

Ryszard Strzelecki  
(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego)

## Świat uczuć w *Teorii i praktyce tańca* Jeana Georges'a Noverre'a

Jean Georges Noverre był wybitnym reformatorem baletu okresu oświecenia. Pozostawił po sobie nie tylko świadectwa dokonań artystycznych, ale również szeroko znaną myśl teoretyczną. Jego koncepcja uzyskała dojrzałą postać już w roku 1760, w okresie działalności scenicznej w Lyonie, gdzie opracował własne idee i wydał w dziele: *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Następnie, modyfikując nieco i dopełniając tekst Listów wydaje je jeszcze kilkakrotnie – ostatni raz w 1807 jako *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*. Jedna z wersji, przygotowana w postaci rękopiśmiennej, ofiarowana została królowi polskiemu Stanisławowi Poniatowskiemu w roku 1766 – jej tytuł: *Théorie et pratique de la danse simple et composée, de l'art. Des ballets, de la musique, du costume et des décorations*. Dzieło obejmujące jedenaście tomików, rozważania teoretyczne zawierało w pierwszym z nich. Formę listów zastąpiono wykładem podzielonym na rozdziały. Przedmiotem obecnego opracowania jest ta właśnie rękopiśmienna wersja teorii z roku 1766, opracowana krytycznie i wydana przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich w roku 1959<sup>1</sup>.

Koncepcja artystyczna Noverre'a jest zapewne najważniejszym etapem przemian w zakresie sztuki tanecznej w XVIII i na przełomie XIX wieku. Wpisuje się Noverre w proces przemian świadomości artystycznej, które kształtują oblicze ówczesnej sztuki dramatycznej. Związki ekspresji teatralnej z porządkiem człowieka, ludzkiego bytu czy to jako przedmiotu artystycznej kreacji, czy podmiotu tejże kreacji zaznaczają się wyraźnie w europejskiej świadomości artystycznej począwszy od klasycyzmu (jeszcze od czasu powołanych we Francji kolejnych akademii sztuk), poprzez

---

<sup>1</sup> Jean Georges Noverre: *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*. Tłum. i oprac. Irena Turska. Wstęp Jan Rey. W serii: *Teksty Źródłowe do Historii Dramatu i Teatru*. Red. Grzegorz Sinko, T. V, Państwowy Instytut Sztuki. Wrocław 1959

refleksję późniejszą, utwierdzoną w dorobku myślowym oświecenia. Najbliższym odniesieniem przemian w balecie jest sztuka teatralna. W teorii gry aktorskiej istotne innowacje zainicjowane zostały jeszcze w połowie wieku XVIII – za sprawą François Riccoboniego, a poprzedzone ważnymi podręcznikami Ludwika Riccoboniego (ojca). Inicjatywa ta miała swoje ważne kontynuacje już w okresie oświecenia – w podręcznikach i wypowiedziach teoretycznych, jak i wstępach do dzieł D. Diderota, Woltera, w Niemczech zaś G. E. Lessinga.

Nowe idee w balecie zaczęły następować w chwili, gdy na scenach europejskich pojawia się pantomima poważna. Nawiązywała ona do pantomimy rzymskiej – do tej samej sprawności, która stanowiła ważny argument w walce o rozpowszechnienie i doskonalenie wśród aktorów języka mimicznego, języka gestu i ruchu. Początek ewolucji wiodącej do reformy Noverre'a wyznacza *Pygmalion* Marii Sallé, wystawiony w 1734 roku<sup>2</sup>. Dalsze przemiany w balecie dokonywały się drogą zbliżenia do sztuki dramatycznej, czego efektem było powstanie nowej formy balet *d'action*.

