

O warstwie treściowej spektakli baletowych – wokół problemu recepcji i transformacji kulturowych tematów libretta

ANNA REGLIŃSKA-JEMIOŁ

ORCID 0000-0001 5471-8032

(Uniwersytet Gdański)

» Wielkie namiętności właściwe tragedii, stanowią główne jej sprężyny, niemniej również są one potrzebne pantomimie [...]. Należy zatem w obrazach tanecznych z akcją wprowadzać zdecydowane charaktery, wyraźnie uwypuklone cechy, mocne kolory, silne przeciwstawieństwa oraz uderzające, a przy tym artystycznie zastosowane kontrasty. Biada baletmistrzom, którzy nie pojmują ani czarodziejstwa blasków i cieni swej sztuki, ani ułudy teatralnej wiodącej do iluzji; bez tej wiedzy dzieła ich będą zimne i nieprawdziwe, o kompozycji pełnej błędów, a to, co zostało stworzone, by wzajemnie wspomagać się i wspierać, stanie się tylko zawadą i przeszkodą wskutek braku harmonii i w wyniku zbyt rążących kontrastów¹.

Jean-Georges Noverre, autor przełomowych *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), pokładał ogromne nadzieje w zreformowanej sztuce pantomimy, która ostatecznie pozwoliłaby tancerzom na pełen wyraz emocji na scenie, zaś twórcom baletu umożliwiłaby skuteczne współzawodnictwo z dramatem i jego możliwościami werbalnego przekazu². Rywalizację tę wspomagał stały element łączności tańca ze

1 J.-G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*, tłum. i oprac. I. Turska, „Teksty Źródłowe do Historii Dramatu i Teatru”, red. G. Sinko, t. 5, Wrocław 1959, s. 64.

2 R. Strzelecki, *Świat uczuć w „Teorii i praktyce tańca” Jeana Georgesa Noverre’a*, w: *Między teatrem a światem. W kręgu problemów dramatu, sztuki scenicznej i teatralizacji kultury*, red. R. Strzelecki, Bydgoszcz 2010, s. 90–93. W cytatach zachowano pisownię i interpunkcję oryginału. Wszystkie wyróżnienia pochodzą od autorki artykułu.

słowem pisany (literaturą). W pewnej mierze początkiem tworzenia widowiska baletowego jest pomysł literacki – podstawę dramatyczną baletu stanowi bowiem treść ujęta w formę spisanego libretta. Jak podkreśla Paulina Trzewikowska-Knieć,

» obserwując adaptacje baletowe zarówno historyczne jak współczesne, należy stwierdzić, że są udane tylko wówczas, gdy czerpią z dzieł literackich pewną ideę, rozbudowaną zgodnie z wymogami dramaturgii baletowej. Jeśli kształt dramaturgiczny takiego dzieła jest dobrze skonstruowany wówczas w przeciągu lat, w zgodzie z oczekiwaniami widzów i zmianami występującymi w obrębie samego dzieła baletowego, przetworzeniu ulec może choreografia, inscenizacja i wykonanie utworu muzycznego. Temat natomiast pozostanie ten sam³.

Nawet jeżeli na drodze tej ewolucji, transformacji kulturowej⁴ tematu zdarzają się twórcom potknięcia – ostatecznie odbiorcy sztuki tanecznej gotowi są przypisać im funkcję „fortunnych błędów”, mieszczących się w formule twórczego dialogu. Krytyczne przyglądanie się kanonom, tradycji, założeniom estetycznym poszczególnych epok umożliwiło bowiem na przestrzeni wieków sztuce Terpsychory i myśli teoretycznej o tańcu dynamiczny rozwój. Zgodnie z dewizą Matsa Eka, „aby ożywić klasykę, nierzadko trzeba zachować wierność temu, co tekst w nas porusza, i zainscenizować coś, co było nie do pomyślenia, kiedy dzieło powstawało”⁵.

Ograniczone możliwości narracyjne baletu wpływają na zawężony zakres tematów dzieła. Irena Turska w słowie wstępnym do *Przewodnika baletowego* (publikacji traktowanej jako podstawowy almanach obejmujący w skrócie wybrane pozycje z dorobku sceny baletowej) stwierdza wprost: „libretto, w większości baletów ubogie literacko i dramatycznie, jest w sztuce baletowej elementem mniej stałym niż muzyka, lecz posiada duże znaczenie jako pomysł i punkt wyjścia koncepcji scenicznej”⁶. Można wskazać pewne prymarne cechy libretta baletowego –

3 P. Trzewikowska-Knieć, *Istota dzieła baletowego*, „Studia Choreologica” 2010, t. 11, s. 95.

4 Termin „transformacja kulturowa” odnosi się do pojęcia złożoności przemian konwencji spektaklu baletowego i tematów libretta, warunkowanych kontekstem kulturowym i przeobrażeniami społecznymi w danym czasie. Z tej perspektywy staje się możliwe uzyskanie jasnej definicji idei twórców co do motywacji podejmowanych tematów przedstawień, a także refleksja nad tym, co swoim spektaklem chcieli skomentować lub ujawnić, czy też ogląd rzeczywistego horyzontu oczekiwań publiczności.

5 Szwedzki choreograf, szerszej publiczności kojarzony przede wszystkim z dekonstrukcji klasycznych tytułów baletowych: *Giselle* (1982) oraz *Jezioro łabędzie* (1987). Cyt. za: A. Nabokina, *Poza ramą. Wizerunki kobiet i mężczyzn w „Jeziorze łabędzim” i „Giselle” Matsa Eka*, w: *Ciało – muzyka – performans*, red. J. Mikołajczyk, M. Popczyk, Katowice 2017, s. 123.

