

# Marta Wybraniec

---

## Program baletowy jako ważny element komunikatu baletowego

---

Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 8,  
117-126

---

2014

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  
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

## Program baletowy jako ważny element komunikatu baletowego

Na początku niniejszego artykułu należy wyjaśnić znaczenie *programu baletowego* w odbiorze baletu. Przeglądając literaturę przedmiotu zauważyłam, że hasło to, nie ma właściwej definicji. W *Słowniku terminów literackich*<sup>1</sup> widnieje jedynie termin „program literacki”, który definiowany jest jako „zespół dyrektyw dotyczących twórczości literackiej, sformułowany i uznany za obowiązujący bądź przez dany prąd, grupę literacką, pokolenie, bądź poszczególnego pisarza”, co dotyczy zupełnie innego pojęcia i zjawiska. Natomiast w *Słowniku języka polskiego*<sup>2</sup> odnajdziemy następującą definicję „programu”: „zbiór odpowiednio dobranych informacji dotyczących granej w teatrze sztuki, odbywającego się gdzieś koncertu itp., opracowany zwykle w postaci broszurki, przygotowujący widza, słuchacza do odbioru danej imprezy; sama taka impreza, występ artystyczny, także: zestaw audycji nadawanych w danym dniu przez radio, telewizję”. Analizując powyższą definicję, można powiedzieć, że pojmowanie programu baletowego jako „broszurki” zawierającej „zbiór odpowiednio dobranych informacji dotyczących granej w teatrze sztuki” to zdecydowanie za mało. Podobne wyjaśnienie tego pojęcia odnajdziemy np. w *Nowym słowniku poprawnej polszczyzny PWN* gdzie programem jest:

- „plan, układ, spis zamierzonych czynności, treści, założeń itp.;
- spis propozycji składających się na jakąś uroczystość, imprezę, przedstawienie, wraz z wymienieniem nazwisk autorów i wykonawców; także zestaw audycji nadawanych w określonym dniu przez radio, telewizję;

<sup>1</sup> J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich* Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1989, s. 399.

<sup>2</sup> M. Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, t. II, s. 933.

- pojedyncza impreza, audycja tego rodzaju; występ artystyczny”<sup>3</sup>. Precyzyjniejsze wyjaśnienie tego terminu zawiera *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*<sup>4</sup>. Autorzy teże publikacji traktują program jako m.in.:
- „repertuar teatru, opery itp.; także opis tego repertuaru wydrukowany w formie broszury, ulotki lub w gazecie;
- broszurę zawierającą informacje o danym przedstawieniu, koncercie itp.;
- szereg elementów spektaklu, występu itp. następujących po sobie w określonej kolejności”<sup>5</sup>. Zebrany przeze mnie materiał egzemplifikacyjny w postaci 12 różnych programów baletowych<sup>6</sup> pozwoli scharakteryzować ten gatunek tekstu, który często składa się z następujących stałych elementów:
  - noty o choreografii, scenografii i osobach biorących udział w realizacji przedstawienia (kierownik muzyczny, asystent choreografa czy scenografa, dyrygent, kierownik i pedagog baletu, koordynator pracy baletu, inspicjent);
  - podania obsady całego baletu, podziału na akty/sceny, czasu oraz przerw w spektaklu;
  - zdjęć wykonawców;
  - idei/historii wystawianego dzieła, ewentualnie jego ważniejsze daty;
  - streszczenia libretta;
  - informacji o realizatorach programu (projekt, zdjęcia, opracowanie, nakład i data oddania do druku);
  - reklam sponsorów.

Wymienione wcześniej części programu mogą występować w różnych konfiguracjach np. w programie: Mikis Theodorakis *Greki ZORBA*<sup>7</sup> mamy następujący układ:

- Zdjęcie ze spektaklu oraz podanie imienia i nazwiska dyrektora naczelnego oraz artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi, a także tytułu, idei i libretta spektaklu.
- *Zorba – człowiek* (krótka jednostronna refleksja choreografa Lorca Massine na temat wystawianego dzieła).
- *Lorca Massine* (życiorys choreografa i autora libretta).
- *Nikos* (życiorys scenografa).
- *Pięć razy Zorba* (przybliżenie widzowi sylwetki pięciu solistów, którzy stworzyli niezapomnianą kreację tytułowej postaci).

