumianego jako system znaków, czyli również jako język i jako tekst. Nadrzędnym zatem celem rozprawy jest analiza różnorodnych form narracji w spektaklach baletowych, zarówno tych posiadających fabułę zapisaną w tekście libretta, jak i w przedstawieniach libretta pozbawionych, oraz próba dokonania ich klasyfikacji. Istotną część składową tak zdefiniowanego celu badawczego stanowi egzemplifikacja zawartych w pracy rozważań teoretycznych – wybór Autorki padł tu na dorobek choreograficzny Rolanda Petita, XX-wiecznego francuskiego choreografa, który w swoich scenicznych realizacjach wykorzystywał rozmaite strategie komunikacji artystycznej i różne formy narracji: fabularne (opierał się w nich głównie na dziełach literackich: powieściach, rozprawach filozoficznych, dramatach, opowiadaniach i wierszach, ale także na innych tekstach kultury: obrazach, operach, operetkach, baletach i piosenkach) oraz afabularne (w tego rodzaju etiudach choreograficznych skupiał się na samej muzyce i samym ruchu). Wybór to bez wątpienia celny, który pozwolił Autorce bardzo dobrze unaocznić trafność utworzonej w rozprawie typologii „baletowych narracji”.

Na uznanie zasługuje fakt, iż Pani mgr Narewska-Siejda, używając pojęcia „narracji”, które jest podstawą Jej refleksji naukowej, czyni to z pełną świadomością rozległości semantycznej tej kategorii. Autorka sygnalizuje we wprowadzeniu, że w swej rozprawie opiera się na definicji narracji jako terminu, który odnosi się zarówno do narracji słownych, jak i narracji operujących niewerbalnym kodem językowym, a zatem – który jest funkcjonalny również w odniesieniu do sztuki tańca. Do kwestii zakresu znaczeniowego pojęcia „narracji” i sposobów jego wykorzystania w ramach analizy sztuki baletowej Pani mgr Narewska-Siejda powraca raz jeszcze w początkowych akapitach pierwszej części pracy, deklarując, iż wybór literaturoznawstwa jako dziedziny dialogującej z choreologią jest w pełni zamierzony, gdyż – po pierwsze – „pojęcie narracji zostało skonstruowane właśnie na gruncie badań literaturoznawczych”, po drugie – w literaturze „zapropozowano niezwykle bogaty zestaw narzędzi i sposobów opisu narracji”, a po trzecie – „że to w niej mieści się centrum interdyscyplinarnego oddziaływania kategorii narracji na inne dziedziny humanistyki” (s. 36).

Zaprezentowane we wstępie rozprawy omówienie stanu badań dowodzi, że Pani mgr Narewska-Siejda świetnie orientuje się w literaturze przedmiotu i ma zarazem wysoką świadomość metodologiczną. Podążając traktami wyznaczonymi przez badaczy anglojęzycznych (m.in. Marka Franco, Susan Foster, Cheryl A. Wilson, Susan Jones, Marię Marcsek-Fuchs) i polskich (m.in. Irenę Janicką-Świdorską, Andrzeja Zawadzkiego, Katarzynę Mazur, Mariannę Jasionowską, Anetę Pomarańską-Szumską) Autorka nie tylko kompetentnie przedstawia i opisuje rozległe przestrzenie badań choreologicznych w Polsce i poza jej granicami, ale przede wszystkim wskazuje w nich miejsca do wypełnienia. Swoją pracą – należy to mocno podkreślić już na początku – znakomicie wskazuje to realizuje. W pierwszej części, przyjmując perspektywę historyczną i eksplorując rozmaite materiały źródłowe, proponuje nowe spojrzenie na historię baletu przez pryzmat pojęcia narracyjności. W drugiej, koncentrując się na kwestii semantyki ruchu, przedstawia nowy koncept opisu spektaklu baletowego postrzeganego z perspektywy literaturoznawczej. W trzeciej zaś – prezentuje „studium indywidualnego przypadku” (s. 19), czyli – jak już wspomniano – studium choreograficznych dokonań Rolanda Petita, artysty, który dotąd nie doczekał się w Polsce ani osobnej monografii, ani wnikliwszych prac naukowych. Spoglądając zatem na przedstawione we wprowadzeniu założenia badawcze, znajomość stanu badań i obraną metodologię, a także na kompozycję pracy i nowatorstwo ujęcia tematu, można z pełnym przekonaniem stwierdzić, że we wszystkich tych obszarach recenzowana rozprawa zasługuje na wysoką ocenę.