6 „Wiele librett uległo z biegiem czasu znacznym deformacjom [...]. W baletach nie posiadających wątku anegdotycznego czy dramatycznego miejsce narracyjnego libretta zajmuje plan choreograficzny” (I. Turska, *Wstęp*, w: eadem, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 7).

należą do nich przejrzysta forma przekazu, uproszczona, pozbawiona szczegółów fabuła, uwypuklająca jedynie najważniejsze momenty akcji. Ten właśnie komponent staje się podstawą interpretacyjnych działań tancerzy na scenie. Ewolucja tematów libretta, o którym wspomina badaczka, jest świadectwem przemian zachodzących w przestrzeni kulturowej i społecznej danej epoki. Przypatrywanie się takim przykładom pozwala na wyjście poza wąską definicję libretta jako *quasi*-teatralnego scenariusza czy choreografii jako uporządkowanej sekwencji ruchów. Na obecność kulturowych różnic w odbiorze i konstruowaniu baletu wskazuje w swej *Autobiografii* Sergiusz Prokofiew:

» My lubimy długie balety, wypełniające cały wieczór; za granicą wolą krótkie i dają trzy jednoaktowe balety na wieczór, albo jednoaktowy balet z jedną operą. Różnica punktów widzenia zachodzi z tego powodu, że u nas przywiązuje się większe znaczenie do treści i jej rozwoju; za granicą natomiast uważają, że w balecie treść gra rolę drugorzędną⁷.

Kompozytor najpełniej uwypuklił owo przywiązanie do „znaczenia treści baletu i jej rozwoju” w kreacji muzycznych postaci *Romea i Julii*, akcentując zespolenie muzyki z akcją spektaklu, dramatycznym nastrojem przedstawienia i przeobrażeniami postaw bohaterów wraz z rozwojem wydarzeń.

Marta Wybraniec podkreśla, że tekst libretta jest integralną częścią bezstronnego komunikatu spektaklu baletowego (zarówno w perspektywie jego odbiorcy, jak i nadawcy – tancerza) i jako doświadczenie sztuki tanecznej na poziomie językowym musi po prostu być czytelne⁸. W odróżnieniu jednak od przekazu literackiego, spektakl taneczny ma ogromne możliwości kształtowania obszaru komunikacji przez ekspresję ciała, gest i mimikę. Warto zaznaczyć, że forma i treść spektaklu pozostają w wielopłaszczyznowej relacji, a sam spektakl nie jest tylko prostą realizacją chronologicznie następujących po sobie scen zamkniętych w temacie libretta⁹. Tendencja do symplifikacji akcji oraz skłonność do swobodnych transformacji tematów fabuły narracyjnej to istotne składowe współczesnego libretta baletowego.

7 S. Prokofiew, *Autobiografia*, tłum. J. Ilnicka, Kraków 1971, s. 244.

8 „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 szczególność” (M. Wybraniec, *Świat tekstu libretta i/ lub komunikat spektaklu baletowego*, „Media – Kultura – Społeczeństwo” 2012–2013, nr 7–8, s. 63).

9 O wyjątkowości dramaturgii tańca zob. L. Wildschut, *Dramaturg tańca jako sojusznik choreografa*, w: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Kraków 2013, s. 229–239.

wego¹⁰. Prokofiew, mający w swym dorobku artystycznym dziewięć kompozycji baletowych, deklarował z kolei, że

» każde dążenie kompozytora do uproszczenia [u w a ż a] z a p o - m y ł k ę. Każda próba „dostosowania się” do słuchacza kryje w sobie nie tylko niedocenienie jego kulturalnej dojrzałości i jakościowo rozwinętego smaku; taka próba zawiera w sobie element nieszczerości. A muzyka napisana nieszczerze jest pozbawiona żywotności¹¹.

Odnosząc się wreszcie do refleksji badawczej Jakuba Walczaka, należy zauważyć, że libretto wciąż czeka jeszcze na swego teoretyka, historyka, który opracowałby jego problem monograficznie, opierając się na źródłach i metodologii wypracowanej na potrzeby przedmiotu tych badań. Nieustannie czujemy pewien niedosyt, a nawet brak pogłębionej refleksji teoretycznej na jego temat¹². Niedookreślenie pozycji libretta w procesie badawczym to właściwie opuszczenie, omyłka, która w myśleniu o sztuce tańca niewątpliwie stanowi wyzwanie poznawcze. Nie ulega bowiem wątpliwości, że libretto bierze udział w artystycznym dyskursie, jest świadectwem kulturowym swoich czasów, tropem w poszukiwaniach związków literatury z innymi formami sztuki.

Wieloaspektowość problemu interpretacji dawnej sztuki baletowej akcentuje w swych badaniach Edward Nye. Właśnie w kontekście ewentualnych błędów w próbie odczytania procesu inscenizacyjnego osiemnastowiecznych baletów pantomicznych autor zwraca uwagę na złożoność lektury drukowanych zapisów akcji tych spektakli¹³. Owe *wordbooks* (jak określa je badacz) wnoszą niewiele informacji

10 Jak zaznacza Turska w adresowanej do młodego czytelnika publikacji poświęconej sztuce tańca: „Nie każdy temat nadaje się do przedstawienia tańcem. Balet musi więc składać się tylko z sytuacji bardzo prostych, łatwo zrozumiałych bez słów [...]. Nowoczesne balety nie mają długiej i zawilej akcji. Ich treść jest bardzo prosta i zwięzła, da się opowiedzieć w kilku słowach [...]. Nawet już balet *Harnasie*, skomponowany w 1931 roku przez znakomitego kompozytora polskiego Karola Szymanowskiego, ma bardziej nowoczesną budowę, a jego libretto możemy streścić tak: w czasie wesela młodego górala z góralką zjawia się zbójnik i porwya pannę młodą” (I. Turska, *Taniec bawi i opowiada*, Warszawa 1970, s. 62).

11 S. Prokofiew, *Refleksje, notatki, wypowiedzi*, tłum. J. Ilnicka, Kraków 1971, s. 51.

12 J. Walczak, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22. Uwagi autora odnoszą się w założeniu do tematu libretta operowego. W swą narrację badacz wplata natomiast także odwołanie do dzieła baletowego: „«Problematyczność» libretta, z jego złożonością i wielością kontekstów, wydaje się być właściwością, z którą stykali się sami libreciści, kompozytorzy, operowi reżyserzy, dyrygenci, wykonawcy, krytycy i badacze (muzykolodzy, literaturoznawcy, teatrologi). Tymczasem muzykologiczne i literaturoznawcze definicje libretta kończą się na stwierdzeniu, że jest to tekst słowny, wykorzystany w gatunku słowno-muzycznym, względnie – scenariusz baletu” (ibidem, s. 93).

