

MONIKA ZIEMBA
Akademia Pomorska
Słupsk

Technika teatru w teatrze w wybranych baletowych konkretyzacjach

I

Tytuł niniejszego artykułu nawiązuje do znanej dysertacji Marcina Gmyma *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*. Badacz podjął w niej próbę wyjaśnienia zasad rządzących techniką „podwójnego teatru” i wskazał na jej funkcjonowanie na gruncie twórczości operowej (Gmys 2000, 11). W tym celu opracował aparat metodologiczny „na bazie zmodyfikowanej teorii informacji »żywego spektaklu« oraz klasyfikacji znaków teatralnych” (Gmys 2000, 128), który uwzględniał nie tylko „układ semiotyczny generowanych w operze sygnałów (kształt Kodu, czyli sytuacji dramatycznych), ale także i sposób ich przepływu (odmiany schematu komunikacyjnego)” (Gmys 2000, 128). Przyjęta przez niego typologia pozwoliła w sposób niezwykle transparentny opisać typy konstrukcji operowego teatru w teatrze.

Książka Gmyma pozostaje nieocenionym źródłem wiedzy zarówno dla muzykologów, jak i badaczy literatury, ważnym nie tylko ze względu na bogaty materiał analityczny, ale również perspektywę metodologiczną. Opracowana przez niego typologia może bowiem stanowić punkt odniesienia do badań nad twórczością baletową.

Celem niniejszego artykułu jest próba spojrzenia na dwa spektakle baletowe pod względem występowania w nich środków metateatralnych. Chodzi o *Pietruszkę* Igora Strawińskiego oraz *Damę Kameliową* w choreografii Johna Neumeiera i zawartą w nich koncepcję teatru w teatrze. Punktem wyjścia dla powyższych rozważań będzie aparat metodologiczny Gmyma, dostosowany jednak do potrzeb artykułu oraz rodzaju widowiska teatralnego.

II

Autor *Słownika terminów teatralnych*, Patrice Pavis, definiuje metateatr jako „przedstawienie lub dramat o charakterze autorefleksyjnym, którego tematyka skoncentrowana jest wokół spraw teatru” (Pavis 2002, 287), sztukę dramatyczną, „która »mówi« o samej sobie czy też »przedstawia się sama«” (Pavis 2002, 287). Zdaniem badacza metateatralność może się ujawniać w tekście dramatycznym na trzy sposoby:

Pierwszy polega na mniej lub bardziej bezpośrednim przejściu „na drugi obieg” informacyjny, a więc na ujawnieniu skrywanego zazwyczaj przez tekst drugiego układu komunikacyjnego (*scena-widz*), a tym samym na tekstowym wyartykułowaniu sytuacji teatralnej (→adres do publiczności, →parabaza, →prolog itp.). Drugi opiera się na procesie sfabularyzowania sytuacji teatralnej, kiedy to dochodzi do jej uprzedmiotowienia przez uczynienie z niej składnika przebiegu fabularnego (→teatr w teatrze). Trzeci sposób polega na zwykłej „dyskursywizacji tematyki teatralnej i ma miejsce wtedy, gdy →sztuka staje się przedmiotem wypowiedzi postaci dramatycznych, a więc tematem dialogu dramatycznego (Pavis 2002, 289).

Nieco inaczej rzecz ujmuje Sławomir Świontek, który w książce *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego* zwraca uwagę na bogactwo środków metateatralnych. Jego zdaniem do ujawnienia sytuacji teatralnej może dojść m.in. w wyniku: wprowadzenia bohatera-rezonera, różnego typu form intermedialnych, prologów, epilogów, zwrotów do publiczności, wypowiedzi „na stronie” (*apart*), nakładania przez bohaterów masek, kostiumów w trakcie rozwoju fabuły (przebieranie się), zastosowania autotematyzmu autorskiego, koncepcji „podwójnego teatru” oraz *theatrum mundi* (Świontek 1999, 112–130). Badacz zwraca również uwagę na różne klasyfikacje obejmujące zjawisko występowania teatru w teatrze, m.in. na koncepcję Tadeusza Kowzana, który wiąże technikę „podwójnego teatru” z konstrukcją *mise en abyme*.

