

# Marta Wybraniec

---

## Chiralność i

---

Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 6,  
141-149

---

2012

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

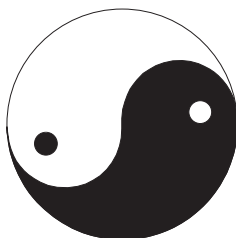
Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marta Wybraniec

## Chiralność i/lub odbicie lustrzane w sztuce baletowej

Niniejszy artykuł skłania mnie do postawienia pytania, czy istnieje świat będący jego odbiciem lustrzanym? Czy taki „świat” występuje w teatrze? Rozważania te, spowodowały chęć wyjaśnienia tego specyficznego zagadnienia. W artykule tym podejmę próbę analizy chiralności i odbicia lustrzanego w odniesieniu do sztuki scenicznej i jej aspektów estetycznych i artystycznych.

Jednakże zanim przejdziemy do teatru, należy bliżej się zastanowić nad pewnymi rzeczywistymi przedmiotami czy obiektami z naszego otoczenia. Przecież już w świecie roślinną możemy spotkać pewne gatunki np. *Lonicera sempervirens*, która jest właściwa helisie prawoskrętnej, a *Convolvulus arvensis* helisie lewoskrętnej. Również w świecie zwierząt, np. wśród pewnych gatunków ślimaków, występuje takie zjawisko. Podobnie jest z przedmiotami czy symbolami, które nas otaczają, np. starochiński symbol yin i yang (zdjęcie 1), często kojarzony z literą „S” – oddzielającą w odwrotnej kolejności barwy. W filozofii taoistycznej kolor czarny oznacza in – żeńskość, a biały – jang – męskość, aspekt dominujący. Można również przetłumaczyć znaczenie tego symbolu jako zacieranie się różnicy pomiędzy dobrem a złem (bielą a czernią). Na pewno każdy z nas, spotkał się z „odbiciem lustrzanym” w książce angielskiego matematyka Charlesa Lutwidga Dodgsona (Lewisa Carolla) – „Alicja w krainie czarów” (znana również pod oryginalnym tytułem „Przygody Alicji w Krainie Czarów”). Kontynuacją tego utworu jest „Alicja po drugiej stronie lustra”. Zatem interesujące wydawało się przeprowadzenie badania, czy również i w świecie sztuki baletowej, tak jak w *Alicji po drugiej stronie lustra*, zachodzą pewne zamiany przedmiotów, obiektów „lewych” i „prawych”.



Zdjęcie 1. Symboliczne wyobrażenie stanu wszechświata po rozłączeniu się yin i yang

Moją podstawową płaszczyzną odniesienia będzie praca Andrzeja Kudry *Porównanie w poezji Stanisława Grochowiaka. Teoria chiralności i przyczynowości tropu*<sup>1</sup>. Skorzystam również z dwóch następujących publikacji Umberto Eco: *Teoria semiotyki*<sup>2</sup> i *Pejzaż semiotyczny*<sup>3</sup> oraz z pracy Tadeusza Kowzana *Znak i teatr*<sup>4</sup>.

Chiralność (z gr. χεῖρ – ręka) to właściwość figur, która nie daje nałożyć się na siebie. Figura jest wtedy chiralna, kiedy jej odbicie lustrzane nie jest takie, jak ona sama (brak wewnętrznej płaszczyzny symetrii). Na co dzień obcujemy z przedmiotami, obiektami chiralnymi np. prawa i lewa dłoń (zdjęcie 2), prawa i lewa stopa (zdjęcie 2), prawa i lewa rękawiczka, prawo i lewoskrętna sprężyna itd. W przypadku cząsteczek chemicznych warto zaznaczyć, że „cząsteczka wyjściowa i jej lustrzane odbicie nie są identyczne i podobnie jak wszystkie inne obiekty chiralne nie można ich nałożyć na siebie na drodze translacji i obrotu w przestrzeni”<sup>5</sup>.



Zdjęcie 2. Prawa i lewa dłoń, prawa i lewa stopa

Fot. ze zbiorów prywatnych autorki.