13 Interesujące jest to, że z podobnym problemem mierzyli się już ówczesni krytycy teatralni i widzowie spektakli. Owe druki, pełniąc właściwie funkcję pratekstów, pozostają po prostu interesującą lekturą (E. Nye, *Dancing words: eighteenth-century ballet-pantomime wordbooks as paratexts*, „Word and Image” 2008, nr 4, s. 403–405).

o samej choreografii, będąc właściwie rozbudowaną narracją, pewną opowieścią rozwijającą swobodnie temat historii pokazywanej na scenie. Teza ta znajduje wyrażone potwierdzenie we wcześniejszych pracach Susan Leigh Foster, która dobitnie wskazuje, że błędem byłoby szukać bliskiej relacji między drukowanym programem baletowym a scenicznym wykonaniem układu tanecznego¹⁴.

Złożoność baletowych tematów i funkcji ich społecznego przekazu (na kolejnych etapach rozwoju sztuki tanecznej) uwydatnia się w kontekście formowania wzorców kulturowych danej epoki. W historii baletu można zaobserwować momenty, w których taniec, podporządkowując się potrzebom dworu, stał się narzędziem propagandy monarchistycznej (oczywiście prym w tej materii wiodł dwór francuski z Ludwikiem XIV na tronie)¹⁵. Niewątpliwie reakcją na nadmiar galanterii i patetyzmu baletu dworskiego tamtego okresu było wprowadzenie nowego typu widowiska – komediobaletu. Formę tę zawdzięczamy współpracy literacko-muzyczno-choreograficznej tercetu artystów dworu Ludwika XIV¹⁶. Molier, Jean-Baptiste Lully oraz Pierre Beauchamp stworzyli wiele przedstawień pisanych na zamówienie, w których widać pewien zaczątek idei „teatru zaangażowanego”, choć należy podkreślić, że to przekaz literacki (a więc warsztat komediowy Moliera), nie zaś muzyka czy układ choreograficzny, był nośnikiem tych aktualnych komentarzy.

14 Badaczka proponuje odczytanie i interpretację treści programu spektaklu w odrębnym toku narracyjnym (S.L. Foster, *Choreography narrative. Ballet's staging of story and desire*, Bloomington 1996). Odwołując się chociażby do lektury libretta *baletu serio* wystawionego w Warszawie w 1787 roku z choreografią Daniela Curza (*Kora i Alonzo, czyli dziewice słońca* na motywach *Inkasów* Marmontela) – rzeczywiście trudno oprzeć się wrażeniu, że treści tam zawarte znacznie przekraczają możliwości scenicznego wyrazu i kompetencje narracyjne języka tanecznego. Oto fragment aktu III: „Teatr wyobraża opasanie Murami Świętymi i Mieszkania Dziewic Słońca. Alonzo porzucony sobie samemu, tysiąc razy na dzień był dręczony nierozsądną swoją miłością. Czas odjazdu jego zbliżał się. On tym czasem wokoło opasania Świętego, które otaczało Korę, krążąc, pomnażał w swej duszy trujące go zgrzyzoty. Niespokojny, niecierpliwy, posępny, zatrzymuje się na koniec przy najzacniejszym wnijsciu. W tym zbliża się Kanapa, który go wszędzie szukał, i doniesieniem mu o gotowości do podróży, rozrywa obłąkany smutkiem Alonza umysł. Na tę nowinę zadrżał Alonzo. Kacyk postrzegłszy w Alonzie nadprzyrodzone wzruszenie, usiłuje dociec jego sprężyny, bada się swego Przyjaciela, lecz Alonzo odpycha go od siebie z nieukontentowaniem, dając mu poznać, iż chce samotności” (D. Curz, *Kora i Alonzo, czyli dziewice słońca. Balet serio*, Warszawa 1787, k. 8).

15 Wątek ten jest poruszany w licznych pracach badawczych z historii tańca, ale także teatru. Wymieńmy tu chociażby książkę Jerzego Limona *Między niebem a sceną*, gdzie wskazuje się na wspólny w tym czasie dla całej Europy model dworskiej ikonosfery, transmutację pewnej ideologii, której przedstawianie nie różniło się na poszczególnych dworach. W ten wyobrazeniowy system znaków teatralnych wpisywały się francuski *ballet de court*, włoskie *intermezzi* i angielskie *masques* (J. Limon, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2001, s. 393–397, 541–542). Warto wspomnieć także publikację Wojciecha Klimczyka, w której autor omawia szerzej widowiska dworskie epoki Króla Słońce (kiedy to „doszło do usytuowania w Majestacie jako najwyższej sile społecznej ośrodka, z którego promieniował każdy ruch, w tym ruch tańczącego ciała”; W. Klimczyk, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, Kraków 2015, s. 245–308, 321).

16 R. McBride, *Ballet: a Neglected Key to Molière's Theatre*, „Dance Research” 1984, nr 1. Wymieńmy tu najważniejsze tytuły: *Mieszczanin szlachcicem*, *Pan de Pourceaugnac* (ważne ogniwo w „cyklu lekarskim” sztuk Moliera), *Grzegorz Dydąta*, *Matżeństwo z musu*, *Księżniczka Elidy*, *Natréty*, *Sycylianie*, *czyli Miłość malarzem*, *Dostojni współzalożnicy*, *Psyche*, *Sielanka ucieczna*, *Chory z urojenia*.