Można by – niemal dosłownie, choć nie najzręczniejsz – przetłumaczyć *mise en abyme* na język polski jako *ujęcie przepastne*: chodzi tu o taką konstrukcję świata przedstawionego, która stanowiłaby analogię do efektu zwierciadlanego, pojawiającego się w wyniku ustawienia naprzeciwko siebie dwóch luster, w których odbijana rzeczywistość powielona zostaje w nieskończoność. Analogia ta dotyczyłaby w pewnej mierze takich zjawisk

jak obraz w obrazie, powieść w powieści, muzyka w muzyce, teatr w teatrze itp. (Świontek 1999, 138).

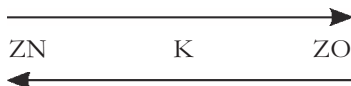
Klasyfikacja Kowzana uwzględnia cztery grupy form, które miałyby wskazywać na zastosowanie techniki *mise en abyme*. Pierwsza z nich wiąże się z wprowadzeniem do dialogu dramatycznego wypowiedzi bądź fragmentów funkcjonujących na zasadzie cytatu. Druga opiera się na tzw. włączeniu, które może przybrać dwie postacie – obramowania (tekst wewnętrzny jest sztuką główną) oraz wstawienia (głównym utworem jest dramat zewnętrzny). Trzecia obejmuje teksty mówiące o naturze teatru, jego twórcach i ich twórczości dramaturgicznej (autotematyzm). Ostatnia grupa form to tzw. gra luster (efekt zwierciadlany), w sposób najbardziej wyrazisty związana z *mise en abyme* i techniką „podwójnego teatru”. Ujawnia się m.in. poprzez paralelizm kompozycyjno-fabularny oraz sfabularyzowanie sytuacji teatralnej, gdzie bohaterowie dramatu zewnętrznego stają się jednocześnie odbiorcami sztuki wewnętrznej (Świontek 1999, 138–141).

Gmys, pisząc na temat rozmaitych przypadków obecności tekstu w tekście, zwraca uwagę na element gry intertekstualnej. Odwołując się do poglądów Jurija Łotmana, wskazuje, że:

Pojęcie gry podnosi (...) rangę granic tekstu i to zarówno tych zewnętrznych, które oddzielają taki artefakt od nie-tekstu, jak i wewnętrznych delimitujących w jego obrębie odmienne „obszary zakodowania”. Konstrukcji tekstu w tekście odpowiada zatem gra, polegająca na antagonizowaniu elementów „realności” i „umowności” – ten zaś fakt jest w sztuce zjawiskiem na tyle uniwersalnym, na ile dostarcza badaczom pretekstu do refleksji na temat obrazu w obrazie, filmu w filmie, powieści w powieści, muzyki w muzyce czy teatru w teatrze, by wskazać tutaj na przypadki najmniej złożone (Gmys 2000, 5–6).

W przypadku *Pietruszki* Strawińskiego i *Damy Kameliowej* w choreografii Neumeiera obecność gry intertekstualnej wiąże się z zastosowaniem szczególnego przypadku teatru w teatrze, jakim jest chwyt baletu w balecie. W obu tych dziełach dyskurs metateatralny ujawnia się poprzez sfabularyzowanie fragmentów spektaklu wewnętrznego, a więc ukazanie „przedstawienia teatralnego utworu wtrąconego w taki sposób, by składnikiem świata przedstawionego (...) stał się odbiór tego przedstawienia przez bohaterów jako widzów wewnętrznego widowiska” (Świontek 1999, 141). Na podstawie dysertacji Gmusa oraz zawartych w niej wybranych konstatacji Edwarda Bal-

cerzana i Zbigniewa Osińskiego model komunikacyjny, opisujący przekaz informacji w spektaklu teatralnym, jakim jest również spektakl baletowy, można pokrótce przedstawić następująco:



Zespół Nadawcy (ZN) funkcjonuje dwupłaszczyznowo, jako „związek” librecy i kompozytora („piętro wyższe”) oraz jako ansambl sceniczny („piętro niższe”), tworzony przez zespół baletowy, orkiestrę, dyrygenta, scenografa, operatora świateł. Zespół Odbiorcy (ZO) to publiczność. Mianem Kodu (K) określa się ruch sceniczny (taniec), muzykę, gest i mimikę, scenografię, muzykę, światło itd. W szczególnym przypadku, gdy dochodzi do konkretyzacji teatru w teatrze, można wyodrębnić Zespół Odbiorcy Wewnętrznego (ZOW) (Gmys 2000, 43–54). Gmys rezygnuje z pojęcia Komunikatu jako obustronnej wymiany informacji na rzecz Komunikatu Odtwórczego, rozumianego jako „sygnały płynące wyłącznie od ansamblu scenicznego (ZN) do Zespołu Odbiorcy” (Gmys 2000, 44).

Opierając się na założeniach Gmisa, które odpowiednio przekształcono i dostosowano do wymogów niniejszego artykułu, można podzielić Kod na trzy Subkody: Taneczny (ST), Muzyczny (SM) i Dramatyczny (SD). Subkod Taneczny stanowi immanentną cechę spektaklu baletowego, równie oczywista wydaje się obecność Subkodu Muzycznego. Subkod Dramatyczny to, zdaniem badacza, „wypadkowa współdziałania mimiki, gestu, kostiumu, rekwizytu, dekoracji i oświetlenia” (Gmys 2000, 47). Subkody te funkcjonują na trzech poziomach, odpowiadających: „1. »zwykłemu« teatrowi (poziom I), 2. idei teatru w teatrze (poziom II), 3. konkretyzacji teatru w teatrze (poziom III)” (Gmys 2000, 48)¹. Wymienionym powyżej spektakl baletowy

¹ Gmys, pisząc o twórczości operowej, oprócz Subkodu Dramatycznego i Muzycznego bierze pod uwagę Subkod Werbalny (SW), który również funkcjonuje na trzech poziomach. Poziom I SW (SW¹) występuje w sztuce wtedy, gdy tekst wypowiedziany przez autora odnosi się do rzeczywistości tejże sztuki; poziom II (SW²), gdy postacie wypowiadają się m.in. na temat poetyki teatru, dramatu; poziom III (SW³) w przypadku obecności zjawiska tekstu w tekście. Subkod Dramatyczny na poziomie I (SD¹) działa, gdy postać odtwarza rolę należącą do sztuki zewnętrznej; SD² związany jest z występowaniem idei „podwójnego teatru” i wiąże się z nakładaniem masek i wcielaniem się bohaterów w role odmienne od tych, które kreują, nie ma podziału na podansamble sceny i widowni. SD³ zakłada natomiast „teatralizację wewnętrzną”. Poziom I Subkodu Muzycznego (SM¹) odnosi się do tych

wym, zbudowanym na idei „podwójnego teatru”, odpowiada następująca konfiguracja subkodów: ST¹ SD³ SM¹. Subkod Taneczny i Subkod Muzyczny działają na poziomie I, ponieważ odbiorca nie ma do czynienia ani z ideą „podwójnego teatru”, ani z jej bezpośrednią konkretyzacją. Subkod Dramatyczny – na poziomie III, gdyż dochodzi do sfabularyzowania spektaklu wewnętrznego i związanego z tym podziału na dwa podansamble – sceny i widowni.

Jednoaktowy balet Strawińskiego nawiązuje do tradycji komedii *dell'arte* poprzez wprowadzenie na scenę Pietruszki, postaci charakterystycznej dla rosyjskiego teatru lalek (Turska 1973, 237–240)². Znamienne jest to, że w przeciwieństwie do angielskiego Puncha, francuskiego Poliszynela czy neapolitańskiego Pulcinelli bohater ten „od razu wszedł do teatru z własną komedią, graną w teatrze wędrownym, później teatrze ulicznym (...). Cechy charakteru bardzo zbliżyły go do Puncha, a nawet był jeszcze bardziej wulgarny i zawadiacki” (Siwiec 2005, 339). Tytułowa postać sztuki baletowej nie ma jednak cech prototypowego Pietruszki. Jest wrażliwa i szlachetna, obdarzona „nieszczęśliwą, skrzywdzoną duszą, umiejącą cierpieć i kochać” (Kopaliński 2011, 966). Bohater zadurzony jest w Balerinie, ta jednak nie zwraca na niego uwagi, pozostając pod wpływem uroku prymitywnego i gruboskórnego Maura.