---

<sup>1</sup> A. Kudra, *Porównanie w poezji Stanisława Grochowiaka. Teoria chiralności i przyczynowości tropu*, Łódź 2004.

<sup>2</sup> U. Eco, *Teoria semiotyki*, Kraków 2009.

<sup>3</sup> U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, 1968.

<sup>4</sup> T. Kowzan, *Znak i teatr*, Warszawa 1998.

<sup>5</sup> *Chiralność cząsteczek*, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Chiralność\\_cząsteczek](http://pl.wikipedia.org/wiki/Chiralność_cząsteczek), dostęp: 21.02.2013.

Zjawiska chiralności nie należy mylić z lustrzanym odbiciem. Słowem przeciwnym dla chiralności jest *achiralność*, która jest właściwością przedmiotu, polegającą na identyczności z własnym odbiciem lustrzanym. Przedmiot achiralny i jego odbicie w zwierciadle płaskim powodują, że obraz możemy na siebie nałożyć np. skarpetka, w przeciwieństwie do rękawiczki skórzanej, jest achiralna ponieważ prawa będzie pasować również na lewą nogę. Chiralność to główny warunek dla wystąpienia aktywności optycznej figury. Andrzej Kudra podaje, że „wszystkie otaczające przedmioty można scharakteryzować jako chiralne lub achiralne, posługując się kategorią ‘pasuje’ – ‘nie pasuje’ (na przykład lewa rękawiczka pasuje na lewą dłoń, na prawą – nie). Przedmiot ma swoje lustrzane odbicie, lecz odbicie nie jest dokładnym, symetrycznym odwzorowaniem przedmiotu (por. ludzkie odbicie w lustrze: człowiek nie widzi siebie, lecz swoje odwrotne odbicie, tj. lewa ręka, to w lustrzanym odbiciu prawa itd.), odbicie jest zatem elementem asymetryzującym”<sup>6</sup>. Wydaje się, że powyższe twierdzenie jest niezwykle ważne dla teorii chiralności, która, jak pokazuje autor, ma również odniesienie do nauk humanistycznych. Można nawet powiedzieć, że jest to pewnego rodzaju przełom i punkt zwrotny dla tej teorii, która do tej pory głównie odnosiła się do nauk takich jak fizyka, chemia czy biologia. Niniejszy artykuł jest próbą kontynuacji koncepcji Andrzeja Kudry. Pragnę również dowiedzieć, że także i w sztuce baletowej możemy odnaleźć pewne elementy chiralności i/lub odbicia lustrzanego. Dla dowiedzenia powyższej tezy posłużą mi fotografie oraz nagrania z repertuaru zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Łodzi.



Zdjęcie 3. „Dziadek do orzechów” choreografia i inscenizacja Giorgio Madia  
(premiera – 12 maja 2010 r.).

Źródło: Teatr Wielki w Łodzi, fot. Ch. Zieliński.

<sup>6</sup> A. Kudra, op. cit., s. 5.

Na powyższym zdjęciu możemy zaobserwować dwie tancerki, tego samego wzrostu, tworzące jedną postać. Ich sylwetka uniesiona jest na *relevé* (podniesienie się tancerek na czubek palców z równoczesnym wyprostowaniem na wysokość 90 stopni nogi do boku, gdzie stopa uniesiona jest do góry). Fotografia ta, ukazuje „iluzję” odbicia lustrzanego. Podobna aparycja tancerek, taka sama charakteryzacja, jeden kostium stwarza podobieństwo ruchu baletowego.



Zdjęcie 4. „Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków” na podstawie baśni braci Grimm:  
Witold Borkowski, Stanisław Piotrowski (premiera 19 grudnia 1992 r.).  
Źródło: Teatr Wielki w Łodzi, fot. Ch. Zieliński.