Sztuki te pisano naprędce (*Księżniczka Elidy* powstała w ciągu zaledwie trzech tygodni), taniec zaś głównie urozmaicał akcję intermedii, kończył dany akt sztuki czy inicjował zwrot akcji, rzadko stawał się ogniwem łączącym z komediową intrygą. Nie brakowało tu zatem pewnych niekonsekwencji dramaturgicznych, omyłek, a do niedoskonałości tej metody twórczej nawiązuje w przedmowie do *Natretów* Moliere:

» Aby nie przerywać wstawkami wątku sztuki, spróbowano pozyszywać je z treścią, o ile to możliwe, i zrobić w ten sposób z baletu i komedii jedną całość; iż czas był ograniczony i że nie we wszystkim mogła kierować całym dziełem jedna głowa, nie wszystkie może sceny baletu łączą się ze scenami komedii z równą naturalnością. Bądź co bądź skojarzenie to stanowi w naszym teatrze nowość [...], że zaś spotkało się ono z powszechnym poklaskiem, może posłużyć za wskazówkę dla przyszłych, mniej już śpiesznie i z większym namysłem kreślonych utworów¹⁷.

Przyglądając się transformacjom kulturowym tematów tekstów libretta, warto odwołać się do tradycji dawnej sceny szkolnej (przypomnijmy, że ogół szlachty polskiej był kształcony głównie przez jezuitów, prowadzących ponad sześćdziesiąt teatrów szkolnych)¹⁸. Z połowy XVIII wieku zachowały się cztery drukowane programy wileńskich baletów, a wśród nich *Balet męznego człowieka w osobie Herkulesa wyrażający* [po 1750], polska adaptacja francuskiego baletu *Les Travaux d'Hercule*, wystawionego w 1686 roku na scenie kolegium Louis-le-Grand¹⁹. Błędem byłoby

17 Moliere, *Przedmowa do Natretów*, w: idem, *Dzieła*, t. 1, tłum., oprac. i wstępami opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1988, s. 579. Przypomnijmy także, że sztuka *Mieszczanin szlachcicem*, która powstała na życzenie króla spragnionego „jakichś ceremonii tureckich”, kończy się zaproszeniem do wspólnej zabawy – urozmaiconą występami skoczków „turecką scenką baletową”, w swej formie nienawiązującą w żadnej mierze do autentycznych tradycji tanecznych. W polskiej tradycji teatralnej sztuka ta w reżyserii Jerzego Gruzy, z legendarną (i ostatnią zarazem) rolą Bogumiła Kobieli, na trwałe wpisała się do kanonu „lektur teatralnych”, znajdując się w *Złotej Setce Teatru Telewizji*. Zob. także uwagi Magdaleny Fizgał-Janikowskiej na temat baletu *Mandragora*, który stanowił zakończenie *Mieszczanina szlachcicem* w reżyserii Leona Schillera z 1920 r. (M. Fizgał-Janikowska, *Od rytmiczności do oper i baletów. Wokół muzycznych inscenizacji Jana Dormana*, „Pamiętnik Teatralny” 2019, z. 3–4, s. 150–153).

18 Na kartach zachowanych programów polskiego teatru jezuickiego, opracowanych pieczęlowicie przez zespół Władysława Korotaja w tomie *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, można odnaleźć przykłady czterystu dwudziestu ośmiu wstawek choreograficznych różnego typu: od pojedynczych saltów, skoków, grupowych scen tańczonych i pantomimicznych do tytułów baletów z akcją (*Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukami wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej”, t. 14, Wrocław 1976).

19 *Les travaux d'Hercule. Ballet qui sera dansé a la tragedie de Clovis sur le theatre du College de Louis le Grand des peres de la Compagnie de Jesus. Le septième jour d'aoust à une heure après midy*, Paris 1686.

jednak dopatrywać się w tej wileńskiej realizacji *baletu aktualnego*, czyli formy znanej ze sceny francuskiej, która z założenia była komentarzem aktualnych wydarzeń – w tym przypadku utanczonym alegorią walki władcy, strażnika istniejącego ładu, z szerzącą się herezją. Mylna okazałaby się interpretacja tego tytułu jako dzieła o zarysowanej alegoryczno-panegirycznej wymowie. W sytuacji wileńskiego spektaklu (premiera polska odbyła się wszak ponad sześćdziesiąt lat później) doszło do dezaktualizacji znaczeń treściowych i ówczesni odbiorcy stanęli przed koniecznością nadania sztuce nowych odczytań.

Przesłanie baletu wydaje się bardziej uniwersalne – jest nią apoteoza pracy warunkującej duchowy rozwój bohatera, widzianej jako wartość niosąca wymierne korzyści dla społeczeństwa. Akcja taneczna eksponuje figurę głównego bohatera – konsekwentnie podążającego raz obraną drogą. Ciekawy jest zabieg zmiany pierwotnego przekazu mitu i operowanie w treści programu większą niż tradycyjne dwanaście liczbą prac Herkulesa, co niewątpliwie miało potęgować podziw dla niezwykłego męstwa herosa. Jak podkreśla Janina Abramowska, jezuici

» pozornie kontynuując humanistyczny program imitacyjny przeinterpretowali tradycję starożytną, dokonując jej adaptacji bądź neutralizacji ideowej [...]. Opowieść mityczna traci spójność fabularną, rozpada się na szereg elementów prostszych – postaci, egzemplarycznych sytuacji, które dają się montować w nowe struktury i obarczać nowymi funkcjami semantycznymi²⁰.

W następnych stuleciach mityczni herosi i antyczni bogowie ustąpili miejsca zwiernym nimfom i bohaterom ludowych podań, widok starożytnych pejzaży uformowanych ręką człowieka zastąpiła przestrzeń dzikiej, mrocznej i nieokiełznanej przyrody. Balet przestał też być domeną mężczyzn, choć na równowagę (równoprawnienie) obecności tańca męskiego i kobiecego na scenie widzowie będą musieli jeszcze długo poczekać. Brak tej harmonii, wykluczenie pełnowartościowego dialogu w choreografii, można rozpatrywać w kategorii błędu odczytywania i formułowania idei przesłania sztuki baletowej. Historycy tańca zgodnie podkreślają, że kult tancerki oraz stopniowe ograniczanie roli tancerza tylko do partnerowania, a raczej prezento-

Autorami francuskiego libretta byli Joseph de Jouvancy SJ oraz Jacques de La Baune SJ. Przedstawienia opatrzone podobnym tytułem grano w kolegium w Bituri i kolegium w Linz (C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, v. 2, v. 4, Bruxelles–Paris 1896–1960, s. 842, 1851). Balet wystawiono w 1686 roku na scenie kolegium Louis-le-Grand (rok po odwołaniu przez Ludwika XIV edyktu nantejskiego, regulującego stosunki między katolikami a hugenotami). Zob. A. Reglińska-Jemiol, *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań 2012, s. 195–224.