### 1. Sprawa natury i naśladowanie

Czynniki wywołujące zainteresowanie grą aktorską nie różniły się wiele od tych, które wskazywała refleksja nad dramatem. Królowała tu zasada *mimesis*. Aktor winien naśladować rzeczywistość w swojej sztuce tak, jak naśladuje ją dramaturg, tworząc akcje dramatu stosowanie do obowiązujących w kolejnych dramatach reguł gatunkowych. Zasadniczo naśladowanie, które pojawia się w poetykach i podręcznikach sztuki scenicznej dotyczy natury. Obydwa terminy: naśladowanie i natura wielokrotnie pojawiają się w dziele Noverre'a i ich pojmowanie zasadniczo mieści się w ówczesnej świadomości artystycznej. Dotyczy głównie człowieka, jego uposażenia ontycznego, dyspozycji i władz, głównie zaś namiętności, realizowanych w działaniu (czyli akcji). Tu Noverre pozostaje w zgodzie z formułą Arystotelesowską, gdzie przedmiotem naśladowania jest działanie, kształtujące porządek *mythos*. Akcja jest wprawdzie dla sztuki sprawą najważniejszą, ale otwiera perspektywę wglądu w postać, w związaną z jej działaniem sferę motywacji i namiętności. Sprawa naśladowania natury nabiera tu odmiennego charakteru jedynie z uwagi na środki naśladowania.

Naśladowanie natury obejmuje więc działania kształtujące porządek akcji, ale także wewnętrzny świat człowieka, grę różnych władz duszy, uczuć

---

<sup>2</sup> Maria Drabecka: *Choreografia baletów Warszawskich za Sasów*. Kraków 1988 s. 9-21

i namiętności, których – jak mówi Noverre jest nieskończenie wiele i ta właśnie nieskończoność cech jest zasadniczym wyróżnikiem przedmiotu naśladowania. Proteusowa zmienność i różnorodność natury w człowieku winna być ważną przesłanką dla szukania prawdy przeżycia, a następnie odpowiedniej ekspresji.

Właściwości natury w człowieku stanowią też oręż przeciw roszczeniom zwolenników wszelkich „regularności” czyli tego co oddala artystę-aktora i tancerza od przedstawianej prawdy. Reguły utrudniają ujęcie całego bogactwa natury. Niechętna postawa wobec „regularności” wiąże się u Noverre'a z krytyką baletu wcześniejszego, ukierunkowanego na efektowność ekspresji scenicznej. Natomiast podkreślanie wagi różnorodności wewnętrznych doznań służy w pierwszym rzędzie obaleniu ograniczeń i bezzasadnych przepisów tańca. Nie znaczy to jednak, że Noverre rezygnuje z pewnego typu ogólności w toku naśladowania. Podstawą tych uogólnień jest ujęcie natury poprzez kanon naśladowania właściwy sztuce dramatycznej. Wzorem, który pozwolił ogarnąć człowieka w całej jego ontycznej złożoności była dla baletmistrza tragedia i gra tragiczna – co zresztą wyraźnie zostało w *Teorii...* zaakcentowane. Wszak przy całej „prawdzie natury” czerpanej z pośrednictwa tragedii, Noverre nie respektuje przynależnych jej wówczas regularności kompozycyjnej. Balet określany mianem „poematu” wyróżnia się jedynie uporządkowanym rozwojem akcji (zawiązanie, rozwinięcie, punkt kulminacyjny i rozwiązanie)<sup>3</sup>. W kompozycji balet nawiązuje zatem do struktury mniej skanonizowanej, jednak w zakresie problematyki natury i naśladowania tragedia pozostaje tym pierwszorzędym punktem odniesienia.

Namiętności bohaterów tragicznych – czytamy w dziele Noverre'a – są bardziej gwałtowne i mocniejsze niż namiętności zwykłych ludzi, naśladowanie ich staje się łatwiejsze; pierwsze z nich bowiem dostarczają prawidłowych wzorów skończonego piękna, drugie natomiast to tylko słabe szkice. Ile światła i cieni zwiera ów rodzaj, ile różnorodnych przemian namiętności! Od obrazów przyjaźni począwszy przechodzimy kolejno poprzez wszystkie obrazy tkliwości i miłości, a od nich przystępujemy kolejno do obrazów niestałości i niewierności: lekceważenie i wzdarga prowadzą nas do obrazów zazdrości; nienawiść, zemsta, rozpacz i gniew ukazują

---

<sup>3</sup> Balet to poemat lub, jeśli kto woli, dramat angielski wyzwolony z reguł Arystotelesa, a posiadający z konieczności, mimo pewnych swobód początek, środek i zakończenie. Jest to niezmienna reguła, jakiej musi się podporządkować wszystko, co istnieje żywe lub martwe. Ekspozycja, czyli początek, musi być prosta i jasna; środek, czyli zawiązanie akcji – naturalny, koniec, czyli rozwiązanie – ciekawy, rozumiały” (Noverre, s. 67).