<sup>3</sup> A. Markowski (red.), *Nowy słownik poprawnej polszczyzny PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 751.

<sup>4</sup> M. Bańko (red.), *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

<sup>5</sup> Tamże, s. 1022.

<sup>6</sup> Analizie poddane zostały programy baletowe Teatru Wielkiego w Łodzi tj.: Mikis Theodorakis *Greki ZORBA* – prapremiera polska – 28 kwietnia 1990, *STREETS* balet w dwóch częściach – premiera 17 grudnia 1994, *DEJA VUE Balety Conrada Drzewieckiego* – premiera przygotowana na inaugurację XIII Łódzkich Spotkań Baletowych, *YESTERDAY Balety Conrada Drzewieckiego* – premiera 27 stycznia 1996, *Tryptyk baletowy (Hamlet do muzyki Dymitra Szostakowicza, Anna Karenina do muzyki Rodiona Szczedrina, Lorkiana do muzyki hiszpańskiej)* – prapremiera 7 grudnia 1996, *WOLFGANG AMADEUS* – prapremiera 16 maja 1987 (wznowienie 15 maja 2004), XVIII Łódzkie Spotkania Baletowe – 14–29 maja 2005, *Śpiąca królewna* – premiera 27 maja 2006, *Rudolf VALENTINO* – premiera 27 stycznia 2007, *Cinderella (Kopciuszek)* – premiera 12 maja 2007, *Dziadek do orzechów* – premiera 18 października 2008, XX Łódzkie Spotkania Baletowe – maj–czerwiec 2009.

<sup>7</sup> Program Teatru Wielkiego w Łodzi do spektaklu Mikis Theodorakis *Greki ZORBA*, którego prapremiera polska odbyła się 28 kwietnia 1990.

- *Ważniejsze daty z życia Mikisa Theodorakisa.*
- *Realizatorzy* (idea spektaklu, choreografia i reżyseria, kostiumy, współpraca scenograficzna, asystenci choreografa, kierownik baletu, pedagogzy, korepetytor, inspicjent).
- *Obsada* (wykaz postaci oraz ich wykonawców).
- *Treść libretta.*
- *Sezon 1989/90* (w tej części programu można odnaleźć datę prapremiery światowej, polskiej, redakcji programu i jego wznowienia, autora zdjęć, redakcji technicznej, wydawcy, nakładu oraz informacji o wykorzystaniu rysunku Zbigniewa Kaji z cyklu „Podróże po Grecji” 1957).

Pośród zebranego materiału badawczego jest to jedyny program w wersji ‘czarno-białej’, w którym nie ma zamieszczonych reklam. Przeciwnieństwem są pozostałe programy, w szczególności te wydane po 2000 roku, które cechuje przede wszystkim kolorowa szata graficzna. Przykładem może być broszura do baletu *Śpiąca Królowna*<sup>8</sup> składająca się z następujących części:

- Podstawowej informacji na temat przedstawienia tj. danych dyrektora naczelnego i artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi, kompozytora, librecisty oraz podania dat związanych z polską premierą i prapremierą;
- *Giorgio Madia* (życiorys choreografa);
- *Realizatorzy* (adaptacja libretta, inscenizacja i choreografia, dekoracje, kostiumy i realizacja filmu, dyrektor baletu, koordynator pracy baletu, pedagogzy i asystenci choreografa, akompaniatorzy baletu, współpraca, inspektor baletu, inspicjent);
- *Obsada* (informacja o postaciach i ich wykonawcach);
- *W harmonii z ciałem i ruchem* (artykuł A. Alszwang na temat współpracy Piotra Czajkowskiego z Mariusem Petipą nad baletem pt. *Śpiąca królowna*);
- *Te same... a jednak inne* (czterostronicowa nota Jagody Ignaczak na temat historii „Śpiącej królowny”);
- *Streszczenie libretta* przez Giorgio Madię;
- *Sezon 2005/2006* (informacje o dacie premiery, opracowaniu programu, fotografiach, projektach kostiumów, opracowaniu graficznym programu, wydawcy i dacie oddania do druku).