W pierwszej części, najobszerniejszej i najbardziej rozbudowanej (współtworzy ją aż dziewięć rozdziałów i w sumie stanowi ona połowę całej rozprawy), Pani mgr Narewska-Siejda skupia się na przeobrażeniach estetycznych i kulturowych, którym podlegała sztuka baletu na przestrzeni pięciu ostatnich stuleci, szeregując je i poddając wnikliwej analizie z perspektywy funkcjonowania w nich tanecznej narracji. Punkt wyjścia stanowi w tym fragmencie pracy refleksja nad pojęciem libretta, zarówno jego nieoczywistą semantyką, jak i historią oraz klasyfikacją genologiczną. Libretto baletowe i jego status w badaniach choreologicznych Autorka omawia przede wszystkim w kontekście libretta operowego, ale również muzyki programowej – uznaję to za bardzo ciekawy koncept – ze względu na podobieństwo specyfiki współdziałania tekstu słownego z materią niezwerbalizowaną w muzyce programowej i w balecie oraz wielość cech wspólnych obu wskazanych tu sztuk na gruncie formalnym (na przykład retoryki muzycznej i tanecznej czy ilustracyjności i pantomimy). Aby w sposób właściwy badać wskazane tu zależności, Doktorantka – za Leszkiem Polonym – proponuje połączyć dwie perspektywy: historyczną (kontekst kulturowy, społeczny, biograficzny) z hermeneutyczno-fenomenologiczną (interpretacja dzieła, analiza przeżycia estetycznego

sprzężona z badaniami struktury i formy danego utworu etc., s. 33). Cały omawiany passus rozprawy, poświęcony różnorodnym i niełatwym zagadnieniom librettologicznym – jest bardzo spójny i logicznie uporządkowany, a drobne nieścisłości w toku wywodu nie obniżają znacząco jego wartości. Podam tylko jeden przykład owej nieścisłości: teza (za Antonim Liberą), iż „w operze na pierwszy plan wysuwa się prozodia tekstu, a znaczenie pozostaje kwestią drugorzędną” stoi w sprzeczności ze stwierdzeniem sformułowanym w bliskim sąsiedztwie, że „kwestia przekładu librett z jednego języka filologicznego na inny stanowi ważne i żywo dyskutowane zagadnienie w librettologii operowej” (s. 26). Wszakże gdyby znaczenie słowa w operze było rzeczywiście nieistotne („drugorzędne”), zniknąłby problem przekładu libretta operowego i nie byłoby to „zagadnienie ważne i żywo dyskutowane” przez badaczy. Tego rodzaju drobiazgi nie zmieniają faktu, że refleksja poprowadzona w tym miejscu rozprawy przez Panią mgr Narewską-Siejdę przynosi odbiorcy dużą satysfakcję poznawczą, jest dowodem sporej erudycji Doktorantki i – co najistotniejsze – prowokuje do twórczego namysłu, stanowiąc przy tym bardzo solidną podstawę badawczą dla kolejnych eksploratorów baletowej librettologii.

Najważniejszą jednak kwestią w ocenie pierwszej części pracy jest w moim przekonaniu odpowiedź na pytanie, na ile udało się Autorce wypełnić deklarację zanotowaną we wstępie – czyli napisać na nowo historię baletu z perspektywy jego „narracyjnego” potencjału. Odpowiedź może być tylko jedna – rzecz udała się znakomicie, a lektura tej części rozprawy jest fascynująca. Należy zaznaczyć, że pierwiastków narracyjności w historii baletu Pani mgr Narewska-Siejda słusznie szuka przede wszystkim w obszarze genologicznym, przyglądając się uważnie ewolucji form baletowych oraz analizując zawartość rozpraw teoretycznych, egzemplifikujących wielowiekową dyskusję na temat zmieniających się rodzajów i reguł sztuki tańca. Przez gąszcz nazwisk librecistów, choreografów, tancerzy i teoretyków tańca (pojawiają się tu Philippe Quinault, John Weaver, Louis de Cahusac, Franz Hilverding, Gasparo Angiolini, Jean Goerges Noverre, Charles-Louis Didelot, Adolphe Nourrit, Fillip Taglioni, Théophile Gautier, Marius Petipa, Aleksander Gorski, Siergiej Diagilew, Michaił Fokin, Wacław Niżyński, Jean Cocteau, George Balanchine, John Neumeier i wielu innych), tytułów rozpraw teoretycznych i zawartych w nich postulatów oraz terminów oznaczających różne formy widowisk tanecznych (*tragédie lyrique*, *tragédie-ballet*, *tragédie en musique*, *ballet à entrée*, *divertissement*, *ballet d'action*, *balet-mimodrama*, balet jako *Gesamtkunstwerk*, balet symfoniczny, *leopard ballet* etc.) Doktorantka przeprowadza czytelnika bardzo umiejętnie, a przegląd licznych i złożonych przemian w historii rozmaitych gatunków tańca europejskiego i teorii na ten temat zarysowuje niezwykle precyzyjnie, przejrzyście i logicznie. Mając na