swoje straszne oblicza; zdrada, przebiegłość i różne ciemne intrygi szkicują z kolei inne obrazy, a wielkoduszność, szlachetność i dobroć kreślą mnóstwo innych w zgoła odmiennych barwach. Rodzaj tragiczny to obfite źródło, z którego twórca czerpać może wizerunki wszelkich cnót i wszelkich wad; w nim właśnie mogą się rozwijać wzruszenia duszy i pobudzać kolejno niezliczone sprężyny serca. To wreszcie jedyny rodzaj mogący wzbudzić silne zaciekawienie, przysporzyć żywotności sztuce, znajdującej się w głębokim, podobnym do śmierci letargu.

Gatunek tragiczny jest „szkołą” wiedzy o człowieku oraz wzorem ekspresji, o ile uwzględni się współczesne autorowi dokonania aktorskie. Warto przywołać jego znajomość z Garrickiem i podziw dla sztuki wybitnego angielskiego aktora. Rodzaj tragiczny jest źródłem inspiracji, uzdalnia twórcę do konfrontacji z jego własnym uposażeniem naturalnym. Chodzi o wielki rezerwuar możliwości, jakie żywy człowiek posiada, tworząc zadany mu temat artystyczny. Aktor ma przede wszystkim czerpać ze swych „przyrodzonych” możliwości, umieć je wykorzystać w kreacji postaci i w sprawowaniu akcji. Dlatego zapewne Noverre – mówi nie tylko o naśladowaniu natury, ale określa też sztukę teatralną, jako realizację natury, skoro w pewnym sensie na scenie realizuje się „natura” aktora<sup>4</sup>.

W jaki sposób natura, czy też naturalne dyspozycje i władze aktora uczestniczą w tworzeniu kreacji scenicznej, w budowaniu wiarygodnej, rzetelnej ekspresji? Zagadnienie to kluczowe dla teorii sztuki scenicznej było dyskutowane w kręgu zwolenników różnych typów gry – począwszy od gry uczuciowej, zaangażowanej w treść akcji aż po sztukę chłodną, beznamiętną, intelektualnie wyrafinowaną. Dochodziło zatem do konfrontacji stanowisk, które w dzisiejszych badaniach określamy mianem gry zimnej i gry gorącej. Badacze dawnej sztuki scenicznej uważają, że Noverre, z uwagi na swoje poglądy, dołączył do zwolenników gry gorącej. Wypada podjąć próbę potwierdzenia tej opinii, uwzględniając różne aspekty problematyki gry gorącej w refleksji teoretycznej nad aktorstwem baletowym.

## 2. Uczucie jako źródło wyrazu w aktorstwie baletowym

Problematyka uczuć sytuuje się tu na osi: gra zimna – gra gorąca, czyli w ramach opozycji ukształtowanej na gruncie historii aktorstwa dramatycznego. Postawienie tej sprawy w teorii tańca staje się więc istotne dopie-

---

<sup>4</sup> Obraz jest tylko kopią natury, piękny balet to sama natura upiększona wszystkimi urokami sztuki (Noverre, s. 46).

ro w chwili, gdy sztuka taneczna dzięki prezentowaniu określonych treści, fabuł przybiera postać baletu z akcją – ballet d'action.

W chwili kształtowania się koncepcji Noverre'a opozycja stanowisk określana w teatrologii mianem gry gorącej i zimnej była już zauważalna. Znani byli zwolennicy gry zimnej F. Riccoboni, a później, D. Diderot, wyrażający swoje opinie w *Paradoksie o aktorze* (1770). Szkołę gry gorącej, reprezentowali m.in. L. Riccoboni oraz bliski takiemu pojmowaniu sztuki aktora J.N. Hannetaire-Sarvandoni. Pierwsza skoncentrowana była na formie uczuć, szkoła przeciwna wychodziła od samych uczuć, co miało zapewnić poprawność formalną. Człowiek, który posiada zdolności oraz umiejętność przeżywania, zachowuje poprawność w ich wyrażaniu, zatem wyraz uczuć spełnia warunek prawdy. Związek między sferą wyrazu i sferą idei, treści, semantyką jest regulowany ekspresywną reaktywnością i wynika ze stałych powiązań psychofizycznych. W szkole zimnej – dochodzi jedynie do przeświadczenia odbiorcy o istnieniu tego związku i insynuowaniu go rzeczywistości scenicznej. Noverre głosił natomiast potrzebę uczuciowego uwrażliwienia w czasie gry, jest ono niezbędne w przemianie sztuki tańca w balet z akcją<sup>5</sup>.

