

Marta Wybraniec

Świat tekstu libretta i

Media, Kultura, Społeczeństwo nr 7-8, 59-64

2012-2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARTA WYBRANIEC

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Świat tekstu libretta i/lub komunikat spektaklu baletowego

Podstawowym celem mojego artykułu jest prezentacja zagadnienia tekst libretta a komunikat spektaklu baletowego. Program, libretto oraz spektakl baletowy to trzy elementy oddziałujące na siebie i pozostające w ciągłej interakcji z odbiorcą. Kierują się one własnymi regułami, prowadząc do komunikatu globalnego, całościowego. Teatr, tak jak każda sztuka, musi oddziaływać na widza, a środkami takiego wpływu są m.in.: ruch, choreografia, muzyka, scenografia, charakteryzacja, kostiumy, literatura. Te wszystkie elementy mogą mieć szerokie zastosowanie jako środki wyrazu i komunikowania się. Warto podkreślić, że ruch rytmiczny jest pierwotnym sposobem „wypowiedzi” człowieka. Poprzez zastosowanie przez artystów specyficznych aktów twórczych „mowa ciała” staje się prawdziwym fenomenem tańca, którego „instrumentem” są ciała tancerzy. Współczesna sztuka baletowa dąży do tego, by wyrażać myśli wyłącznie przy pomocy ciała, a kostium i rekwizyty odgrywają drugorzędą rolę. Być może ma to prowadzić do skupienia większej uwagi odbiorcy na zjawisku ludzkiej cielesności.

Teatr to przede wszystkim „dziedzina sztuki obejmująca przygotowanie przedstawień scenicznych oraz twórczość literacką przeznaczoną do wystawiania na scenie, miejsce w którym zachodzą jakieś zdarzenia” (Bańko 2003: 1237–1238). W związku z tym istnieje możliwość analizowania, a przede wszystkim interpretowania przekazu baletowego, podobnie jak komunikatu werbalnego, tzn. przez wydobycie podobnych funkcji komunikacyjnych, ale też analogicznych mechanizmów i środków z równoczesnym wyeksponowaniem relewantnych właściwości i różnic. Komunikat baletowy zostaje zamknięty w formie pisanej w postaci libretta czy programu oraz w tańcu – w postaci przedstawienia. Libretto rozpatruje się głównie jako gramatykę swoistego zapisu tańca. Pojawia się ono w kontekście sytuacji albo akcji komunikacyjnej, mającej na celu oddziaływanie (interakcję) z widzem.

Libretto (z wł. *książeczka*) to „forma literacko-dramatyczna będąca rodzajem kanwy czy »scenariusza« większego utworu muzyczno-wokalnego przeznaczonego do odegrania na scenie: baletu, kantaty, musicalu, opery, operetki, oratorium, pantomimy, śpiewogry czy wodewilu. (...) Forma libretta podporządkowana jest ściśle utworom dramatyczno-muzycznym, odpowiadając ich formie i kompozycji; bywają jednak libretta stanowiące samodzielnie wyodrębnione całości, jak np. w operach R. Wagnera” (Bernacki, Pawlus 2004: 302). Autorzy *Słownika terminów literackich* definiują libretto następująco: „tekst literacki do większego utworu muzyczno-wokalnego: opery, operetki, musicalu, a także jest to scenariusz przedstawienia baletowego; libretto bywa niejednokrotnie utworem o samodzielnych wartościach artystyczno-literackich” (Głowiński i in. 1989: 251). Podobną definicję odnajdziemy w *Wielkim słowniku wyrazów obcych PWN*, według którego libretto to „słowny tekst do utworu muzyczno-wokalnego – opery, operetki lub oratorium” a także „literackie przedstawienie treści baletu lub pantomimy” (Bańko 2003: 742).