uwadze aspekt poszukiwania w tej historii znaków „narracyjności”, można wysnuć wniosek, że wraz z upływem lat i rozwojem sztuki baletowej pierwiastek ów najpierw zyskiwał na znaczeniu – przełom widać zwłaszcza w wieku XVIII, w trakcie powstania i ukonstytuowania się tzw. baletu z akcją (*ballet d'action*), później odchodził na plan dalszy lub przybierał inne, mniej oczywiste, ale tym bardziej fascynujące formy – dostrzec go można w poetyzacji sztuki tańca (w dobie romantyzmu), eksponowaniu psychologicznej ekspresji (na przykład w XX-wiecznych choreografiach Michaiła Fokina czy Borisa Ejfmana), eksperymentach powiązanych z równoległym rozwojem w sztukach plastycznych i literaturze takich nurtów jak kubizm, futurizm, neoprymitywizm, konstruktywizm, dadaizm (spektakle autorstwa Jeana Cocteau czy Borisa Kochno), a nawet w rezygnacji z fabularności i przenoszeniu akcentu z warstwy literackiej i scenograficznej baletu na jego stronę muzyczną (balety symfoniczne George'a Balanchine'a). Tu warto napomknąć, że w bardzo dobrze napisanym rozdziale na temat rozwoju *ballet d'action* (1.3. *Ekspansja akcji – oświeceniowa reforma tańca*) pojawia się w pracy Pani mgr Narewskiej-Siejdy ciekawy problem, chyba niedostatecznie mocno wyeksponowany – mam na myśli kwestię odstępstwa ówczesnych reformatorów tańca (zwłaszcza Jeana Goerges'a Noverre'a) od zasad sformułowanych w klasycystycznych poetykach opartych na wzorach Arystotelesowskich. Jak słusznie wskazuje Autorka rozprawy, przykładem dla francuskiego choreografa była w tym względzie przede wszystkim dramaturgia Szekspira (zwany był nawet „Szekspirem tańca”, s. 89). W jednym z przypisów w tym fragmencie rozprawy czytamy, iż „omówienie wpływu Szekspira na artystów osiemnastowiecznych, nie tylko dramaturgów, lecz również – co pokazuje przykład Noverre'a – choreografów, to zagadnienie, które zasługuje na osobne, obszerne omówienie, dlatego też w niniejszej pracy jest ono tylko zasygnalizowane” (s. 93). Sądzę, że warto byłoby jednak tej kwestii poświęcić nieco więcej uwagi, gdyż problem batalii o Szekspira w XVIII-wiecznej Francji (a zwłaszcza kwestia adaptacji jego dzieł i sposobów, wedle których poddawano je przeróbkom, przystosowując ich kształt do wzorców klasycystycznych) jest kluczowy dla właściwego zrozumienia ewolucji form dramatycznych i teatralnych w ówczesnej Europie. A przecież na tym właśnie tle – dynamicznych zmian zachodzących w dramacie i teatrze – został przedstawiony przez Doktorantkę proces dokonującej wówczas reformy baletu, w efekcie której element „narracyjności” (akcentowanie rangi scenicznej opowieści, nacisk na definiowanie ruchem charakterów postaci i ich namiętności, nadrzędność potrzeby wywoływania wzruszenia u odbiorcy etc.) oraz „hybrydyczności” (mnogość rozmaicie definiowanych form baletowych) tak bardzo zyskały na znaczeniu. Może warto byłoby zastanowić się, jaki wpływ miała na ten proces właśnie świadomość obecności pierwiastków