Na zdjęciu numer 4 został wykorzystany typowy rekwizyt teatralny. Ciało ludzkie nie musi „imitować” odbicia lustrzanego. Lustro odbija światło, a obraz staje się pozorny, symetryczny względem powierzchni zwierciadła. Wykorzystanie tego rekwizytu dowodzi również podobieństwa między treścią libretta baletowego a jego obrazem. Macocha, lustro oraz Mistrz Ceremonii komunikują daną treść przy równoczesnym łączeniu przedmiotu z jego znaczeniem.

Sztuka baletowa to wyobrażenie tworzenia znaku i odbicia lustrzanego. Słowa czasem odnoszą się do swojej treści, ale to właśnie balet częściej jej odpowiada. W związku z tym w „Śnie nocy letniej” w choreografii Graya Veredona, w trakcie popisów tanecznych Tytanii (królowej elfów), sześć zespołowych tancerek stoi w otwartym półkolu. Podczas tańca stają się one swoim odbiciem. Trzy tancerki z prawej strony ustawione są przeciwstawnie względem tancerek stojących po lewej stronie. Artystki same stwarzają „ikonę” lustra. Ich specyficzny układ rąk powoduje u widza „wizję dotykania szyby”.



Zdjęcie 5. „Bolero” choreografia– Georgio Madia, muzyka – Maurice Ravel.

Źródło: Teatr Wielki w Łodzi, fot. Ch. Zieliński.

Odbicie w krzywym zwierciadle (lustrze zniekształcającym) może być straszliwe albo zabawne, zależnie od wypukłości i zgięć lustrzanych. Takie lustro sprawia, że widzimy naszą sylwetkę zniekształconą i krzywą pod różnymi kątami, a odbierany obraz staje się mniejszy. Spektakl wprowadza widza w świat naturalizmu, a nawet abstrakcji. To celowe działanie (komunikat) widz odbiera w całości lub w poszczególnych jego fragmentach. Na zdjęciu numer 5 mamy dwanaście tancerek, które są jakby rozproszonym lub powielonym obrazem. Złączenie i zamknięcie stóp, ugięcie nóg w *demi-plié*, przechylenie sylwetki może świadczyć o próbie jej zniekształcenia albo o chęci przejrzania się w lustro. Na zdjęciu tym, mamy kolejny dowód tworzenia ciałem „odbicia lustrzanego”.

Sztuka baletowa nie jest bezpośrednim komunikatem, to metakomunikacja. Teatr daje ludziom możliwość przeżywania rzeczy niemożliwych, gdzie tancerz, wykorzystując tańiec jako „język” komunikatu, ma nieograniczone pole działania. Jego ciało jest tworem estetycznym (obiektem kontemplacji widza), a każdy wyeksponowany ruch, dodatkowo podkreślony grą światła, staje się pretekstem do rozważań na temat komunikowania się ludzi bez użycia kodu werbalnego.

Struktura tańca zawiera m.in. ruch fizyczny, gest, dźwięk, obraz oraz przestrzeń. To wszystko prowadzi do specyficznej, złożonej „wypowiedzi” artysty. Choreografowie coraz częściej wykorzystują takie elementy ruchu, które można wykonać na podłodze. Na zdjęciu 6 mamy parę tancerzy uchwyconych w „ślizgu”. Próbują być oni dla siebie pewnego rodzaju „odbiciem lustrzanym”. Mężczyzna podpira się na lewej ręce (prawa ręka podniesiona do góry), natomiast kobieta podtrzymuje się na prawej (lewa ręka w górze).

Nawet ich układ nóg może być przejawem zjawiska „skrętności” (tancerz pada na lewą nogę, a tancerka na prawą). Ich głowy skierowane są do siebie. To właśnie ciało artystów staje się „przedmiotem”. Dążenie do zachowania spójności powoduje, że widownia odbiera nie tylko treści przekazu, a środek przekazu tej treści. Dlatego też ciało tancerza może być jednocześnie słowem, gestem lub przedmiotem o swoim znaczeniu.



Zdjęcie 6. „Romeo i Julia”, inscenizacja i choreografia: Jerzy Makarowski  
(premiera – 23 stycznia 2010 r.).

Źródło: Teatr Wielki w Łodzi, fot. Ch. Zieliński.