Analizując zebrany materiał badawczy zauważyłam, że na szczególną uwagę zasługuje program „Wolfganga Amadeusa”<sup>9</sup>, ponieważ zawiera oryginalne listy Mozarta do ojca, Franza Josepha Bulingera, Basle oraz Konstancji. Z uwagi na fakt, że list jest bardzo osobistą formą wypowiedzi, postanowiłam w formie niezmienionej, cytować oraz komentować i interpretować wybrane jego fragmenty. Gdybym poddała go jakimkolwiek modyfikacjom, pisała swoimi słowami, to straciłyby on osobistą formę oraz cały swój sens. Każda moja ingerencja w treść takiego listu pozbawiłaby autorstwa właśnie Wol-

<sup>8</sup> *Śpiąca Królowna* – premiera 27 maja 2006 r. do oryginalnego libretta Iwana Wsiewołodzkiego i Mariusa Petipy wg bajki Charlesa Perraulta – adaptacja libretta Giorgio Madia.

<sup>9</sup> Premiera – 16 maja 1987 r. w Teatrze Wielkim w Łodzi, wznowienie – 15 maja 2004 roku; balet w 2 aktach, 14 obrazach do utworów Wolfganga Amadeusa Mozarta, oparty na faktach Kompozytora; pomysł spektaklu i libretto – Gray Veredon.

fganga Amadeusa. Dlatego też wydaje mi się za zasadne przytaczać fragmenty w wersji oryginalnej.

Według autorów *Słownika języka polskiego*<sup>10</sup> listem jest „pismna wypowiedź skierowana do osoby lub instytucji; papier, na którym napisano tę wypowiedź (także wraz z kopertą)”. Natomiast szerszą interpretację tego pojęcia odnalazłam w *Słowniku terminów literackich*<sup>11</sup>, gdzie *list* definiowany jest jako „wypowiedź pismna skierowana do określonego adresata, powiadamiająca go o czymś lub nakładająca do jakichś zachowań; najczęściej o charakterze prywatnym, choć znane są także formy listu adresowanego do szerokich kręgów społecznych np. list otwarty, list pasterski, list gończy”. Gray Veredon (światowej sławy choreograf i reżyser spektakli operowych) zadał sobie wiele trudu, by pozyskać sporą ilość dokumentów, materiałów literackich o kompozytorze. Pracując nad swoją choreografią oraz librettem czerpał inspirację z biografii, a także nakreślił własną wizję życia artysty. Jak podaje Gray Veredon „muzyka Mozarta nie jest pamiętnikiem jego przeżyć wewnętrznych ani zapisem chwilowych stanów ducha; proces twórczy jest raczej próbą zapanowania kompozytora nad sobą, dlatego też dobierając poszczególne kompozycje do odpowiednich obrazów baletowych, nie szukałem w nich jakichkolwiek treści programowych, ale wybierałem je ze względu na wartości muzyczne”<sup>12</sup>.

W związku z tym, że listy Mozarta zawierają również akty mowy<sup>13</sup>, to postanowiłam poświęcić im trochę uwagi. Joanna Opoka w artykule *Gatunek mowy a akt mowy. Rozważania terminologiczne*<sup>14</sup> dokonała analizy dwóch ważnych dla komunikacji językowej pojęć: „aktu mowy”<sup>15</sup> i „gatunku mowy”<sup>16</sup>. Autorka wyjaśnia ich znaczenie oraz prowadzi własne rozważania terminologiczne w obrębie wyżej wymienionych zagadnień. W sposób przekonujący proponuje swoją definicję aktu mowy. Przyjmuję za Joanną Opoką, że „elementarną jednostką komunikacji językowej jest akt mowy; akty są indywidualnymi oraz intencjonalnymi działaniami poprzez język”<sup>17</sup>. Podaje również, że „jeśli uwzględniamy

<sup>10</sup> M. Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. 2, Warszawa 1984, s. 41.

<sup>11</sup> J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1989, s. 256–257.

<sup>12</sup> Program Teatru Wielkiego w Łodzi do spektaklu *WOLFGANG AMADEUS*, s. 6.

<sup>13</sup> Termin „akty mowy” został omówiony we wstępie teoretycznym niniejszej rozprawy.

<sup>14</sup> J. Opoka, *Gatunek mowy a akt mowy. Rozważania terminologiczne* [w:] J. Opoka, A. Oskiera (red.), *Język, literatura, dydaktyka*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, t. 1, 2003, s. 255–261.