epickich („narracyjnych”) w synkretycznych, niepodlegających zasadzie „czystości gatunków” dramatach Szekspira oraz położenia w nich tak silnego nacisku na rys charakterologiczny i namiętności bohaterów. Przywołana na przykład przez Panią mgr Narewską-Siejdę uwaga Noverre’a, aby tancerze „studiowali nie same kroki, lecz uczucia i namiętności, które targają człowiekiem, gdyż to one powinny stać się inspiracją dla ruchu” (s. 94) doskonale przystaje do opinii formułowanych w kolejnej epoce, przez preromantycznych i romantycznych interpretatorów dramaturgii Szekspira (na przykład Augusta Wilhelma Schlegla, Ludwiga Tiecka czy Victora Hugo), wskazujących, że nie zasady, nie reguły, lecz oddanie alternacji uczuć kłębiących się we wnętrzu człowieka stanowi o mistrzostwie autora *Makbeta* i o prawdzie dokonywanej przez niego „imitacji rzeczywistości”. Czyż nie wyłania się tu konkluzja, że przeprowadzona w XVIII stuleciu we Francji reforma sztuki tańca znacznie wyprzedziła w czasie (pod względem świadomej rezygnacji z klasycystycznych reguł i zmian w rozumieniu pojęcia *imitation*) reformę francuskiej sztuki dramatycznej? Gdyby konkluzję taką uznać za słuszną, można by w pewnym stopniu podważyć przywołane w rozprawie zdanie czeskiego historyka baletu Jana Reya, iż poglądy Noverre’a „nie były objawieniem ani pod względem teoretycznym ani estetycznym; stosował on tylko jak najszerzej i najbardziej konsekwentnie racjonalistyczne poglądy na estetykę tańca i baletu swych poprzedników i współczesnych z okresu Oświecenia” (s. 99), a tym samym – zaznaczyć swój oryginalny, polemiczny głos w naukowej dyskusji. Byłoby to zresztą spójne z finalnym wnioskiem sformułowanym w tym rozdziale przez Doktorantkę, iż postulowana w XVIII stuleciu potrzeba zmian w sztuce tańca sprawiła, że „w kolejnej epoce taniec nie tylko «dogonił» literaturę, lecz stał się również doskonałym odzwierciedleniem ówczesnych ideałów i koncepcji” (s. 101) – wnioskiem potwierdzonym raz jeszcze w rozdziale poświęconym epoce romantyzmu (s. 115).

Potencjał narracyjny widowisk baletowych Pani mgr Narewska-Siejda dostrzega w długiej historii baletu także w przestrzeni porównania ich scenicznego kształtu z tendencjami charakterystycznymi dla literatury danej epoki. Zbieżności stylu obu wskazanych tu gałęzi sztuk pięknych doskonale widać na przykładzie dzieł barokowych: charakterystyczne dla ówczesnej literatury bogactwo ornamentyki i kunsztowność stylu w sztuce tańca tego okresu objawiały się nie tylko w przepychu dekoracji i kostiumów, ale również „w daleko posuniętej stylizacji kroków”. Trafnie i ciekawie wnioskuje tu Doktorantka, że „ich wymyślne, misterne, nienaturalne formy (czego dowodzi chociażby wprowadzona wówczas zasada *en dehors*) były odpowiednikiem tendencji występujących wówczas w języku literackim, takich jak eufuizm, manieryzm, marinizm, czy gongoryzm” (s. 75). W epoce romantyzmu natomiast, literacki rys widowisk baletowych wynikał bardziej z pokrewieństw tematycznych lub ideowych

poszczególnych dzieł niż ich związków stylistycznych – jak słusznie wskazuje Pani mgr Narewska-Siejda w dobie romantyzmu „literackość” baletu, wyniesionego do rangi sztuki autonomicznej, objawiała się w ekspozycji świata nadprzyrodzonego, akcentowaniu cudowności, ukazywaniu subtelnych odcieni uczuć bohaterów oraz kreowaniu nastroju tajemnicy i niesamowitości – miało to maksymalnie zbliżać taniec pod względem funkcji, wyrazu i siły oddziaływania do poezji (doskonale oddaje tę zależność zacytowane przez Autorkę pracy zdanie Stéphane’a Mallarmégo, iż „balet jest najwyższą, teatralną formą poezji, każdy krok jest metaforą, sama zaś tancerka – symbolem”, s. 120). W tym miejscu może warto byłoby głębiej się zastanowić, na ile znacząca dla rozwoju ówczesnej sztuki baletowej była synkretyczność romantycznej poezji, w której obok pierwiastka lirycznego bardzo istotną funkcję pełniły elementy epickie (narracyjne właśnie!) i dramatyczne. Sugerowałabym także włączenie do wywodu w tym rozdziale pracy refleksji nad traktatem Heinricha von Kleista pt. *O teatrze marionetek* (1810). Niemiecki romantyk przedstawia tu problematykę wewnętrznego rozdarcia jednostki oraz diagnozuje ludzką kondycję za pomocą porównania ruchu prowadzonej przez animatora lalki, całkowicie mechanicznej i pozbawionej świadomości, z ruchem prawdziwego, żywego tancerza. Bez wątpienia namysł nad rozprawą Kleista – nad znaczeniem tanecznego gestu i ruchu ludzkiego ciała w kontekście metafizycznym – mógłby stanowić cenne uzupełnienie nakreślonego tak pięknie przez Panią mgr Narewską-Siejdę obrazu „poetyckich narracji baletowych” w romantycznym teatrze.