Marionetki należą do Czarodzieja, który przybył z wędrownym teatrykiem kukielek do Petersburga (obraz I). Zgromadzony na placu Admiralicji tłum z zaciekawieniem spogląda na kurtynę, z niedowierzaniem obserwując, jak Czarodziej za pomocą fletu ożywia nieruchome wcześniej laleczki (taniec).

kompozycji muzycznych, które mieszczą się w stylistyce danego twórcy; SM² ma miejsce, gdy kompozytor m.in. naśladuje styl innych twórców; SM³ pojawia się rzadko i wiąże się z zastosowaniem cytatu (Gmys 2000, 48–51). Wydaje mi się, że w przypadku Subkodu Tanecznego sytuacja wygląda podobnie: ST¹ występuje, kiedy w spektaklu nie występuje idea teatru w teatrze i nie dochodzi do wewnętrznej teatralizacji; ST² wiąże się z wpleceniem w sztukę baletową tańców innych kultur bądź parodiowaniem dzieł innych twórców; ST³ funkcjonowałby również na poziomie cytatu.

² *Pietruszka* stanowi owoc współpracy kompozytora Igora Strawińskiego i Sergiusza Diagilewa – twórcy zespołu Les Ballets Russes. Balet odniósł sukces. Paryskiej publiczności, zgromadzonej na jego prapremierze w Théâtre du Châtelet (13 czerwca 1911 roku), spodobała się wzruszająca treść, pełna motywów ludowych, i ciekawa choreografia, w przeciwieństwie do jarmarcznego charakteru samej muzyki. Autorami libretta byli Igor Strawiński i Alexandre Benois, twórcą choreografii – Michał Fokin. W skład obsady weszli: Waclaw Niżyński (Pietruszka), Tamara Karsawina (Balerina), Aleksander Orłow (Maur), Enrico Cecchetti (Czarodziej).

Obrazy II i III ukazują prywatne życie kukielek, rywalizację o względy Baleriny, czego konsekwencją staje się śmierć Pietruszki podczas jarmarku, na oczach zgromadzonego na placu tłumu (obraz III). Przerażonych ludzi uspokaja Czarodziej, wskazując, że zaszło nieporozumienie i mają do czynienia z kukłą, a nie żywym człowiekiem. Gdy tłum się rozchodzi, na szczycie teatrzyku ukazują się duch Pietruszki, grożący pięścią Czarodziejowi (Turska 1973, 237–238).

W balecie Strawińskiego następuje polaryzacja przestrzeni – na realistyczną („ludzka”) i fantastyczną, przypisaną kukielkom, wytyczającą granice teatru w teatrze³. Pierwsza z nich obejmuje petersburski plac Admiralicji, druga – budę wędrownego teatrzyku, zbudowaną na kształt sceny celkowej i umożliwiającą zgromadzonemu na placu tłumowi symultaniczną obserwację wszystkich laleczek. Przestrzeń ta w obrazie II i III baletu ulega rozbudowaniu, ukazując wnętrza izdebek Pietruszki oraz Maura. W obrazie I tańczące laleczki opuszczają budę teatrzyku, podobnie dzieje się w obrazie IV, gdy Pietruszka ponosi śmierć z ręki Maura. Zatarcie granicy między spektaklem wewnętrznym a zewnętrznym powoduje, że zarówno odbiorca wewnętrzny, jak i odbiorca zewnętrzny spektaklu baletowego utrzymani są w niepewności, nie wiedzą bowiem, czy mają do czynienia ze zwykłą kukłą, czy żywym człowiekiem. Niejednoznaczne i dość tajemnicze zdaje się również zakończenie sztuki z Pietruszką wygrażającym pięścią Czarodziejowi.

