

Marta Wybraniec

Ikoniczność znaków baletowych

Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 5,
199-205

2011

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

Ikoniczność znaków baletowych

„Semiologia” i „semiotyka” (z greckiego *sēmeion* – ‘znak’) to terminy często stosowane wymiennie jako swoje synonimy, oznaczające naukę o znakach, która bada „życie znaków w obrębie życia społecznego”¹. Można powiedzieć, że spór definicyjny w obrębie tych dwóch pojęć nie został jeszcze zakończony² np. Ferdinand de Saussure³ na początku XX wieku sugerował utworzenie osobnej nauki – semiologii. Jak podaje Tadeusz Milewski, „ten postulat został zrealizowany w latach 1946–1960 dzięki powstaniu tzw. teorii informacji, której głównymi twórcami są Claude Shannon i Norbert Wiener”⁴. Ciekawe wydaje się stwierdzenie, że istotą znaku jest jego powiązanie z dwoma następującymi zjawiskami: „formy oznaczającej, która nas odsyła i treści oznaczanej, na którą nasza uwaga się zwraca”⁵. Nieco inne stanowisko w tej sprawie prezentuje Renata Grzegorzycowa uznając, że „znak to taki element rzeczywistości, który jest istotny nie ze względu na swoje własne cechy, ale ze względu na relację do innego elementu rzeczywistości, do którego się odnosi”⁶. Natomiast Ferdinand de Saussure uważa, że „znak językowy łączy nie rzecz i nazwę, ale pojęcie i obraz akustyczny; ten ostatni nie jest dźwiękiem materialnym, czymś czysto fizycznym, lecz psychicznym odbiciem tego dźwięku, wyobrażeniem, jakie nam o nim daje świadectwo zmysłów”⁷. To stwierdzenie prowadzi do wniosku, że znak widziany jest jako „odbicie psychiczne” realizowane przez nasz mózg.

Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na problem i zjawisko ikoniczności w kontekście tworzenia i funkcjonowania znaków w sztuce baletowej. Moją podstawowo-

¹ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 2002, s. 271.

² Zobacz: Ibidem oraz M. Izert, E. Pachocińska, *Wstęp do językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 1998; R. Grzegorzycowa, *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 2007; T. Milewski, *Językoznawstwo*, Warszawa 2006.

³ F. de Saussure, op. cit., s. 44.

⁴ T. Milewski, *Językoznawstwo*, Warszawa 2006, s. 21.

⁵ Ibidem, s. 8.

⁶ R. Grzegorzycowa, *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 2007, s. 15.

⁷ F. de Saussure, op. cit., s. 90.

wą płaszczyzną odniesienia są dwie publikacje: „Teoria semiotyki”⁸ Umberto Eco oraz „Pejzaż semiotyczny”⁹ tegoż autora. W pracach tych odnajdziemy próbę skonfrontowania konwencji z ikoną/ikonicznością, a przede wszystkim z uwzględnieniem treści znaku. Autor dowodzi, że „podobieństwo nie dotyczy związku między obrazem a przedmiotem, lecz między obrazem a treścią, która uprzednio podlega kulturacji”¹⁰, a swoje rozważania zaczyna od przywołania sześciu cech, wiązanych z ikonicznością, do których dosyć krytycznie się odnosi:

- (i) tzw. znak ikoniczny ma te same własności co przedmiot,
- (ii) tzw. znak ikoniczny jest podobny do swojego przedmiotu,
- (iii) tzw. znak ikoniczny jest analogiczny w stosunku do swojego przedmiotu,
- (iv) tzw. znak ikoniczny jest motywowany przez swój przedmiot (...),
- (v) tzw. znaki ikoniczne są zakodowane arbitralnie,
- (vi) tzw. znaki ikoniczne – czy to arbitralne czy nie – są rozkładalne na relewantne jednostki kodowane i że mogą – jak znaki werbalne – podlegać wielokrotnej artykulacji”¹¹.

Natomiast Andrzej Kudra wyraża przekonanie, że „teoria chiralności, znana przede wszystkim takim dziedzinom wiedzy jak chemia, fizyka i biologia, zakłada, że wszystkie otaczające człowieka przedmioty można scharakteryzować jako chiralne lub achiralne, posługując się kategorią „pasuje – nie pasuje” (na przykład lewa rękawiczka pasuje na lewą dłoń, na prawą – nie)¹². Jak dalej podaje, „przedmiot ma swoje lustrzane odbicie, lecz odbicie nie jest dokładnym, symetrycznym odwzorowaniem przedmiotu (...) odbicie jest zatem elementem symetryzującym”¹³. W związku z tym można stwierdzić, że znak ikoniczny (ikona) w jakiś sposób odnosi się lub przypomina dany przedmiot. Oczywiście w balecie znaki te nie tylko nawiązują do treści libretta czy programu, ale również do dźwięków towarzyszącej muzyki. Natomiast chiralność to odbicie lustrzane będące następstwem braku zachowania symetrii.