<sup>15</sup> Jako główną publikację dla teorii aktów mowy należy podać pracę J. Austina, *How to Do Things with Words*, Oxford, przekład polski [w:] *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. Bogdan Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993, zobacz także: John Austin, *Performatywy i konstatacje* [*Performative – Conf stative*, 1971], [w:] Michał Hempoliński (red.), *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974, J. R. Searle, *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka* [*Speech Acts. An Essay of Philosophy of Language*, 1969], tłum. Bohdan Chwedeńczuk, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987, John R. Searle, *Czym jest akt mowy?* [*What is the Speech Act?*, 1971], tłum. (fragm.) Hanna Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, 1980, K. Pi-sarkowa, *Pragmatyczne spojrzenie na akt mowy*, Polonica II, Wrocław 1976, Anna Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, wybór prac pod red. Jerzego Bartmińskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

<sup>16</sup> Przyjmuję za M. Bachtinem, że „problem gatunków mowy – to jeden z najważniejszych, węzłowych problemów filologii; leży on na granicy lingwistyki, literaturoznawstwa i tych prawie jeszcze nie opracowanych działów filologii, które winny badać życie słowa we wszystkich sferach życia społecznego i kultury” cyt. za: I. Sariusz-Skąpska (opracowanie redakcyjne), *Ja-inny. Wokół Bachtina antologia*, tom 1, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009, s. 425.

<sup>17</sup> J. Opoka, *Gatunek mowy a akt mowy. Rozważania terminologiczne*, [w:] J. Opoka, A. Oskiera (red.), *Język, literatura, dydaktyka*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, t. 1, 2003, s. 261.

terminologię stosowaną przez Searle'a, możemy powiedzieć, że każdy jednostkowy akt ma swój model, wzorzec utrwalony w świadomości mówiących, przyswojony w procesie komunikowania się<sup>18</sup>. Koncepcja ta, pozwala na zgłębienie reguły, która działaniem poprzez akt mowy ma duży wpływ na nasz język, a poziom interakcyjny języka to językowy wynik ludzkiego działania. Już w pierwszej *Opowieści o życiu Mozarta ułożonej w oparciu o różne źródła*<sup>19</sup> można znaleźć ciekawy opis performatywu:

„Cud, któremu Bóg pozwolił się narodzić w Salzburgu” – cytując słowa Mozarta – przyszedł na świat 27 stycznia 1756 roku. Następnego dnia został ochrzczony w kościele katedralnym w Salzburgu jako Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus; pierwsze dwa imiona wskazują na to, że dzień 27 stycznia był świętem kościelnym św. Jana Chryzostoma, podczas, gdy imię Wolfgang zostało nadane na cześć dziadka ze strony matki Mozarta, a Teofil na cześć jego ojca chrzestnego (Joannes Theophilus Pergmayr)<sup>20</sup>.

Listy Mozarta to przede wszystkim oddziaływanie na odbiorcę, głównie na sferę emocji, a także informowanie o stanie rzeczy, wiedzy czy działaniu. Występuje w nich płaszczyzna wewnątrztekstowa, ponieważ odbiorca oddziałuje językowo tzn. odpisuje na listy, więc buduje się między nimi pewien rodzaj relacji. Asercje oraz akty ekspresywne, w których Mozart wyraża własne stany emocjonalne występują np. w jego liście do ojca z dnia 4 kwietnia 1787 roku:

śmierć jest prawdziwym i ostatecznym celem naszego życia, więc od kilku lat tak się żyłem z tą prawdziwą, najlepszą przyjaciółką człowieka, że jej obraz nie tylko nie jest dla mnie wcale przerażający, ale przeciwnie – bardzo uspakajający i pocieszający! [...] Nigdy nie kładę się spać, nie pomyślawszy wpierw, że może (choć jestem młody) nazajutrz mnie już nie będzie [...].

Natomiast w liście z dnia 8 listopada 1780 roku artysta w następujący sposób chce wpłynąć na ojca:

Szczęśliwy i radosny był mój przyjazd! Szczęśliwy, gdyż w podróży nie stało nam się nic złego, a radosny, gdyż z utęsknieniem czekaliśmy na koniec tej, aczkolwiek krótkiej, to jednak bardzo uciążliwej podróży. Żaden z nas przez całą noc oka nie mógł zmrzyć – ten pojazd może duszę wytrząść z człowieka! A te siedzenia – twarde jak kamień! Już myślałem, że nie dowiozę tyłka w całości z Wasserburga do Monachium! Był już cały obolały i zapewne czerwony jak ogień. Dwie stacje jechałem wsparty na rękach, utrzymując tyłek w powietrzu. Ale dość o tym, to już minęło! Jednak stanie się to moją zasadą, że raczej pójdę pieszo, niż miałbym wsiąść do dylizansu<sup>21</sup>.