20 J. Abramowska, *Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, „Studia Staropolskie”, t. 40, Wrocław 1974, s. 155.

wania baleriny, były jednymi z najbardziej rozpoznawalnych wyznaczników estetyki baletu romantycznego²¹. Arnold L. Haskell, autor licznych kompendiów o sztuce baletu i jeden z czołowych światowych krytyków baletowych, dobitnie stwierdza:

» W każdej dziedzinie sztuki romantyzm wypierany był przez realizm, który z kolei ustąpił miejsca impresjonizmowi. Balet pozostał jednym ze środków wypowiedzi prądu, który wyszedł z mody. Tancerz-mężczyzna prawie nie istniał, istniały tylko rzędy ładniutek, wiecznie uśmiechniętych i ściśniętych gorsetami dziewcząt oraz *foyer de la danse*, gdzie w antraktach ówczesni eleganci mogli spotykać się z nimi i flirtować, do tego trochę „szczurów”, jak nazywano tancerki *corps de ballet* w Operze Paryskiej, dla których główną racją istnienia było pozowanie mistrzowi Degas²².

Na specyfikę drukowanych świadectw myśli krytycznej tamtego okresu zwraca uwagę Lincoln Kirstein. W większości przypadków da się znaleźć tu odniesienia do wizualnych wrażeń odbiorców, refleksję zmysłowych doznań wywołanych „urokiem” tancerek. Sporo komentarzy dotyczyło osobowości balerin, niewiele zaś było informacji o samej treści i formach tanecznego przekazu, w czym można się dopatrzeć mylnego, błędnego postrzeżenia wagi myśli krytycznej o tańcu²³. Na marginesie tych rozważań należy wspomnieć, że wyraźne próby inkorporacji tradycji romantycznego *corps de ballet* w strukturę spektaklu musicalowego widać w formie dziewiętnastowiecznej burleski, gdzie cały wysiłek inscenizatorski skupił się na wykreowaniu rysunku choreograficznego o silnie erotycznym podłożu²⁴. Jest

21 O niepodzielnej dominacji kobiet na scenie baletowej (niezachwianej w Europie do momentu pojawienia się na scenie Niżyńskiego) piszą m.in.: Cyril William Beaumont, Janina Pudełek, Irena Turka, Tacjana Wysocka, a także Jennifer Homans (*Apollo's angels. A history of ballet*) i Parmenia Migel (*The Ballerinas: From the Court of Louis XIV to Pavlova*). Zob. też A. Reglińska-Jemioł, *Meandry (nie) męskości na scenie baletowej początku XIX wieku – zarys problematyki*, w: *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska, K.M. Tomala, Gdańsk 2019.

22 A.L. Haskell, *Balet*, Kraków 1969, s. 34.

23 L. Kirstein, *Four centuries of ballet: Fifty Masterworks*, New York 1984, s. 46. Reprezentatywnym przykładem w tej kwestii pozostają entuzjastyczne recenzje *Syfydy* z udziałem Marii Taglioni (autorstwa Théophile'a Gautier), publikowane w „La Presse”, czy też komentarze na łamach „Journal des Débats”: „Wiadomo wam bowiem zapewne, że nie jesteśmy bynajmniej obrońcami tak zwanych *grands danseurs*. *Grand danseur* wydaje się nam taki ciężki i smutny! Tak nieszczęśliwy i tak zadowolony z siebie! Nie reaguje na nic, niczego nie reprezentuje, jest niczym. Lepiej mówmy o ślicznej tancerce, która demonstruje wdzięk rysów i elegancję postaci oraz przelotnie i ukradkiem ukazuje nam wszystkie skarby swej urody. Dzięki Bogu, rozumiem to doskonale, wiem, czego ta cudowna istota nam zyczy, i chętnie podążyłbym za nią, gdziekolwiek zechce, do słodkiej krainy miłości” (cyt. za: I. Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978, s. 28–29).

24 W 1860 r. na deskach nowojorskiego The Laura Keane Theatre została wystawiona sztuka *Siedem siostr*. Spektakl o dość blachej fabule (której narracja skupiała się wokół zakochanej w młodym dra-

to właśnie przykład swoistej „niefortunnej omyłki” w widzeniu roli, odczytaniu misji tej formacji zespołowej (która jest niezbędnym fundamentem w budowaniu wielowymiarowego i wysokojakościowego spektaklu, zaś perfekcją wykonania swego układu motywuje solistów do kreatywnego wysiłku, jako doskonałe tło stanowiąc dla nich inspirujące wyzwanie).

Libreciści niejednokrotnie odwoływali się do wielkich (ale też pomniejszych) dzieł literackich²⁵. W sztuce baletowej do XVIII wieku dominowały odniesienia głównie do wątków mitologicznych²⁶. Literackich skojarzeń dostarczają także tytuły inspirowane legendami (przekaz o willidach, widmach dziewcząt zmarłych przed zamążpójściem, które w księżycowe noce zwodzą swym tańcem młodzieńców, dał początek jednemu z najbardziej reprezentatywnych dla okresu romantyzmu tytułów – baletowi *Giselle*)²⁷. Bez wątpienia formacja romantyczna otworzyła się na Szekspira, znajdując w jego przekazie projekcje własnych wyobrażeń o miłości i kondycji ludzkiego bytu²⁸. Muzykę (oraz libretto we współpracy z Leonidem

maturgu córce boga Plutona, odwiedzającej wraz z innymi nieśmiertelnymi bohaterami współczesny Nowy Jork) spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności (która łącznie miała okazję uczestniczyć w dwustu pięćdziesięciu trzech wstawieniach tego tytułu). Relacje prasowe z premiery tego wydarzenia skoncentrowały się na opisach wyszukanej i kosztownej scenografii spektaklu, „szokujących obcisłych kostiumach”, a przede wszystkim – „wirujących setek nóg w rajstopach o pobudzającym zmysły cielistym kolorze” (M.-E. Buszek, *Representing “Awarishness”: Burslesque, Feminist Transgression, and the 19th-Century Pin-Up*, „The Drama Review: TDR” 1999, nr 4, s. 145–146).