Podobieństwo i naśladowanie w balecie nie jest jeszcze znakiem, ikonicznością, dla której pojęciem przeciwstawnym jest arbitralność, a ikona pełniąca funkcję znaku musi być częściowo arbitralna. Proste naśladowanie to głównie gest imitacyjny, który imituje zachowanie. Tadeusz Milewski rozróżnia typy kanałów, jak: wzrokowy, wokalnie-audycyjny, instrumentalnie-audycyjny oraz dotykowy¹⁴. Dzięki wzrokowi budujemy rozmaite skojarzenia, również dotykowe. Podczas spektaklu baletowego *odpowiednik znaku ikonicznego* rozumiem jako określony typ relacji pomiędzy komunikowaniem, a jego daną treścią, ale należy pamiętać o łączeniu przedmiotu z jego znaczeniem. Jak podaje Umberto Eco „Peirce jednak nie odchodzi od [idei] odnoszenia się do przedmiotów, przez

⁸ U. Eco, *Teoria semiotyki*, Kraków 2009.

⁹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972.

¹⁰ U. Eco, *Teoria...*, s. 218.

¹¹ Ibidem, s. 204–205.

¹² A. Kudra, *Porównanie w poezji Stanisława Grochowiaka. Teoria chiralności i przyczynowości tropu*, Łódź 2004, s. 5.

¹³ Ibidem.

¹⁴ T. Milewski, op. cit. s. 16–17.

co »ikonizm« jest dlań terminem zbiorowym, obejmującym wiele zjawisk, jak na przykład obraz mentalny, wykres, obraz malarski¹⁵.

Tymczasem język ciała, jak każdy inny język, dąży do skonwencjonalizowania. Jest to podstawa do zauważenia, że w balecie mamy nałożoną na niego pewnego rodzaju „nakładkę”, czyli „przerysowanie”, które manifestuje jego naturalną ideę. Wydaje się, że u Umberto Eco właściwym jego odpowiednikiem będzie zasada *ratio difficilis*, „gdzie nie tyle istotny jest stosunek między obrazem a przedmiotem, ile raczej między obrazem a treścią; treść w tym przypadku jest rezultatem konwencji, podobnie jak rezultatem konwencji jest korelacja proporcjonalna; elementy motywacji istnieją, ale mogą zadziałać tylko wtedy, gdy zostaną konwencjonalnie zaakceptowane i zakodowane¹⁶. Mając powyższe na uwadze w spektaklu baletowym rozróżniam:

- tworzenie znaku,
- konwencję,
- umowę partnerską – porozumienie pomiędzy artystami przed spektaklem.

Proponuję przyjąć, że sztuka baletowa to wyobrażenie tworzenia znaku, ponieważ już w języku mamy konwencję (umowność) i dlatego też słowa czasem odnoszą się do swojej treści, ale to właśnie balet częściej jej odpowiada. Natomiast w słowie albo w przedmiocie mamy tylko pewnego rodzaju bodziec, podobieństwo, prowokujące do tworzenia, formowania znaku. Umberto Eco na przykładzie portretu królowej Elżbiety pokazuje nam, że obraz jest tylko „w znacznym stopniu ikoniczny¹⁷. Rozważając pojęcie ikoniczności stwierdza, że „prawdziwym i całkowitym ikonicznym znakiem królowej Elżbiety nie jest portret Pietro Annigoniego, lecz sama królowa (lub jakiś możliwy *Doppelgänger* z filmu fantastyczno-naukowego¹⁸, tworząc tym samym pewną definicję ikoniczności znaku przestrzennego w sztuce baletowej.

W balecie często wydaje się, że coś jest znakiem, ale tak naprawdę to dopiero podczas procesu tworzenia staje się w pełni znakiem. Spróbuję teraz dowieść powyższych stwierdzeń i zaprezentuję dwa różne ujęcia z baletów, tj. *Kopciuszek* (choreografia i inscenizacja: Giorgio Madia) oraz *Śpiąca Królowna* (choreografia: Jurij Grigorowicz)¹⁹.