Analizując powyższy komunikat można wywnioskować, że rządzi nim:

- chęć wpłynięcia na odbiorcę w taki sposób, żeby zaczął działać zgodnie z intencjami nadawcy komunikatu,
- chęć zaspokojenia potrzeb nadawcy,
- chęć wyeliminowania szkodliwego działania poprzez zdecydowane przerwanie, zmianę treści komunikatu.

<sup>18</sup> Tamże, s. 260.

<sup>19</sup> Program Teatru Wielkiego w Łodzi do spektaklu *WOLFGANG AMADEUS*, s. 7.

<sup>20</sup> Tamże, s. 7.

<sup>21</sup> Program Teatru Wielkiego w Łodzi do spektaklu *WOLFGANG AMADEUS*, s. 9.

Dalej możemy wyodrębnić ekspresywy z asercją napisane przez Mozarta do ojca z Augsburga 17 października 1777 roku:

Piszę rankiem siedemnastego i oświadczam, że nasza mała kuzynka jest piękna, inteligentna, czarująca, sprytna i wesoła, a jest tak dlatego, że przebywała wiele wśród ludzi, a także była jakiś czas w Monachium. Naprawdę rozumiemy się doskonale, bo i jak ja jest ona nicponiem. Śmiejemy się z każdego dnia i bawimy doskonale.

W listach do Basle, po zerwaniu znajomości 5 listopada 1777 roku z Mannheimu, Mozart prosi o przekazanie „pозdrowień” (prośba) oraz w ostatnim zdaniu wyznaje jej wierność:

i powiedz, że proszę najmłodszą, pannę Józefinę o wybaczenie, czemu nie? Dlaczego nie miałbym jej prosić o wybaczenie? Dziwne? Dlaczego nie miałbym? Powiedz, że musi wybaczyć mi, że nie wysłałem jej sonaty, którą obiecałem i że wyślę ją najszybciej, jak będę mógł. Czemu nie? Co? Czemu nie? Czemu nie miałbym jej wysłać? Czemu nie miałbym jej przesłać? Czemu nie? Dziwne! Nie wiem, czemu nie miałbym? No więc oddasz mi tę przysługę. Czemu nie? Dziwne! Ja zrobię dla ciebie to samo, gdy będziesz tego chciała. Czemu nie? Czemu nie miałbym zrobić tego dla ciebie? Dziwne! Czemu nie? Nie wyobrażam sobie, dlaczego nie? Nie zapomnij również przekazać moich pozdrowień tatusiowi i mamusi tych dwóch młodych dam, ponieważ jest grubym błędem zapominać, że się musi mieć obowiązki wobec ojca i matki. [...] A propos, od kiedy wyjechałem z Augsburga nie zdejmowałem spodni, jak tylko na noc, idąc spać<sup>22</sup>.

Poprzez liczne powtórzenia ‘czemu nie’ Mozart podkreśla swój stan emocjonalny, a podobną konfigurację, tylko wzbogaconą o akty ekspresywne, mamy w liście do Franza Josepha Bulingera w Salzburgu z Paryża 3 lipca 1778 roku:

Smuć się razem ze mną przyjacielu! To był najsmutniejszy dzień w moim życiu. Piszę to o drugiej w nocy i muszę Ci powiedzieć, że mojej matki, mojej drogiej matki już nie ma! Bóg wezwał ją do siebie. On tak chciał i muszę poddać się jego woli. Dał mi ją i w Jego mocy było ją zabrać do siebie... [...] Dziś jest to niemożliwe, abym mógł Ci opisać cały jej przebieg choroby, ale wierzę, że umarła, bo taka była wola Boga. Pozwól mi prosić Ciebie o jedną przysługę. Przygotuj jakoś delikatnie mego ojca na tę wiadomość. Wysłałem do niego list, ale jedynie piszę w nim, że matka jest śmiertelnie chora. Teraz oczekuję jego wypowiedzi, która pomoże mi zdecydować, co mam czynić dalej. Boże, wspomagaj go i daj mu siłę. O, mój drogi Przyjacielu. Nie tylko w tej chwili, ale od dawna jestem zrezygnowany. Kiedy choroba matki nasiliła, modliłem się o dwie rzeczy – łagodną śmierć matki, a dla mnie o siłę i odwagę. Obie moje prośby zostały spełnione. Błagam Cię, najdroższy Przyjacielu, wspomagaj mego ojca. Natchnij go odwagą tak, aby, kiedy się dowie o najgorszym, mógł to przyjąć w spokoju. Polecam Ci także z całego serca moją siostrę. Idź do nich natychmiast. Nie wspominaj nic o śmierci, przygotuj ich na nią. Zrób to, jak chcesz – użyj wszelkich sposobów – tylko pomóż mi<sup>23</sup>.