Podstawą do odczytania spektaklu baletowego jest zrozumienie libretta. Ruch tancerzy i ich taniec jest kluczem do odebrania komunikatu, który chce nam przekazać choreograf. Temat przekazu baletowego powinien być jak najbardziej uniwersalny. Spektakl baletowy składa się z aktów, a te dzielą się na sceny. Już J. Noverre zauważył, że balet powinien mieć początek, kulminację i katastrofę, czyli rozwiązanie konfliktu. Być może bardziej zasadne byłoby wyróżnienie następujących części: wstępu, rozwinięcia i zakończenia, które często bywa podsumowaniem rozwinięcia. Warto zaznaczyć, że czas akcji baletu jest najczęściej teraźniejszy – wszystko musi dziać się przed widownią, tu i teraz. Choreograf rzadko kiedy wybiega w przyszłość lub wraca do przeszłości. To, co w dramacie zajmuje dużo czasu, w balecie można wyrazić w parę sekund, np. do wyznania miłości w dramacie potrzebny jest tekst (monolog, dialog itp.), a w przekazie baletowym – krótki, charakterystyczny gest lub wariacja taneczna, duet partnerów. To samo dzieje się z wyznaniem nienawiści, przyjaźni i innych uczuć. Spektakl baletowy jest przekazem skomplikowanym, gdzie np. z literatury czerpie się temat, który może być wykładnikiem sukcesu naszego przyszłego dzieła. Krótkie sceny, szybkie akcje to najczęstsze chwytły wykorzystywane przez choreografów. Muzyka decyduje zaś o układach tanecznych, poszczególnych scenach i nastroju dzieła. Ruch musi współgrać z muzyką, akcentować każdy jej dźwięk i idealnie wykorzystywać przestrzeń sceny. Tancerz poprzez pracę swojego ciała jest zdolny do wyrażania rozmaitych stanów rzeczy; jako artysta może dzielić się z innymi doświadczeniami zdobytymi w świecie zewnętrznym.

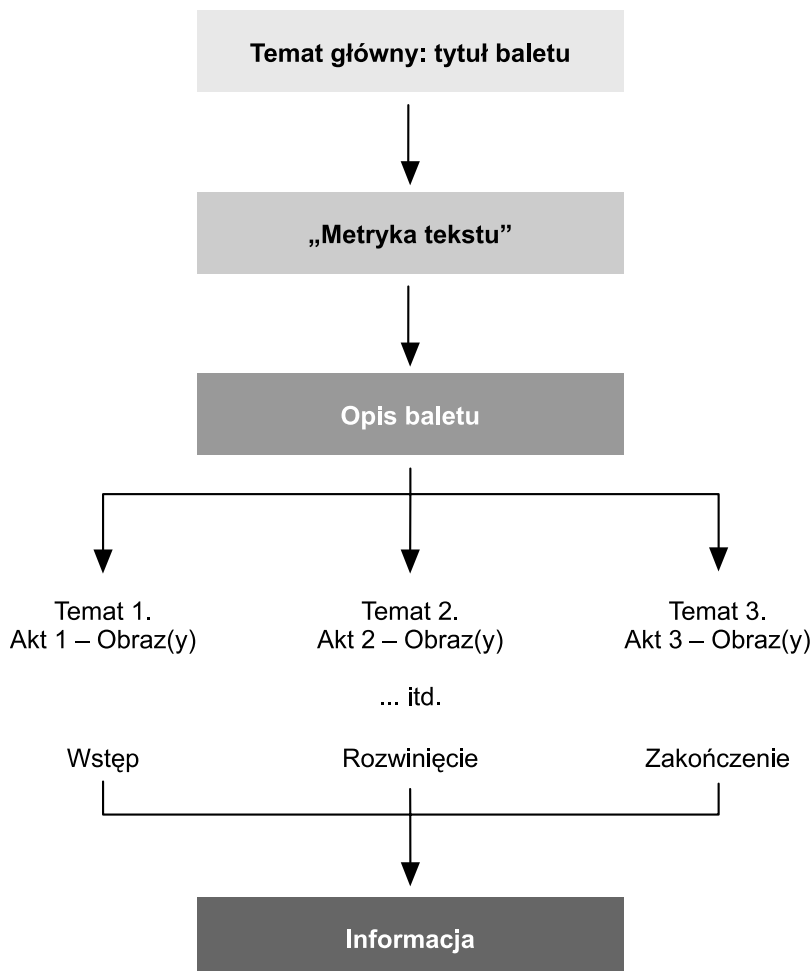
Przewodnik baletowy Ireny Turskiej to praca opisująca w skrócie twórczość baletową. Publikacja ta może być skierowana do czytelnika zainteresowanego sztuką baletową, a także do wąskiej i wyspecjalizowanej grupy artystów baletu, którzy potrzebują tego typu tekstów do pracy zawodowej polegającej na zagranium, wykreowaniu danej roli scenicznej, bo tancerz na scenie musi być także aktorem. Ten rzetelnie wykonany zbiór największych światowych librett jest, po pierwsze, dobrym punktem wyjścia w tworzeniu choreografii, a po drugie, instrukcją, przewodnikiem w odbiorze sztuki baletowej.