Zdjęcie 7. „Ziemia obiecana”, inscenizacja, choreografia, opracowanie muzyczne:  
Gray Veredon (premiera – 22 maja 1999 r.).

Źródło: Teatr Wielki w Łodzi, fot. Ch. Zieliński.

Na zdjęciu 7 z baletu „Ziemia obiecana” kobiety naciągają przędzę. To celowe działanie wyrażone jest poprzez ustawienie nóg w drugą pozycję baletową (ustawienie nóg od stawu biodrowego na zewnątrz oraz stóp przy zachowaniu linii prostej) i ugięcie ich w pozę *demie-plié*, przy czym wzrok skierowany jest w stronę kulis. Rozwarcie nóg *en dehors* (wykręcenie, rozwarcie) daje tancerkom większą stabilizację trudnej pozycji. Góra ciała u kobiet pozostaje napięta niczym ‘struna’. Ponadto mamy zgięcie ręki w łokciu i uniesienie jej w bok z zaciśniętą pięścią, trzymającą nawiniętą szpulę nici, a gdy druga wyprostowana ręka przytrzymuje rozwiniętą przędzę. Na przedstawionym ujęciu możemy wyodrębnić: jednomierny układ ciała, rozłożone ramiona oraz zachowanie symetrii ciała przypominającej pracę maszyny. Ten ruch jest rytmiczny i regularny, a nieruchomość pozycji identyczna.

Taniec należy do sztuk (zjawisk) wizualnych z określonymi funkcjami komunikacyjnymi. Obraz może być pewną informacją, która będzie zrozumiana przez odbiorcę znającego stosunek między formą obrazu a jego znaczeniem. Zdarza się, że taniec nowoczesny (współczesny) polega na pewnej twórczej „abstrakcji” i symbolizacji choreografa. Aby go zrozumieć należy poznać jego element kulturowy, obrazowy a nawet kod społeczno-zawodowy.

Do sztuki baletowej możemy odnieść zarówno teorię chiralności, jak i zasadę odbicia lustrzanego. Część figur wykonują poszczególne partie ciała: lewa i prawa ręka czy prawa i lewa noga. Wszystkie te czynności reguluje terminologia baletowa, która opisuje poszczególne ruchy ciała, kroki i pozycje baletu klasycznego. Wydaje się jednak może, że odbicie lustrzane jest pojęciem szerszym, ponieważ częściej z niego korzystają twórcy dzieła. Może być nim zarówno przedmiot (rekwizyt), jak również ludzkie ciało, które w pewien sposób projektuje iluzję lustra. W tym wypadku nie możemy mówić o typowych przedmiotach czy obiektach. To ciało ludzkie jest nieskończonym źródłem wizji twórczej. Tancerz już od najmłodszych lat, w szkole baletowej, przygotowany jest do tzw. pracy z lustrem. Uczy się świadomości swojego ciała, koryguje sylwetkę. Na każdej sali baletowej można spotkać drążki i lustra, by podczas lekcji tańca, ćwiczeń czy prób tancerz mógł koordynować i nadzorować pracę ciała.

Problem konwencjonalności nie dotyczy tylko znaków. Można go również odnieść do chiralności i/lub odbicia lustrzanego w spektaklu baletowym. W publikacji Tadeusza Kowzana odnajdziemy następujące definicje konwencji: „reguła zgodnie przyjęta wewnątrz jakiejś grupy”, „to co wynika z wzajemnego porozumienia, z przyjętej reguły”, „umowa, utarty zwyczaj, społecznie określone i przyjęte w danym środowisku normy i stereotypy myślenia lub postępowania”<sup>7</sup>. Zatem konwencja odgrywa ważną rolę w widowisku baletowym, szczególnie wśród znaków teatralnych, które często tworzone są przy jej udziale. „Tylko porozumienie, przyjęta reguła, umowa mogą nadać tej czy innej barwie rolę semiczną, nowa umowa, nowa reguła mogą zmienić ich treść znaczeniową”<sup>8</sup>. W teatrze prawie wszystko można przypisać konwencji – scenografia, charakteryzacja, oświetlenie, ruch sceniczny itp. „Jest to konwencja narzucona przez twórców (drama-

<sup>7</sup> T. Kowzan, op. cit., s. 63.