- 25 Sygnalizowana tu jedynie obecność pewnego kanonu lektur adaptowanych przez librecistów wymaga dalszych studiów tematu i jest niewątpliwie interesującym wyzwaniem badawczym. Gatunek libretta operowego już od jakiegoś czasu został z sukcesem włączony w szerszy kontekst literaturoznawczy (m.in. dzięki pracom Klause Günthera Justa, który odnosił się do współzależności libretta operowego i eseju, upatrując w gatunku libretta „problem literacki”). Więcej zob. D. Stachuła, *Libretto, muzyka i opera. Interferencja czasosowa w teatrze muzycznym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 4, s. 114–116.
- 26 Wymieńmy niektóre balety z akcją Noverre’a: *Psyché et l’Amour* (1762), *Medée* (1763), *La Mort d’Hercule* (1762); czy te poruszające w swym temacie motyw wędrowki Telemacha: np. *balet serio* inspirowany powieścią dydaktyczną Fénelona *Przygody Telemaka* w choreografii Antoine’a Pitrota, *Télémaque dans l’Isle de Calypso* (1759); Gasparo Angiolini, *Télémaque* (1770); Charles Le Picq, *Télémaque dans l’Isle de Calypso* (1777).
- 27 Tytuł ten doczekał się równie wielu interpretacji, co nowych odczytań (wśród nich konieczne należy wspomnieć o realizacji z 1982 r.). Mats Ek zdecydował się na zmodernizowaną wersję *Giselle* i przeniósł miejsce akcji baletu w przestrzeń szpitala psychiatrycznego kierowanego przez despotyczną siostrę przełożoną. W swym przekazie uwypuklił przede wszystkim motyw szaleństwa głównej bohaterki, opowiedział historię jednostki przez swój obłęd wykluczonej ze społeczeństwa. Największa zmiana dotyczyła jednak języka scenicznego wyrazu: wykorzystaniu techniki tańca nowoczesnego przy zachowaniu klasycznej ścieżki muzycznej (M. Juźwik, *Balet „Giselle” w reinterpretacji Matsa Eka jako środek „wypatrywania” tożsamości*, w: *Wypatrywanie. Filozoficzne aspekty języka, literatury i edukacji*, red. E. Zygan, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2020, s. 148–151; zob. A. Nabokina, *Poza ramą...*, s. 124–129).
- 28 Tylko pobieżny przegląd ważniejszych spektakli tanecznych dostarcza licznych przykładów takich odwołań – *Sen nocy letniej* z oprawą muzyczną Feliksa Mendelssohna, *Otello*, *Poskromienie złośnicy* z choreografią Johna Cranko, *Hamlet* do uwertury Piotra Czajkowskiego, *Makbet*, *Les Amours D’Antoine et Cléopâtre* czy *Wesołe kumoszki z Windsoru*. Pełen wykaz tytułów zob. T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970. W kontekście tych rozważań warto wspomnieć o przedstawieniu Bałtyckiego

Ławrowskim) do spektaklu baletowego *Romeo i Julia* (1935–1936) stworzył Sergiusz Prokofiew. Z zapisków w *Autobiografii* rosyjskiego kompozytora wynika, że na wstępnym etapie opracowania tematu był o krok od popełnienia „niewybaczalnego błędu” – wprowadzenia szczęśliwego zakończenia historii kochanków.

» W ostatnim akcie *Romeo* przychodził o minutę wcześniej, zastawał Julię żywą i wszystko dobrze się kończyło. Przyczyny, które skłoniły nas do tego barbarzyństwa, były czysto choreograficzne, żywi ludzie mogą tańczyć, ci, którzy umierają, nie mogą tańczyć, leżąc²⁹.

Ponadto większość widowisk tanecznych skierowanych do publiczności dziecięcej powstała właśnie na podstawie lektur dobrze ugruntowanych w świadomości młodych odbiorców. Wymieńmy kompozycje odwołujące się do baśni Andersena, dalej *Królową Śnieżkę*, *Pinokia*, *Piotrusia i Wilka*, *Dziadka do orzechów* czy wreszcie *Kopciuszka*³⁰. O procesie twórczym, jaki towarzyszył przygotowaniom ostatniego z wymienionych tytułów, wspominał w swych *Refleksjach* Prokofiew:

» Dużą rolę w mojej pracy nad *Kopciuszkiem* odegrała baśniowość tematu, która postawiła przede mną, jako przed kompozytorem, szereg ciekawych problemów – tajemniczość dobrej czarodziejki-babci [...]; wartka zmiana stron świata, dokąd trafia księżę w poszukiwaniu Kopciuszka; żywy, poetyczny oddech przyrody w obrazach czterech wrózek – pór roku: wiosny, lata, jesieni i zimy, i ich towarzyszy. Autorzy baletu chcieli jednak, żeby widz zobaczył w tej baśniowej oprawie żywych, czujących i przeżywających ludzi. Zwracaliśmy – N.D. Wołkow i ja – dużą uwagę na dramatyczną stronę baletu [...].

Teatru Tańca: *Romeo i Julia* (2009). W tej choreografii Izadora Weiss na kanwie Szekspirowskiego dramatu stworzyła współczesną wersję opowieści (Julia jest Irakijką wychowaną w tradycyjnej islamskiej rodzinie, a Romeo – żołnierzem kontyngentu stabilizacyjnego). Wplecenie w strukturę spektaklu wizualizacji multimedialnych, wykorzystanie techniki tańca współczesnego, wzbogacenie ścieżki muzycznej o utwory Lisy Gerrard, Santaollali czy Glassa, było zaskoczeniem, ale w większości spotkało się z ciepłym odbiorem publiczności. O realizacjach choreograficznych Krzysztofa Pastora, nawiązujących do twórczości Szekspira, zob. M. Juźwik, *Widmo Szekspira w dziele baletowym*, „Filo-Sofija” 2017, nr 3.