W skrupulatnie, rzetelnie i drobiazgowo konstruowanych długich dziejach „baletowych narracji” nie umknęła czujnej uwadze Autorki również kwestia funkcjonalności arcyważnego elementu tej historii – czyli drukowanych librett baletowych, scenariuszy i programów. Publikowane po ich wystawieniach teatralnych (np. *Balet Comique de la Reine*) lub przed nimi (np. libretto *Jeziora labędziego*), stanowiły nieodłączny pierwiastek dzieła – były dokumentem, pamiętką, tekstem integralnym lub niezależnym, drukowanym jako osobna książeczka lub w zbiorach dramatów, utworem przeznaczonym do samodzielnej, „rekreacyjnej” lektury (casus libretta *Giselle* Théophile’a Gautiera), a niekiedy także narzędziem marketingowym, chętnie wykorzystywanym przez reklamodawców. W tym kontekście jako przypadek szczególnie ciekawy przedstawia Pani mgr Narewska-Siejda balety z założenia pozbawione libretta, wskazując tu na przykład dzieła XX-wiecznego francuskiego choreografa George’a Balanchine’a. W przypadku choreografii twórców, którzy apriorycznie odrzucali literacką opowieść w sztuce tańca, „baletową narracją” staje się „proces przekładu idei zrodzonej w głowie choreografa na konkretne ciała swoich tancerzy”, który „zawsze wymaga dookreślenia, wprowadzenia pewnej narracji. Nawet jeśli nie zostanie ona podana widzom w sposób

bezpośredni, w formie libretta, musi zostać przedstawiona wykonawcom baletu, którzy będą dzięki temu w stanie oddać intencje i wizje autora”. (s. 179) To ciała tancerzy i ich ruchy – jak trafnie wnioskuje Autorka rozprawy – stają się „swoistym odpowiednikiem słów i fraz, oddziałujących swoją składnią i formą”, choć „ustawionym poza procesem werbalizowalnej semantyzacji” (s. 180). W tym obszarze – dzieł baletowych o nieoczywistej „narracji” ze względu na z góry założony przez twórcę brak zarówno literackiej fabuły, jak i libretta lub scenariusza – sytuują się także omówione przez Panią mgr Narewską-Siejdę choreografie Merce’a Cuninghama, Williama Forsythe’a i Wayne’a McGregora, w których na wzór układu dźwięków w muzyce aleatorycznej tancerze poruszają się symultanicznie w kilku punktach przestrzeni, tworząc choreograficzny kolaż. Doprawdy trudno jest doszukać się narracyjności w tego rodzaju sztuce tańca, skoro struktury choreograficzne są tu, jak pisał Wojciech Klimczyk, „celem samym w sobie” (s. 206), nie tylko nie prezentują żadnej fabuły, lecz również nie ilustrują muzyki, wobec czego ruch traktowany jest jako „samowystarczalny środek artystyczny, który w swej możliwie czystej postaci staje się przedmiotem i tematem sztuki” (s. 207). Autorka rozprawy w owych „baletach metakinetycznych” pierwiastek narracyjności odnajduje w warstwie interpretacji, czyli po stronie twórczego aktu dokonywanego przez odbiorcę – semantyczny charakter ruchu ludzkiego ciała zostaje przełożony na „narracyjną i emocjonalną interpretację” (s. 211). Słusznie przy tym konkluduje, iż w ostatnich dziesięcioleciach rozumienie pojęcia narracji w tańcu zostało znacznie zmodyfikowane, a twórcy spektakli baletowych mocno rozszerzyli jego zakres semantyczny: „artystyczna organizacja ruchu w balecie – podobnie jak gry ze słowem i konstrukcją akcji w tekstach literackich – stała się narracją równie fascynującą jak zewnętrzna w stosunku do niego opowieść. Wspomaga ją w tym zarówno synteza czy korelacje z pozostałymi rodzajami sztuki, lecz również coraz śmielsze wychodzenie tańca naprzeciw innym dziedzinom już nie tylko kultury, ale i nauki” (s. 212).