<sup>8</sup> T. Kowzan, op. cit., 64.



topisarza i reżysera), konwencja, którą publiczność odszyfruje dostatecznie szybko, by właściwie zinterpretować przebieg akcji”<sup>9</sup>. Spektakl, w którym tworzone są rozmaite znaki, może być również doskonałym podłożem dla metafory. Taniec, jako dzieło sztuki, podlega zasadniczo analizie estetycznej. Jednakże mało który badacz odnosi ten problem do analizy językoznawczej, gdzie ruch może być obszarem zainteresowań dla np. poszukiwaczy metafory. Warto zaznaczyć, że taka warstwa pozajęzykowa posiada swoje specyficzne zasady. Charakteryzuje się większą indywidualnością twórcy. Nie można jej szablonować. Jest ona skomplikowana, ponieważ odbiera ją widownia. Przyjmuję za Tadeuszem Kowzanem, że „gest ręki podnoszącej nie istniejącą szklankę zakłada istnienie dwóch znaków: gest i przedmiot. Podobnie jak zachowanie mima, który siada na nie istniejącym krześle. Radość i ból, komunikowane zazwyczaj mimiką, w spektaklu z maskami lub w teatrze marionetek wyrażane są metaforycznie za pomocą gestu i ruchu”<sup>10</sup>. W związku z tym ciało ludzkie jest nieskończonym źródłem metafory. Dowodzi to również tego, że ma ona wpływ na całokształt konstrukcji semantycznej spektaklu. Dzięki działaniu metaforycznemu określony przedmiot czy obiekt przywołuje na myśl odpowiednie wyobrażenie. „Kiedy jednak gest taki jest improwizowany, jeżeli nie ma podstawy słownej, metaforyzacja odbywa się pomiędzy znakiem gestu i jego referentem, to znaczy rzeczywistością analogiczną, zaobserwowaną w życiu, rzeczywistością, która nie musi być znakiem sztucznym”<sup>11</sup>.

## Wnioski

Z analizy przykładów wynika, że w sztuce baletowej występuje przedmiot i jego odbicie. Samym odbiciem może być również ciało ludzkie, projektujące zjawisko skrętności. Jak uważa Andrzej Kudra „obiektami chiralnymi są także realność i rzeczywistość – konstrukt; na poziomie odwzorowania realności mamy do czynienia z interpretacją, odwzorowania zaś rzeczywistości – konstrukt – z reinterpretacją”<sup>12</sup>. Powyższa teoria może być głównym warunkiem dla analizy dzieła baletowego. Jednakże należy pamiętać, by oddzielić mechaniczną stronę tańca od ludzkiego ciała w ruchu wytwarzającego wartości wyższego rzędu. Pewne odpowiedniki przedmiotu i odbicia komunikują, w zależności od danej sytuacji i kontekstu, różne treści. Ciało jest nieograniczonym instrumentem naszych możliwości. Celem niniejszego artykułu było zwrócenie uwagi na to, że także w sztuce baletowej napotykamy na zjawisko „przedmiotu” oraz „odbicia”. Być może w niedalekiej przyszłości warto przeprowadzić dogłębniejsze badania w tym zakresie.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 151.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>12</sup> A. Kudra, op. cit., s. 127.

## Bibliografia

- Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Berski J., *W teatrze dźwięku i ruchu*, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1985.
- Carson M., *Performans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, P.I.W., 1968.
- Eco U., *Teoria semiotyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Fik M. (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku – teatr, widowisko*, Instytut Kultury, Warszawa 2000.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A. i in. (red.), *Słownik wiedzy o teatrze*, Park-Edukacja, Warszawa – Bielsko-Biała 2008.
- Kowzan T., *Znak i teatr*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1998.
- Kudra A., *Porównanie w poezji Stanisława Grochowiaka. Teoria chiralności i przyczynowości tropu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.
- 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.