29 S. Prokofiew, *Autobiografia*, s. 254. Zob. także M. Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Weroniy. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016, s. 318–323.

30 Monograficznie temat recepcji tego tytułu opracowała w swym artykule Agnieszka Narewska, wskazując na różne tropy inscenizacyjne: od francuskiej realizacji *Kopciuszka* Maguy Marin (1985), w której choreografka za miejsce akcji obrała domek dla lalek, przez przedstawienie Rudolfa Nuriejewa (1986), proponującego widzom obrazy hollywoodzkiego świata, dzieło Vladimira Malakhova (2004) o Kopciuszku w przestrzeni szkoły baletowej, aż do budzącego kontrowersje spektaklu Radu Poklitaru (2005), toczącego się w domu publicznym (A. Narewska, *Od księżniczki do prostytutki, czyli o tanecznych metamorfozach Kopciuszka*, „Studia Choreologica” 2015, t. 16).

Oprócz budowy dramatycznej bardzo ważne było dla mnie, żeby balet *Kopciuszek* był jak najbardziej taneczny, żeby tańce wpływały z tematycznej kanwy, były różnorodne, i żeby artyści baletu mieli możliwość w dostatecznym stopniu potańczyć i pokazać swoją sztukę³¹.

Pomocnym zabiegiem w poszukiwaniu swoistego schematu pojawiających się na scenie baletowej tematów, w obliczu zmieniających się wzorców i ewentualnych błędów w reinterpretacji klasycznych propozycji repertuarowych, wydaje się próba „mapowania publiczności”. Termin ten został zaczerpnięty z publikacji pod redakcją Anny R. Burzyńskiej, książki będącej pokłosiem 49. edycji Przeglądu Teatrów Małych Form „Kontrapunkt”. Tom otwiera fragment głośnego manifestu Jacques’a Rancière’a *Widz wyemancypowany* z 2008 roku:

» Widza lekceważy się zwykle dlatego, że nic nie robi, podczas gdy aktorzy na scenie [...] robią coś przy użyciu swych ciał. Ale łatwo można odwrócić perspektywę, stwierdzając, że ci, którzy działają, wykonują pracę przy użyciu swych ciał, są w oczywisty sposób gorsi od tych, którzy są zdolni do patrzenia: kontemplując idee, przewidując przeszłość, mając ogólniejsze spojrzenie na świat³².

Efektem takiego spojrzenia jest zarzucenie idei jednego, zasadniczego przekazu przedstawienia, tożsamego z zamysłem reżysera/ choreografa/ kompozytora, na rzecz różnorodnych, a co istotniejsze – równoprawnych sposobów jego odbioru. Każdy widz może zatem interpretować oglądany spektakl w odpowiadający mu sposób. Takie podejście wyklucza też istnienie mylnych interpretacji. W spektaklu nie widzi się zadania tekstowego do odczytania, a raczej sytuację, zdarzenie do przeżycia.

Jak podkreśla Tomasz Szlendak, z kanonów kultury w umysłach odbiorców pozostały „strzępy”, które mieszają się z przekazami i symbolami generowanymi właśnie przez popkulturę³³. Widoczną tendencją jest urozmaicenie oferty programowej zespołów baletowych, na przykład o propozycje skierowane do widza „okazjonalnego” – chociażby odbiorcy świątecznego (kanonicznego już) tytułu baletowego:

31 S. Prokofiew, *Refleksje...*, s. 94–95.

32 Cyt. za: *Mapowanie publiczności*, red. A.R. Burzyńska, Szczecin 2015, s. 9.

33 T. Szlendak, *Aktywność kulturalna*, w: *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, red. W. Burszta, B. Fatyga, M. Pęczak, Warszawa 2010, s. 117. Za przykład może posłużyć odwołanie się do fragmentu alternatywnej wersji *Jeziora łabędziego* w realizacji Matthew Bourne’a w finałowej scenie popularnego filmu *Billy Elliot* (2001). Przypomnijmy, że w tej wersji po raz pierwszy w role łabędzi wcielili się mężczy wykonawcy.

Dziadka do orzechów. Widza przypadkowego balet nie onieśmiela (choć na scenie poszukuje między innymi zaskoczenia). Jak zauważa jednak Joanna Szymajda w rozmowie z cyklu „Rozmównica” PTT (Polskiego Teatru Tańca): „repertuar ten rozszerza się o takie odmiany tańca współczesnego, które są możliwe do przyjęcia w instytucji teatru operowego. Awangarda dla widza baletowego ma swoje granice. Ma te granice w innym miejscu niż dla widza, który przyjdzie do tańca z obszaru sztuk wizualnych czy z teatru”³⁴. Rodzi się zatem pytanie o temat sposobu budowania publiczności tanecznej i badań nad zachowaniami tej grupy odbiorczej. Stąd zachęta spojrzenia na widza nie tylko przez pryzmat jego deklaracji dotyczących uczestnictwa w kulturze. Słuszny wydaje się postulat Wojciecha Kłosowskiego, żeby pod pojęciem tej partycypacji widzieć także aktywność krytyczną, kształtujący się gust estetyczny, interakcję ze sztuką, wreszcie – transformację treści kulturowych³⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Abramowska J., *Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, „Studia Staropolskie”, t. 40, Wrocław 1974.
- Buszek M.-E., *Representing “Awarishness”: Burlesque, Feminist Transgression, and the 19th-Century Pin-Up*, „The Drama Review: TDR” 1999, nr 4.
- Curz D., *Kora i Alonzo, czyli dziewięć słońca. Balet serio*, Warszawa 1787.
- Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej”, t. 14, Wrocław 1976.
- Fizgał-Janikowska M., *Od rytymizacji do oper i baletów. Wokół muzycznych inscenizacji Jana Dormana*, „Pamiętnik Teatralny” 2019, z. 3–4.
- Foster S.L., *Choreography narrative. Ballet’s staging of story and desire*, Bloomington 1996.
- Guest I., *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978.
- Haskell A.L., *Balet*, Kraków 1969.
- Homans J., *Apollo’s angels. A history of ballet*, New York 2010.
- Juźwik M., *Balet “Giselle” w reinterpretacji Matsa Eka jako środek „wypatrywania” tożsamości*, w: *Wypatrywanie. Filozoficzne aspekty języka, literatury i edukacji*, red. E. Zygan, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2020.
- Widmo Szekspira w dziele baletowym*, „Filo-Sofija” 2017, nr 3.
- Kirstein L., *Four centuries of ballet: Fifty Masterworks*, New York 1984.
- Klimczyk W., *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, Kraków 2015.
- Kłosowski W., *Uczestnictwo a dostęp*, w: *Kierunek kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*, red. W. Kłosowski, Warszawa 2011.
- Królica A., *Pokolenie Solo. Choreografowie w rozmowach z Anną Królicą*, Kraków 2013.