Druga część rozprawy poświęcona jest fenomenowi samego tańca, rozpatrywanemu jako system semiotyczny, czyli swoisty artystyczny język, umożliwiający przekazywanie określonych treści. Podobnie jak część pierwsza, także i ten fragment pracy stanowi przykład świetnego uporządkowania materiału badawczego, dbałości o logikę konstrukcji oraz przejrzystość prowadzonego wywodu. Całość została podzielona na trzy rozdziały, poświęcone odpowiednio: lingwistyce tańca (czytelnik otrzymuje tu przegląd stanowisk badaczy tej problematyki oraz zestawienie definicji określających cechy i funkcje tańca jako systemu językowego), notacji tańca (mieści się tu historia zapisu choreograficznego oraz prezentacja systemu uznanego przez Autorkę za najbardziej uniwersalny, czyli kinetografii Rudolfa

Labana) oraz sztuce pisania o tańcu (jako aktu mającego na celu utrwalenie tego, co wymyka się ludzkiej pamięci). Zgodnie z deklaracją Doktorantki zapisaną we wprowadzeniu do tej części pracy (iż „temat ten zasługuje na osobne, obszerne opracowanie, zarówno w skali globalnej – badania nad krytyką tańca na przestrzeni wieków, jak i lokalnej”, s. 219), najbardziej frapujący wydaje się rozdział trzeci, w którym Pani mgr Narewska-Siejda stawia pytanie – przywołując między innymi refleksję Edmunda Feldmana, amerykańskiego krytyka sztuki – jak dokonać niemożliwego, czyli przełożyć „język ruchu” na „język pisemnych symboli”? (s. 247). Ciekawe są w tej perspektywie zwłaszcza poglądy Deborah Jowitt, wedle której krytyka taneczna, choć ruch zawsze wymyka się „słownemu unieruchomieniu”, jest efektem przefiltrowania przez własne, kinestetyczne doświadczenia, indywidualnym doświadczeniem i świadomą, subiektywną interpretacją. W tym kontekście należy docenić subtelne połączenie prowadzonych tu wątków z wątkami eksponowanymi w historycznej części doktoratu poświęconej baletom symfonicznym i metakinetycznym. Sądzę, że warto byłoby te wewnętrzne związki (wyznaczone przez problem subiektywnego odbioru i „narracyjnej interpretacji” widowiska tanecznego) silniej zaznaczyć i wyeksponować. Natomiast w ocenie całej drugiej części pracy na uznanie zasługuje fakt, iż niezwykle szczegółowa prezentacja poglądów, tez i postulatów związanych z lingwistyką i notacją tańca, wypracowanych na przestrzeni wielu dziesięcioleci, pod piórem Pani mgr Narewskiej-Siejdy nie przybrała formy nużącego wykładu – referując treści licznych publikacji choreografów i badaczy sztuki tańca, przywołując ich zróżnicowane stanowiska oraz kategorie przydatne w procesie „czytania tańca” (propozycje Susan Foster, Marca Franko, Grahama McFee, Camille Buttingsrud, Robina G. Collingwooda), Autorka nie tylko szereguje, porządkuje i omawia, ale także celnie komentuje, opiniuje i wnioskuje. Przeprowadzona tak drobiazgowo i skrupulatnie analiza różnorodnych koncepcji pozwoliła na przykład na wysnucie trafnego wniosku, iż „taniec można uznać za język, który posiada trzy wiodące funkcje: ekspresywną, impresywną i estetyczną; natomiast funkcje nazywająca i komunikatywna – fundamentalna dla większości systemów językowych – pojawiają się tu w znikomym stopniu bądź nie występują wcale” (s. 231). Taka konkluzja, jak łatwo zauważyć, czyni najważniejszy dla Pani mgr Narewskiej-Siejdy problem badawczy, czyli „narracyjność” sztuki tańca (również w aspekcie jego odbioru i interpretacji), tym bardziej frapującym.