Ekspresywy Mozarta ukazują jego prawdziwy stan uczuć, wynikający z językowego lub pozajęzykowego działania. Mogą być interpretowane jako: wiedz co odczuwam (w danym momencie), zmień to co czuję lub współodczuwaj to co ja czuję. Ewentualnie powyższą koncepcję można rozszerzyć o: wzbudź w sobie inne uczucia. Jednakże w listach artysty

---

<sup>22</sup> Program Teatru Wielkiego w Łodzi do spektaklu *WOLFGANG AMADEUS*, s. 10.

<sup>23</sup> Tamże, s. 11.

mamy na pierwszym miejscu wypowiedź, a na drugim dopiero cel. Kolejne dwa listy Mozarta do ojca z Wiednia 27 lipca 1782 roku oraz prawdopodobnie do J. – L. Pontyego z września 1791 roku wywołują u odbiorcy określoną reakcję emocjonalną. W przypadku ojca, artysta chce uzyskać jego zgodę na zawarcie związku małżeńskiego z Konstancją, natomiast w drugim przypadku opisuje przesiąknięte bólem i żalem przeżycia wewnętrzne:

Błagam Cię na wszystko, co drogie dla Ciebie na tym świecie, abyś zgodził się na związek małżeński z moją Konstancją. Nie przypuszczaj, że jest to tylko po to, żeby się ożenić [...] No cóż, ponieważ większość ludzi myśli, że my już pobraliśmy się. Jej matka gniewa się, kiedy słyszy te plotki, a co do biednej dziewczyny i do mnie, jesteśmy oboje torturowani. [...] Nie niepokój się, ponieważ gdybym miał zamiar zachorować teraz, czego uchowaj Boże, poszedłbym o zakład, że znaczni panowie staliby u mojego boku mężniej, gdybym był żonaty. Wiem, co książe Kaunitz powiedział o mnie Cesarzowi i Arcyksięciu Maksymilianowi. Ukochany Ojcze, pragnę mieć Twoją zgodę. Z pewnością dasz mi ją, ponieważ mój honor i reputacja żony zależą od tego<sup>24</sup>.

Chciałbym zastosować się do Pańskiej rady, ale jak? Jestem załamany i nie mogę odebrać oczu od tej nieznamomej. Widzę ją wciąż przed sobą, błaga mnie i ponagla i niecierpliwie żąda nowych utworów. Komponuję nieustannie, bo mężczy mnie to mniej niż odpoczynek. Nie mam się już czego obawiać. Wiem dobrze, że moja godzina wybiła, że jestem bliski śmierci. Umrę, nie zaznawszy popularności. Mimo to życie jest takie piękne, a na początku mojej kariery zapowiadało się nawet całkiem obiecująco. Niestety, nie można zmienić swego przeznaczenia. Nikt na tej ziemi nie jest panem swego losu i ja także muszę się poddać. Będzie tak, jak chce Opatrzność. Muszę jednak skończyć mój hymn pogrzebowy, nie chciałem zostawiać dzieła niedokończonego<sup>25</sup>.