¹⁵ U. Eco, *Teoria...*, s. 212.

¹⁶ Ibidem, s. 213.

¹⁷ Ibidem, s. 205.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ujęcia te pochodzą z mojej rozprawy doktorskiej pt. *Tekst libretta a komunikat spektaklu baletowego*.



Zdjęcie 1. *Kopciuszek*, choreografia i inscenizacja: Giorgio Madia. Premiera: Teatr Wielki w Łodzi 12.05.2007 r.

W celu wyjaśnienia zdjęcia nr 1 warto przytoczyć szczegółowy opis doznanych przeżyć Umberto Eco²⁰ – odwołującego się do doświadczenia z czteroletnim synem, który pewnego razu, leżąc na brzuchu na stole imitował swoim ciałem obrotowe śmigło helikoptera. Już tak małe dziecko zachowało „podstawową relację geometryczną owych dwu piór: linię prostą osadzoną w środku i obracającą się o 360 stopni”²¹. Kolejnym dowodem tworzenia jest u autora przykład kija i konia. Dziecko widzące pionowy przedmiot w postaci kija „tworzy” pewne zachowania. Za sprawą swojego ciała trzyma kij pomiędzy nogami i „dosiada go” okrakiem, imitując jazdę na koniu. W związku z tym ikona musi być znakiem, a nie tylko obrazkiem, odbiciem. Te znaki są bardzo dynamiczne i za sprawą naszego wyobrażenia tworzą się. Powyższe przykłady pokazały, że patyk czy stół prowokują człowieka do takich zachowań. Oczywiście zostaje zachowany obraz konia czy obrotowego śmigła helikoptera. Na ujęciu nr 1 widzimy, że również w balecie i takie sytuacje mają miejsce. Artyści na taboretach zostali sprowokowani do takiego zachowania. Poruszają się niczym konie, a nawet stają na dwóch nogach. Praca czterech kończyn, gdy klatka piersiowa położona jest na taborecie, stwarza ikonę konia. Widząc tych tancerzy na scenie mamy, obraz koni ciągnących karetę, która zbudowana jest z księżycy oraz z pracy kół – parasolek. Widz uczestniczy w pewnego rodzaju iluzji, bowiem powóz w nocy przybiera

²⁰ Zobacz: U. Eco, *Teoria...*, s. 220–223.

²¹ *Ibidem*, s. 220.

postać księżycy, a koła przypominające parasolki po zakończeniu jazdy składają się, tak jak prawdziwy przedmiot. Balet posługuje się innymi znakami niż język werbalny, ale mamy także znaki częściowo ikoniczne również skonwencjonalizowane. Warto podkreślić, że znaki baletowe są poddawane ciągłemu procesowi tworzenia.



Zdjęcie 2. *Śpiąca Królowna*, muzyka: Piotr Czajkowski, choreografia: Jurij Grigorowicz, Balet Teatru Balszoi

W *Śpiącej Królownie* w wariacji kotów nie ma przedmiotu prowokującego do określonego zachowania. Artyści sami muszą stworzyć ikonę kota. Poprzez pracę nóg mamy dowód konwencji np. *degage* (zwolnienie jednej nogi z ciężaru ciała), *pas de chat* (skok, w którym mamy zdecydowane otwarcie obu nóg), *soutes sur les pointes* (skok – wskoczenie na pointy), *pas de bourree* (drobne kroczki, w których ciężar ciała rozłożony jest na pracę obu nóg), *sissonne* (lekki podskok), *coupe* (zwolnienie jednej nogi z ciężaru ciała), *developpe* (powolne wyciąganie nogi), *arabesques* (mamy kilka rodzajów *arabesques*, niemniej jednak jest to pozycja, gdzie cały ciężar ciała spoczywa na nodze opornej, a druga uniesiona jest do tyłu, gdzie jedna ręka jest wyciągnięta przed siebie, a druga do tyłu, tworząc z nogą jedną linię ciała), *attitudes* (poza podobna do *arabesques*, ale z lekko zgiętą uniesioną do tyłu nogą), *glisser* (ruch ślizgowy, płaski przy podłodze) itd. Natomiast górna partia ciała skierowana jest na naturalność, kładąc nacisk na grę twarzą, wyrazistość gestu oraz płynność i lekkość ruchu. Ponadto tancerze pokazują nam dużą elastyczność całego ciała, w tym dolnych kończyn, przekręceń głów czy kierowania wzroku. W tym przypadku ikoniczność jest właściwością podobieństwa, nie tylko ze względu na kostium.