Kwestia interpretacji sztuki tańca (procesu, który sytuuje się zarówno po stronie twórcy, czyli choreografa i tancerza, jak i po stronie odbiorcy – widza i komentatora) obecna jest również w rozważaniach wypełniających trzecią część rozprawy i z tego powodu można uznać to zagadnienie jako jeden z najważniejszych zworników łączących w spójną i harmonijną

całość tak rozbudowaną i wielopoziomą refleksję zaprezentowaną w *Baletowych narracjach*. Stało się to możliwe dzięki właściwemu wyborowi materiału egzemplifikacyjnego, który unaocznic miał słusność zaproponowanej przez Autorkę rozprawy typologii „tanecznych narracji” i ukazać ich praktyczne realizacje. Choreografie Rolanda Petita są bowiem nie tylko silnie powiązane z literaturą i innymi gałęziami sztuk pięknych, nie tylko bardzo różnorodne tematycznie i gatunkowo (balety fabularne i afabularne), ale prezentują również odpowiedni – z punktu widzenia tematu rozprawy Pani mgr Narewskiej-Siejdy – stosunek artysty do kwestii narracyjności widowiska baletowego, postrzeganej właśnie przez pryzmat roli procesu interpretacji w kształtowaniu dzieła sztuki. Petit doskonale z wagi tego procesu zdawał sobie sprawę i wielokrotnie o tym wspominał, akcentując przede wszystkim twórczy aspekt interpretacji (znajdujemy w recenzowanej pracy znamienne słowa choreografa: „Adaptacja nie musi być wierna... Po pierwsze to niemożliwe, a po drugie gdzie byłby wtedy aspekt twórczy?”, s. 350). Przywodzi to na myśl koncepcję aktywnej lektury wypracowaną w wieku XIX przez Cypriana Norwida, wedle której zarówno postawa poety, jak i czytelnika powinna być w procesie kreacji dzieła sztuki równie aktywna, współtworząca, zdolna przełamywać nawyki i oczekiwania skoncentrowane po obu stronach komunikacyjnego aktu. W przypadku „baletowych narracji” Rolanda Petita proces ten jest wielokrotnie złożony – choreograf jest zarówno odbiorcą dzieła sztuki (w tym wypadku utworów literackich przynależnych do różnych epok, gatunków i stylów lub innych tekstów kultury), dokonującym aktu jego interpretacji, jak i nadawcą – prezentującym efekt swoich twórczych zmagania, który zostaje następnie poddany kolejnej interpretacji, dokonywanej na gruncie subiektywnej recepcji, przefiltrowanej przez własne doświadczenia i kulturowe kompetencje widza. Sądzę, że można by silniej zaznaczyć tę kwestię w trzeciej części pracy, aby ów ważny łącznik wiążący ją z bogatą refleksją wpisaną w dwie pierwsze części mocniej wyeksponować. Zwłaszcza iż sama Autorka rozprawy w procesie tym bierze czynny udział – przedstawiwszy własną typologię baletów słynnego choreografa (s. 272), schemat kompetentnej i całościowej analizy dzieła baletowego oraz wzorzec jego „siatki opisowej” (s. 273), według stworzonego przez siebie modelu analizuje i opisuje najbardziej reprezentatywne balety Petita i przedstawia czytelnikowi ich interpretacje.

W ramach krótkiej recenzji byłoby trudno wskazać wszystkie interesujące koncepty, które pojawiają się w tej części pracy Pani mgr Narewskiej-Siejdy – wypełnionej niezwykle dokładnymi i precyzyjnymi opisami spektakli Petita, zanotowanymi z godną pochwałą kompetencją badawczą, a przy tym ujawniającymi nieskrywaną fascynację Autorki samą sztuką tańca. Niektóre z tych konceptów warto jednak wyróżnić, zwracając bowiem uwagę