Według Krystyny Pisarkowej „akty perlokucyjne są zawsze pośrednie”<sup>26</sup>, czyli należy je odczytywać kontekstowo. Wielu badaczy języka próbowało rozszyfrować intencję w akcie performatywnym, a także bezpośrednim i pośrednim, jednakże bez większych rezultatów. Z analizowanego materiału badawczego wynika, że listy Mozarta i zawarte w nich akty mowy należy odczytywać w trybie ich funkcjonowania i znaczenia. Nie tylko przekazują one informacje, lecz również wywołują u odbiorcy zamierzony efekt np. skłaniają do działania lub powodują jakąś reakcję emocjonalną. Widać to wyraźnie w listach Mozarta do ojca, z którym łączy szczególna więź. Kompozytor próbuje działać słowami, lecz nie kieruje swoim losem, ponieważ to leży w gestii ojca. Niemieckie wierzenia ludowe głoszą, że kiedy rodzi się dziecko to pojawia się wróżka. Zostawia w kołysce niemowlęcia dwa podarki: radość i gorycz, lecz ten, który zaczyna dominować – zwycięża. Następnie rozwija kolejne lata życia fortunnie albo niefortunnie. Mozartowi dała boski talent muzyczny i wieczną sławę oraz pozostawiła widmo śmierci, które wiodło go przez życie, by nagle pewnego dnia zabrać nadzwyczajny talent muzyczny. Mozart w liście do ojca z 4 kwietnia 1787 roku pisze:

dziękuję memu Bogu za to szczęście, iż dał mi sposobność [...] poznać, że śmierć jest kluczem do naszej prawdziwej szczęśliwości.

<sup>24</sup> Program Teatru Wielkiego w Łodzi do spektaklu *WOLFGANG AMADEUS*, s. 16.

<sup>25</sup> Tamże, s. 21.

<sup>26</sup> K. Pisarkowa, *Pragmatyczne spojrzenie na akt mowy [w:] tejsze, Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka. Wybór zagadnień*, PAN, Kraków 1994, s. 272.



Dzisiejsze programy teatralne występują w formie broszurek czy książeczek, które z pewnością zawierają więcej informacji niż plakaty, afisze teatralne. Bardzo często nad ich zawartością pracuje kierownik literacki, który zbiera wszelkie informacje dotyczące inscenizacji. Mogą to być rozmaite zdjęcia, teksty, wypowiedzi osób tworzących dane dzieło, a wszystko po to, by widz, który przychodzi na dany spektakl, posiadał wystarczającą wiedzę, pozwalającą na pełny odbiór komunikatu baletowego z jego przygotowań. Wywiady z choreografami, kompozytorami, scenografami, artystami pozwalają poznać koncepcyjny i procesualny etap inscenizacji. Christopher Balme uważa, że „dokumenty odbioru można podzielić na dwie kategorie:

- notatki sporządzone przez samego badacza w postaci pospiesznych zapisków robionych w trakcie przedstawienia albo w postaci szczegółowego katalogu pytań;
- dokumenty, które nie pochodzą od samego badacza np. recenzje teatralne<sup>27</sup>.

Recenzja teatralna to interpretacja przedstawienia przez zawodowego recenzenta teatralnego. Warto zatem zapoznać się z taką krytyką, ponieważ podczas spektaklu często umykają nam pewne elementy, do których już nie możemy powrócić. Ponadto tego rodzaju analiza i interpretacja pozwala obiektywnie spojrzeć na dane widowisko, ponieważ znamy opinię czy ocenę drugiej strony. Ja osobiście posługuję się recenzjami tylko wtedy, kiedy zamierzam skonfrontować swój odbiór przedstawienia z poglądem drugiej osoby lub własnym odbiorem. Natomiast *program baletowy* odbieram jako wewnętrzną publikację zawierającą podstawowe informacje, a także życiorysy i dane realizatorów, obsadę oraz streszczenie libretta spektaklu baletowego. Często zdarza się, że program uzgadniany jest z choreografem, który ma duży wpływ na jego wygląd oraz zawartość. Główny twórca (choreograf) przygotowujący szczegółowo dzieło projektuje każdą jego część, tak aby kolejna była dopełnieniem i rozwinięciem poprzedniej. Tworzony w ten sposób „ciąg myślowy” jest niczym innym, jak specyficznym sposobem wyrażania pełnego zamyśłu twórczego, a powstający efekt jest rodzajem „wypowiedzi” wprowadzającej widza w metafizyczny stan. W związku z powyższym program baletowy można rozumieć jako:

- zbiór wypowiedzi określonych osób,
- interpretację komunikatu baletowego i jego zasadniczych elementów, która daje możliwość projektowania całości.

Programu baletowego nie da się ująć gatunkowo, czy jednoznacznie scharakteryzować. Można powiedzieć, że jest on komunikacją o komunikacji. Być może nawet dyskursem interpretującym „całość” baletu.