W balecie występuje element konwencjonalny. Im większa jest wartość artystyczna dzieła, tym więcej mamy konwencji. Tak naprawdę nie ma na świecie spektaklu, który tylko naśladuje czy imituje. Proponuję zatem uznać, że sztuka baletowa leży pomiędzy tańcem a pantomimą, która przede wszystkim naśladuje.

Poprzez tworzenie znaku albo odwołanie się do konwencji czy umowy partnerskiej kierowany jest do widza szczególnie sygnał, który nie tylko odbierany jest ze względu na jego wyrażenie, ale również z uwagi na jego rozpoznaną treść. Czy jest to tworzenie, czy po prostu umowa partnerska to przyjmuję za Umberto Eco, że znak ikoniczny „może mieć następujące własności przedmiotu:

- a) optyczne (widzialne),
- b) ontologiczne (zakładane),
- c) skonwencjonalizowane²².

Warto dodać, że w przedstawieniu baletowym zawsze odwołujemy się do treści, a specyficzne odpowiedniki znaku ikonicznego komunikują, w zależności od danej sytuacji i kontekstu, różne informacje. Ta charakterystyczna ikoniczność znaków polega na utrzymywaniu związku podobieństwa z tym, co mają one przedstawiać. Są bodźcem w tworzeniu dzieła oraz „odniesieniem do rzeczywistości”, czasem mogą być nawet symbolem o wartości paradygmatycznej. Komunikacją jest również sytuacja baletowa, w której dzieje się interakcja, a określone odpowiedniki można wykonywać na scenie bez użycia słów. Komunikat słowny odnajdziemy w librecie czy w programie, a niejęzykowy w przedstawieniu, w którym odczytujemy m.in. znaki niejęzykowe. Ich niezwykła elastyczność powoduje, że w momencie tworzenia dzieła choreograf może zastąpić jeden znak innym, ale z tego samego paradygmatu. To wszystko prowadzi do wniosku, że teatr jest „zjawiskiem” przedstawiającym wiele wątków równocześnie.

Spektakl wprowadza widza w świat naturalizmu, a nawet abstrakcji. To celowe działanie (komunikat) widz odbiera w całości lub w poszczególnych jego fragmentach. Jeden element scenografii (dekoracji, kostiumu, rekwizytu, charakteryzacji) może trwać nawet przez cały spektakl np. czarny kostium złej wróżki Carabosse w *Śpiącej Królownie* (choreografia Giorgio Madaia, premiera: Teatr Wielki w Łodzi 27.05.2006 r.) jest najpierw wizualnym elementem obrazu scenicznego, a następnie należy do zakodowanej symboliki kolorów (w naszej kulturze kolor czarny przypisywany jest złym postaciom, walka dobra ze złem).

Jak podaje Umberto Eco „znaki ikoniczne odtwarzają wprawdzie składniki postrzeżenia przedmiotu, ale dopiero po ich wyselekcjonowaniu na podstawie kodów rozpoznawczych oraz po ich zaobserwowaniu na podstawie konwencji graficznych²³. Jednakże należy pamiętać, że w komunikatach takich jak spektakl baletowy sprawę rozważamy w kategoriach przekładu intersemiotycznego.

²² U. Eco, *Teoria...*, s. 221.

²³ U. Eco, *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996, s. 125.

Bibliografia

- Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Berski J., *W teatrze dźwięku i ruchu*, „Pomorze”, Bydgoszcz 1985.
- Carlson M., *Performans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, KR, Warszawa 1996.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Eco U., *Teoria semiotyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Fik M. (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr – widowisko*, Instytut Kultury, Warszawa 2000.
- Grzegorzczkowska R., *Wstęp do językoznawstwa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Izert M., Pachocińska E., *Wstęp do językoznawstwa ogólnego*, Instytut Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kosiński D. i in., *Słownik wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa, Bielsko-Biała 2008.
- Kudra A., *Porównanie w poezji Stanisława Grochowiaka. Teoria chiralności i przyczynowości tropu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.
- Łuczyński E., Maćkiewicz J., *Językoznawstwo ogólne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007.
- Milewski T., *Językoznawstwo*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Saussure de F., *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Tomaszewicz T., *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989.
- Turska I., *Spotkanie ze sztuką*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.
- Ubersfeld A., *Czytanie teatru I*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.