oryginalnością, słuszością wnioskowania, a przede wszystkim urodą interpretacyjną. Należy do nich passus poświęcony baletowej wersji dzieła Victora Hugo *Katedra Marii Panny w Paryżu*. Autorka w ramach swojej interpretacji *Notre-Dame de Paris* Petita przywołuje fragment powieści, w którym mowa o ekspansji druku niwelującego siłę oddziaływania architektury. Jak czytamy w rozprawie, „Hugo konfrontuje tym samym semantykę słowa pisanego, symbolizującego «narrację» intelektualną, linearną, niosącego oświatę i docierającego w praktycznie każdy zakątek świata, z semantyką architektury, którą sytuować można po stronie «narracji» wizualnej, symultanicznej, symbolicznej, nielinearnej, zastygłej w kamieniu” (s. 280). Zestawienie to Pani mgr Narewska-Siejda, korzystając z inspiracji prof. Iwony Puchalskiej, pięknie sytuuje wobec spektaklu Petita, porównując do architektury wizualną warstwę przedstawienia reprezentowaną przez *corps de ballet*, a do księgi (słowa pisanego) – wątek czworga wyodrębnionych z tłumu bohaterów i ich indywidualnych losów (s. 281). Bardzo ciekawy jest również fragment poświęcony wielkiemu dziełu Petita z 1974 roku pt. *Proust lub Wahania serca*, inspirowanemu monumentalnym cyklem *W poszukiwaniu straconego czasu*. Doskonale tłumaczy Doktorantka, w jaki sposób udało się francuskiemu choreografowi przenieść na baletową scenę emocjonalność dzieła Prousta, oddać skomplikowanie międzyludzkich relacji, a przede wszystkim wyrazić sens Proustowskiego przesłania, że pierwszoplanowym bohaterem snutej przez niego opowieści jest czas, ów – jak pisał Boy-Żeleński – „współczynnik wszystkich osób, współaktor wszystkich zdarzeń” (s. 286). Petit uczynił to poprzez włączenie do fabuły elementów z biografii pisarza (zacierając tym samym granice literackiej i teatralnej fikcji, a zarazem – granice narracyjnej czasoprzestrzeni) oraz zastosowanie rozmaitych konceptów choreograficznych (na przykład zatrzymanie ruchu w kulminacyjnych momentach akcji) czy scenograficznych (ustawienie na scenie zwierciadła umożliwiającego zmianę perspektywy spojrzenia). Kuszące w tym kontekście wydaje się porównanie tego rodzaju działań z literackimi, dramatycznymi i teatralnymi technikami stosowanymi przez artystów posługujących się ironią romantyczną (na przykład Ludwiga Tiecka jako autora *Kota w butach*: zacieranie granic teatralnej iluzji, podkreślanie umowności świata przedstawionego, wprowadzanie postaci autora na scenę etc.). Może właśnie z perspektywy romantycznej ironii warto byłoby też przyjrzeć się kilkakrotnie podejmowanemu w tej części pracy motywowi lalki – poruszającym się mechanicznie cieniem przeszłości w finale *Prousta lub Wahań serca*, czy automatowi w *Coppelii* (balecie sięgającym do wątków *Piaskuna* E.T.A. Hoffmanna: mistrza ironii właśnie!). Wspomniany już wcześniej przeze mnie traktat Kleista *O teatrze marionetek* mógłby tu stanowić dodatkowy, ważny kontekst interpretacyjny. Owe nawiązania do romantycznych ironistów wydają się o tyle zasadne, że

wspólny jest tu fundament artystycznej kreacji – Petit, jako tancerz i choreograf, prowadził podobny jak Tieck, Hoffmann czy Kleist dialog z tradycją: adaptował i przetwarzał znane kulturowe tematy i konteksty, gatunki i formy, zamieniając je w oryginalny, indywidualny i w pełni subiektywny artystyczny przekaz.

Baletowe narracje. Twórczość Rolanda Petita autorstwa Pani mgr Agnieszki Narewskiej-Siejdy to przykład rozprawy bardzo rzetelnej, doskonale skomponowanej, precyzyjnej pod względem metodologicznym, bogatej i wartościowej poznawczo, ciekawej interpretacyjnie, bezbłędnej w warstwie językowej i redakcyjnej, a przede wszystkim – odkrywczej. Stanowi ona ważne, nowatorskie ogniwo na gruncie interdyscyplinarnych badań obejmujących takie dziedziny jak: choreologia, teatrologia, literaturoznawstwo i komparatystyka. Przedstawioną do recenzji rozprawę oceniam bardzo wysoko, a zważywszy na fakt, że badania naukowe nad sztuką tańca (zwłaszcza w perspektywie komparatystycznej) są w Polsce są podejmowane zaledwie sporadycznie, uważam, że powinna ona zostać w całości opublikowana.

Konkluzja:

Rozprawa doktorska mgr Agnieszki Narewskiej-Siejdy pt. *Baletowe narracje. Twórczość Rolanda Petita*, napisana pod kierunkiem prof. UJ dr hab. Iwony Puchalskiej, z naddatkiem spełnia wszystkie warunki określone w art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 65, poz. 595 ze zmianami). Z przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie mgr Agnieszki Narewskiej-Siejdy do dalszych etapów przewodu doktorskiego i wyróżnienie rozprawy.