Posłużenie się konwencją teatru lalek wiąże się z zastosowaniem konstrukcji *theatrum mundi*, która obok chwytu teatru w teatrze stanowi jeszcze jeden przejaw metateatralności w balecie Strawińskiego. Inicjatorem większości działań kukielek jest Czarodziej, który ożywia je za pomocą magicznego fletu i prowokuje pewne zachowania, np. podaje Pietruszce pałkę, za której pomocą atakuje on Maura; wprowadza Balerinę do pokoju Pietruszki, a potem Pietruszkę do pokoju Maura. Czarodziej ingeruje więc w losy lalek, może się również swobodnie poruszać po ich przestrzeni.

W *Damie Kameliowej*⁴ Neumeiera koncepcja „podwójnego teatru” została oparta na paralelizmie kompozycyjno-fabularnym. Podobieństwo łączące

³ Czarodzieja można przypisać do obu przestrzeni.

⁴ Dzieło Neumeiera stanowi kolejną, obok filmowych, operowych (*Traviata* Giuseppe Verdiego) i baletowych propozycji, adaptację słynnej powieści Aleksandra Dumasa o tym samym tytule. Spektakl do muzyki Fryderyka Chopina został zarejestrowany w Operze Paryskiej w lipcu 2008 roku. Libretto opracował sam choreograf. W skład obsady weszli m.in.: Agnès Letestu (Małgorzata Gautier), Stéphane Bullion (Armand Duval), Delphine Moussin (Manon Lescaut), José Martinez (des Grieux).

losy kurtyzany Manon Lescaut i chorej na gruźlicę Małgorzaty Gautier, nazywanej Damą Kameliową, zostało uwypuklone poprzez zastosowanie techniki *mise en abyme*. W atmosferę „teatru w teatrze” wprowadza odbiorcę akt I (prolog jest antycypacją dalszych wydarzeń; młody Armand Duval snuje, po śmierci Małgorzaty Gautier, wspomnienia na temat szczęśliwych chwil spędzonych we dwoje). Paryska publiczność zgromadzona w Théâtre Variétés ogląda spektakl poświęcony życiu kurtyzany Manon Lescaut. Dama Kameliowa jest oczarowana główną bohaterką do tego stopnia, że w pewnym momencie zaczyna się z nią utożsamiać (powtarzanie tych samych ruchów i gestów). W Théâtre Variétés poznaje młodego Armanda Duvala, który zakochuje się w niej i przystaje na jej warunki (Małgorzata będzie się z nim spotykać, nie rezygnując z dotychczasowego życia kurtyzany). Kochankowie wspólnie spędzają szczęśliwe chwile. Kobieta decyduje się poświęcić wszystko dla miłości, od ostatecznej decyzji odwodzi ją jednak wizyta ojca Armanda i prośba, by rozeszła się z jego synem (akt II). Po uporczywych namowach mężczyzny Małgorzata zgadza się na zakończenie związku z młodzieńcem. Staje się to jednak przyczyną dalszych reperkusji (spotkanie Armanda z dawną ukochaną na salonach i publiczne poniżenie jej; list pisany przez Małgorzatę do Armanda, wyjaśniający okoliczności zerwania). W ostateczności Dama Kameliowa umiera, a Armand jest zrozpaczony, gdy czyta w pamiętniku jej zapiski z ostatnich dni życia (akt III).

Paralelizm kompozycyjno-fabularny w balecie Neumeiera ujawnia się w sferze uczuć i zachowań, w symetrii ruchów oraz gestów. Anna Królicza zauważa, że:

Neumeier wprowadza efekt „teatru w teatrze”, który zdradza prostoliniżne marzenia Małgorzaty o miłości prawdziwej oraz – również poddane teatralizacji – jej inne pragnienie: aby mogła umierać przy ukochanej osobie, a nie w samotności i zapomnieniu. Od pierwszej sceny w teatrze Małgorzata niczym cień włącza się do duetu Manon Lescaut i des Grieux, dublując rolę kurtyzany. Pozostaje jednak niedostrzeżona przez publiczność siedzącą w łóżach. W ten sposób choreograf próbuje budować dwupłaszczyznowość akcji, dzieląc ją na wewnętrzny świat przeżyć Damy Kameliowej i główny nurt zdarzeń fabularnych. W myślach Małgorzaty dochodzi do jednoznacznej identyfikacji jej z osobą Manon (Królicza 2009, 24).