Tekst libretta jest pewnego rodzaju instrukcją, scenariuszem w kreowaniu postaci, a nawet w samym „poruszaniu się” po scenie w trakcie prób czy spektaklu. Jedną z metod stosowanych podczas tworzenia dzieła baletowego jest przekazanie przez choreografa treści libretta, w którym są wyraźnie wskazane granice początku i końca spektaklu (np. akt 1, akt 2, akt 3). Tekst – nośnik pewnych instrukcji – zostaje przekazany artystom do odczytania i przeanalizowania. Następnie informacje tam zawarte są przełożone na poszczególne gesty, kroki, spojrzenia, duety, wariacje taneczne, tańce zespołowe. Zgromadzone przez Irenę Turską teksty librett składają się z trzech zasadniczych części. Pierwsza z nich to tzw. metryka baletu, gdzie przy nazwiskach głównych realizatorów zamieszczono nazwiska pierwszych polskich wykonawców. Ta sama metoda została wykorzystana przy wymienianiu głównych ról. Irena Turska starała się, by omówienia baletów zawierały nazwiska twórców muzycznych, którzy specjalnie dla danego baletu napisali oprawę muzyczną. Druga część zawiera opis dzieła baletowego, w którym treść librett została przedstawiona według pierwszych, oryginalnych wersji. Autorka zaznacza także ich późniejsze zmiany, które na stałe wpisały się w treść utworu. Na uwagę zasługuje fakt, że w spektaklach pozbawionych np. głównego wątku przewodniego na plan narracji zostaje wysunięta choreografia, która jest niezwykle trudna do zdefiniowania słowami. W części trzeciej autorka prezentuje hasła, które w sposób informatywny i zwięzły przekazują charakterystykę utworu. Forma opisu baletu jest tutaj różnorodna ze względu na punkt wyjścia obrany przez autorkę przewodnika. Przy hasłach zasadniczych zamieszczono odsyłacze do innych baletów danego kompozytora lub do innych wersji tego samego motywu.

Podczas opracowywania *Przewodnika baletowego* autorka korzystała z programów i afiszów ze spektakli, słowników, encyklopedii muzycznych i teatralnych, czasopism baletowych – zarówno polskich, jak i zagranicznych, z materiałów analitycznych i faktograficznych, z literatury dotyczącej historii baletu, opracowań monograficznych, adnotacji w wyciągach fortepianowych i partyturach, z oryginałów librett dostarczonych przez autorów lub kompozytorów, z ustnych i listownych relacji twórców, realizatorów i wykonawców oraz ze wzmianek i recenzji w prasie (Turska 1989: 9).

Całościowe zrozumienie dzieła baletowego jest trudne, bowiem składa się ono głównie z akcji tanecznej: pas de deux, wariacji solowych, licznych tańców zespołowych powiązanych ze scenkami sceniczno-sytuacyjnymi. Problem tematycznej spójności tekstu w librecie postrzegam w sposób dynamiczny. Przyjmuję za Teresą Dobrzyńską (1993: 25), że „w *podejściu dynamicznym* jedność tematyczna tekstu ujmowana bywa jako zamiar mówiącego, cel komunikacyjny, który chce on osiągnąć w swej wypowiedzi; dążąc do realizacji tego celu nadawca tekstu stosuje różne strategie rozwijania komunikatu, rozcłankowywania go z uwagi na cele cząstkowe”.

Sposób formułowania, strukturę hierarchiczną kolejnych odcinków libretta przedstawia następujący schemat.



Rysunek 1. Sposób formułowania i struktura hierarchiczna odcinków libretta

Źródło: opracowanie własne.

Struktura libretta jest specyficzna i unikatowa. W *Przewodniku baletowym* Turskiej zaczyna się ono od podania tytułu, następnie zamieszczana jest metryka, która zawiera informacje o liczbie aktów/obrazów, nazwisko pierwszego choreografa, librecisty, kompozytora, scenografa, daty i miejsca prapremiery/premiery oraz nazwiska wykonawców i imiona bohaterów danego dzieła. Na kolejny element libretta, którym jest opis baletu, składają się szczegółowe informacje o wydarzeniach rozgrywających się w danym akcie czy obrazie, dające początek, rozwinięcie i zakończenie historii. Następujące po sobie kolejne akty czy obrazy można nazwać ciągiem skojarzeniowym: A > B > C itd. Wymagają one od czytelnika logicznego myślenia, zapewniając przy tym ciągłość w przepływie informacji. Swobodne przechodzenie do kolejnego motywu wpływa na spójność tekstu. Ostatni element libretta stanowi omówienie, charakte-