## Bibliografia

Austin J., *How to Do Things with Words*, Oxford, przekł. pol. [w:] *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. Bogdan Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993.

Austin J., *Performatywy i konstatacje* [*Performative – Constative*, 1971], [w:] M. Hempoliński (red.), *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974.

Awdiejew A., Habrajska G., *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatu*, Łódź 2010.

<sup>27</sup> Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 117.

- Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Łask 2004.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Łask 2006.
- Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa 2005.
- Bańko M. (red.), *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Bernacki M., Pawlus M., *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2004.
- Dobrzyńska T., *Tekst. Próba syntezy*, Warszawa 1993.
- Fik M. (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku – teatr, widowisko*, Warszawa 2000.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1989.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kowzan T., *Znak i teatr*, Warszawa 1998.
- Łuczyński E., Maćkiewicz, *Językoznawstwo ogólne*, Gdańsk 2007.
- Markowski A. (red.), *Nowy słownik poprawnej polszczyzny PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Mayenowa M.R. (red.), *Semiotyka i struktura tekstu*, Warszawa 1973.
- Milewski T., *Językoznawstwo*, Warszawa 2006.
- Pisarkowa K., *Pragmatyczne spojrzenie na akt mowy*, Polonica II, Wrocław 1976.
- Sariusz-Skąpska I. (opr. red.), *Ja-inny. Wokół Bachtina antologia*, tom 1, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009.
- Searle R.J., *Czym jest akt mowy? [What is the Speech Act? 1971]*, tłum. (fragm.) Hanna Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, 1980.
- Searle R.J., *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka [Speech Acts. An Essay of Philosophy of Language, 1969]*, tłum. B. Chwedeńczuk, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987.
- Słownik wiedzy o teatrze*, Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A., Marszałek A., Sugiera M., Leśnierowska J., Warszawa–Bielsko-Biała 2008.
- Tomaszewicz T., *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2008.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.
- Turska I., *Spotkanie ze sztuką*, Kraków 2000.
- Ubersfeld A., *Czytanie teatru I*, Warszawa 2007.
- Wierzbicka A., *Język – umysł – kultura*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999

### **Wykaz wykorzystanych programów baletowych**

- Cinderella (Kopciuszek)*, Giorgio Madia – premiera: Teatr Wielki w Łodzi 12 maja 2007.
- Deja vue Balety Conrada Drzwieckiego* – premiera przygotowana na inaugurację XIII Łódzkich Spotkań Baletowych.

*Dziadek do orzechów*, Giorgio Madia – premiera: Teatr Wielki w Łodzi 18 października 2008.

*Grek Zorba*, Mikis Theodorakis – prapremiera polska: Teatr Wielki w Łodzi 28 kwietnia 1990.

*Rudolf Valentino*, Zofia Rudnicka – premiera: Teatr Wielki w Łodzi 27 stycznia 2007.

*Streets* balet w dwóch częściach – premiera: Teatr Wielki w Łodzi 17 grudnia 1994.

*Śpiąca Królowna*, Giorgio Madia – premiera: Teatr Wielki w Łodzi 27 maja 2006.

*Tryptyk baletowy* (*Hamlet* do muzyki Dymitra Szostakowicza, *Anna Karenina* do muzyki Rodiona Szczedrina, *Lorkiana* do muzyki hiszpańskiej) – prapremiera: Teatr Wielki w Łodzi 7 grudnia 1996.

*WOLFGANG AMADEUS*, Grey Veredon – prapremiera: Teatr Wielki w Łodzi 16 maja 1987 (wznowienie 15 maja 2004) .

XVIII Łódzkie Spotkania Baletowe – 14–29 maja 2005.

XX Łódzkie Spotkania Baletowe – maj–czerwiec 2009.

*YESTERDAY* Balety *Conrada Drzewieckiego* – premiera: Teatr Wielki w Łodzi 27 stycznia 1996.

## **Abstract**

### **The ballet program as the important component of the ballet announcement**

The ballet can be understood as: a set of statements of certain persons or ballet interpretation of the message and its essential elements, which makes it possible to design a whole. Ballet program can not recognize the species, and unambiguously characterized. You could say that it is communication about communication. Perhaps even discourse interprets the “whole” ballet.

**Keywords:** program, ballet program, announcement of the ballet performance.