34 Zob. J. Szymajda w rozmowie *Taniec widzów* transmitowanej 13 czerwca 2020 r. w ramach cyklu „Rozmównica” PTT (Polskiego Teatru Tańca), <http://ptt-poznan.pl/pl/node/765> (stan z 18 listopada 2020 r.).

35 W. Kłosowski, *Uczestnictwo a dostęp*, w: *Kierunek kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*, red. W. Kłosowski, Warszawa 2011, s. 45.

- Limon J., *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2001.
- Les travaux d'Hercule. Ballet qui sera dansé a la tragedie de Clovis sur le theatre du College de Louis le Grand des peres de la Compagnie de Jesus. Le septième jour d'aoust à une heure après midy*, Paris 1686.
- Mapowanie publiczności*, red. A.R. Burzyńska, Szczecin 2015.
- McBride R., *Ballet: a Neglected Key to Molière's Theatre*, „Dance Research” 1984, nr 1.
- Migel P., *The Ballerinas: From the Court of Louis XIV to Pavlova*, New York 1972.
- Molier, *Przedmowa do Natrętów*, w: idem, *Dzieła*, t. 1, tłum., oprac. i wstępami opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1988.
- Nabokina A., *Poza ramą. Wizerunki kobiet i mężczyzn w „Jeziorko łabędzim” i „Giselle” Matsa Eka*, w: *Ciało – muzyka – performans*, red. J. Mikołajczyk, M. Popczyk, Katowice 2017.
- Narewska A., *Od księżniczki do prostytutki, czyli o tanecznych metamorfozach Kopciuszka*, „Studia Choreologica” 2015, t. 16.
- Noverre J.-G., *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*, tłum. i oprac. I. Turska, „Teksty Źródłowe do Historii Dramatu i Teatru”, red. G. Sinko, t. 5, Wrocław 1959.
- Nye E., *Dancing words: eighteenth-century ballet-pantomime wordbooks as paratexts*, „Word and Image” 2008, nr 4.
- Pawłowska M., *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016.
- Prokofiew S., *Autobiografia*, tłum. J. Ilnicka, Kraków 1971.
- Refleksje, notatki, wypowiedzi*, tłum. J. Ilnicka, Kraków 1971.
- Reglińska-Jemioł A., *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań 2012.
- Meandry (nie)męskości na scenie baletowej początku XIX wieku – zarys problematyki*, w: *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska, K.M. Tomala, Gdańsk 2019.
- Sommervogel C., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles–Paris 1896–1960.
- Stachula D., *Libretto, muzyka i opera. Interferencja czasowa w teatrze muzycznym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 4.
- Strzelecki R., *Świat uczuć w „Teorii i praktyce tańca” Jeana Georgesa Noverre’a*, w: *Między teatrem a światem. W kręgu problemów dramatu, sztuki scenicznej i teatralizacji kultury*, red. R. Strzelecki, Bydgoszcz 2010.
- Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Kraków 2013.
- Szlendak T., *Aktywność kulturalna*, w: *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, red. W. Burszta, B. Fatyga, M. Pęczak, Warszawa 2010.
- Taniec widzów*, rozmowa transmitowana 13 czerwca 2020 roku w ramach cyklu „Rozmównica” PTT (Polskiego Teatru Tańca), <http://ptt-poznan.pl/pl/node/765> (stan z 18 listopada 2020 r.).
- Trzewikowska-Knieć P., *Istota dzieła baletowego*, „Studia Choreologica” 2010, t. 11.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.
- Taniec barwi i opowiada*, Warszawa 1970.
- Walczak J., *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22.
- Wybraniec M., *Świat tekstu libretta i/ lub komunikat spektaklu baletowego*, „Media – Kultura – Społeczeństwo” 2012–2013, nr 7–8.
- Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

SŁOWA KLUCZE: libretto, balet klasyczny, interpretacja, publiczność

**ON THE LITERARY CANON OF THE BALLET SCENE:
THE ISSUE OF RECEPTION, INTERACTION AND CULTURAL
TRANSFORMATIONS OF THE LIBRETTO**

The connection between dance and the written word (literature) in classical ballet performances seems particularly close. The starting point for the production of such events could be a literary idea. This is because it is the written libretto which constitutes the dramatic foundation of ballet. The development of the art of ballet saw the emergence of a dominating tendency to shorten and simplify action, so that it captures the attention of the viewer and keeps tension up until the end, thus maintaining a continual interest in the meaning of the dance. Over time, the libretto itself would turn out to be a certain form of inspiration for free choreographic interpretations. The complexity and evolution of ballet themes become apparent in the context of cultural shifts, social attitudes and the aesthetics of a given era. In theatre criticism, it is notable that the status of libretto is inadequately specified, as its reviews seem to be based on ambiguous criteria. This is why, from a scholarly perspective, it is interesting to explore loose adaptations and distant reminiscences of these topics. Such an exploration provokes questions relating to possible 'fortunate errors', and the effects thereof, in the context of interpretation.

KEY WORDS: libretto, classical ballet, interpretation, audience