rystyka oraz krótka informacja dotycząca wybranego dzieła. Stosowanie przez Irenę Turską fachowej terminologii baletowej, np. balet komiczny, balet w 1 akcie, epilog, prolog, balet-pantomima w 3 częściach itp., może świadczyć o kierowaniu komunikatu do odbiorcy znającego ten sam obszar wiedzy co nadawca. Przyjmuję za Teresą Dobrzyńską (1993: 30) pogląd, że umiejętność tworzenia i interpretowania spójnych ciągów językowych jest podstawową umiejętnością człowieka. Wchodzi to bowiem w zakres jego kompetencji komunikacyjnej – szczególnie kompetencji tekstowej. Być może człowiek posiada zakodowaną dziedzicznie zdolność tworzenia tego rodzaju spójnych ciągów językowych i może je realizować przez konkretne zachowania komunikacyjne. Można się nawet pokusić o stwierdzenie, że jest to genetyczna predyspozycja zakodowana w mózgu człowieka lub jest to proces naśladowania zachowań interakcyjnych społeczeństwa, bowiem to właśnie środowisko społeczne ma ogromny wpływ na język, decydując o tym, jaki w ogóle on będzie. Spektakl baletowy jest formą sztuki zawierającą różne środki wyrazu. Podczas pierwszej próby z choreografem tancerze mogą oczekiwać przedstawienia treści libretta wykonywanego dzieła. W związku z tym traktują oni dany przekaz jako rodzaj instrukcji czy scenariusza, w których sens i użycie tekstu będą wyznaczone przez sytuację. Także widz, który ma zamiar przyjść do teatru na spektakl, zaznajamia się z tekstem libretta. Głównymi cechami tego komunikatu są zatem informatywność, ścisłość oraz szczegółowość. Warto podkreślić, że w librecie wiadomości przekazywane są w sposób obiektywny i bezstronny. Także w ciele tancerzy możemy odnaleźć „zapisane” libretto. Można więc przyjąć, że taniec jest w pewnym sensie podobny do mowy: gdy ktoś do nas mówi, staramy się to zinterpretować; kiedy widzimy ruch – usiłujemy go zrozumieć. Zatem libretto pozwala nam doświadczyć sztuki tanecznej na poziomie językowym, by w trakcie spektaklu taniec przełożyć na „język słowa”. Te relacje dopełniają się i stwarzają twórcze pole do analizy nie tylko dla teoretyków tańca. Świat tekstu libretta – integralnej części komunikatu spektaklu baletowego – ukazuje nam taniec jako ponadjęzykową, uniwersalną dyscyplinę twórczą, która jest jedną z najlepiej rozwijających się współcześnie dziedzin sztuki. Nie należy jej traktować jako „suchego ćwiczenia” czy sztuki ornamentu, ponieważ jest to celowe działanie ludzkiego ciała, często inspirowane światem zewnętrznym.

Bibliografia

- Awdiejew A., Habrajska G. (2004), *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask.
- Awdiejew A., Habrajska G. (2006), *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask.
- Awdiejew A., Habrajska G. (2010), *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatu*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź.
- Balme Ch. (2005), *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, PWN, Warszawa.
- Bańko M. (red.), (2003), *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, PWN, Warszawa.
- Bernacki M., Pawlus M. (2004), *Słownik gatunków literackich*, „Park”, Bielsko-Biała.

- Dobrzyńska T. (1993), *Tekst. Próba syntezy*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Fik M. (red.), (2000), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku – teatr, widowisko*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. (1989), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Grzegorzczkowska R. (2007), *Wstęp do językoznawstwa*, PWN, Warszawa.
- Izert M., Pachocińska E. (1998), *Wstęp do językoznawstwa ogólnego*, Instytut Romanistyki UW, Warszawa.
- Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A., Marszałek A., Sugiera M., Leśnierowska J. (red.), (2008), *Słownik wiedzy o teatrze*, „Park”, Warszawa–Bielsko-Biała.
- Łuczyński E., Maćkiewicz J. (2007), *Językoznawstwo ogólne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Mayenowa M. R. (red.), (1973), *Semiotyka i struktura tekstu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa.
- Milewski T. (2006), *Językoznawstwo*, PWN, Warszawa.
- Tomaszewicz T. (2008), *Przekład audiowizualny*, PWN, Warszawa.
- Turska I. (1989), *Przewodnik baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Ubersfeld A. (2007), *Czytanie teatru I*, PWN, Warszawa.