Identyfikacja ta widoczna jest szczególnie w chwilach tęsknoty za ukochanym Armandem oraz towarzyszących Małgorzacie przeżyciach i rozmyśla-

niach (*pas de deux* Małgorzaty i Manon; *pas de deux* des Grioux i Armanda; *pas de deux* Małgorzaty i pana Duval, ojca Armanda; *pas de trois* des Grioux, Manon i Małgorzaty). Obecna jest również w symbolicznej scenie ukazującej śmierć głównej bohaterki (*pas de trois* des Grioux, Manon i Małgorzaty).

W *Damie Kameliowej* idea „podwójnego teatru” osiągnęła najpełniejszy swój wyraz w postaci techniki *mise en abyme*. Warto jednak zauważyć, że innym przejawem zastosowania koncepcji teatru w teatrze może być taniec par na balu maskowym oraz bohater wyglądem przypominający Pierrota (akt II), postać charakterystyczną dla tradycji komedii *dell'arte*.

III

Celem niniejszego artykułu była analiza dwóch baletów – *Pietruszki* Strawińskiego i *Damy Kameliowej* w choreografii Neumeiera – pod względem występowania w nich środków metateatralnych. W obu przypadkach chodziło o technikę „podwójnego teatru”, której przejawem było sfabularyzowanie fragmentów spektaklu wewnętrznego. W *Pietruszce* koncepcja teatru w teatrze (baletu w balecie) wiązała się w głównej mierze z wprowadzeniem do sztuki bohatera charakterystycznego dla tradycji komedii *dell'arte*, w *Damie Kameliowej* zaś została zdominowana przez zastosowanie techniki *mise en abyme*, czyli tzw. ujęcia przepastnego, stanowiącego analogię do efektu zwierciadlanego (Świontek 1999, 138). Punktem wyjścia dla powyższych rozważań stał się aparat metodologiczny Gmysa, nieco zmodyfikowany na potrzeby niniejszego artykułu i dostosowany do omawianego w nim rodzaju widowiska teatralnego, jakim jest spektakl baletowy. Warto zaznaczyć, że taniec klasyczny (akademicki), poza szeregiem prac traktujących o jego historii i teorii, nie doczekał się – według wiedzy autorki tego artykułu – opracowań analitycznych opartych na nowych metodologiach, np. kognitywizmie czy krytyce feministycznej. Wydaje się więc, że zaproponowane w artykule rozwiązania poszerzą dotychczasową optykę badawczą, stwarzając nowe możliwości interpretacyjne, i pozwolą spojrzeć na spektakl baletowy w zupełnie innym świetle.

Literatura

- Gmys M., 2000, *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*, Toruń.
Kopaliński W., 2011, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
Królicza A., 2009, *Błękitna nuta*, w: *Dama Kameliowa* [książeczka z dokumentem dźwiękowym], Warszawa.

Pavis P., 2002, *Słownik terminów teatralnych*, oprac. i przeł. Świontek S., Wrocław.

Siwiec M., red., 2005, *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała.

Świontek S., 1999, *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa.

Turska I., 1973, *Przewodnik baletowy*, Kraków.

Concept of “a theatre within a theatre” in selected ballet performances

Two ballet performances are being analysed: *Pietruszka* by Igor Strawiński and *Dama Kameliowa* choreographed by John Neumier. The author discusses a metatheatrical character of the two performances, which reveals itself through a concept of “a theatre within a theatre”. The analyses presented in this article are rooted in a (slightly modified) methodological approach defined by Marcin Gmys. The analysis leads to the conclusion that the three subcodes (dance, music and drama) determine the functionality of the concept of ‘a theatre within a theatre’ in both performances.

Key words: ballet, theatre, metatheatricality