Chociaż opozycja gry zimnej i gorącej nie jest tym samym, co gra wedle reguł lub z ich pominięciem, to jednak wiadomo, że gra gorąca cechowała się pewną zmiennością, brakiem szczególnego rygoru w ekspresji aktorskiej. Mimo że kategoria gry gorącej dotyczyła głównie osobowości twórczej, dawała się też rozpoznać w układzie czynników wyrazowych, przede wszystkim osłabiała respekt wobec reguł artystycznych. Wszak gra zimna, chociaż nie musi odpowiadać regułom uniwersalnym dotyczącym stylu, sama jest jednak świadectwem regularności, umiejętnym, przemyślanym komponowaniem ekspresji, czy wynajdywaniem indywidualnych zasad, jakimi aktor stara się zapewnić „prawdę” przekazu. Polega w końcu na kontroli ciała przez rozsądek twórczy, w miejsce spontanicznego manifestowania emocji i odczuć.

Noverre w swoim programie artystycznym kierował się przekonaniem, że prawdy przeżycia nie można przygotować wcześniej. Przeżycie musi rozwijać się swobodnie, a wobec nieskończonej mnogości uczuć ich jakie-

---

<sup>5</sup> Przywołane w obecnym opracowaniu dawne koncepcje gry aktorskiej, omówiłem szerzej w książce: *Aktor i wiedza o człowieku. Teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej w Polsce od oświecenia do końca wieku XIX i ich antropologiczne podłoże*. Reszów 2001. Stamtąd pochodzi też cytowany (w moim przekładzie) fragment dzieła Johanna Jacoba Engla *Ideen zu einer Mimik*. Podjęta tu refleksja o teorii J. G. Noverre'a dopełnia tematykę wskazanej książki o zagadnieniu aktorstwa baletowego.

kolwiek uprzednie uregulowanie nie jest możliwe. Nawet w indywidualnej praktyce artystycznej nie można wszystkiego przewidzieć, nie można „z góry” zagwarantować trafności wyrazu. Liczy się autentyzm, spontaniczność, doskonałe przygotowanie i wczucie w wykonywaną rolę.

Noverre mimikę pojmował dość szeroko – obejmowała zarówno wyraz twarzy, jak i gesty rąk. To pojęcie jest jednak nieco węższe niż w podręcznikach niemieckich (J. J. Engla, G. E. Lessinga) czy u W. Bogusławskiego i J.N. Kamińskiego, gdzie słowo „mimika” obejmowało wszelkie znaki ekspresji cielesnej. Wedle współczesnej semiotyki ekspresja ciała realizuje się w trzech kodach: mimice (wyraz twarzy), geście (głównie ruch rąk, szerzej zmiany ciała względem jego osi), i proksemice (ruch ciała w przestrzeni). Balet, krytycznie oceniany przez Noverre’a u początków jego działalności skupiony był głównie na ruchu w przestrzeni, był zatem przede wszystkim tańcem. Reformator w swojej *Teorii...* – jak mówi Irena Turska „tańcem nazywał wszelkie kroki, pozy i ruchy, rysujące piękne figury; pantomimę zaś przeznaczył do wyrażenia gestem uczuć i przeżyć duchowych”<sup>6</sup>.

Dla Noverre’a mimika twarzy i gesty stanowiły zasadniczy środek pantomimy baletu z akcją – tego, co w balecie jest naśladowaniem i przekazywaniem treści, co jednak musi współistnieć z ekspresją czysto taneczną, związaną z ruchem całej postaci, w szczególności z ruchem nóg. Toteż mimo deklaracji spontaniczności, z powodu aspektu tanecznego sztuki baletowej nie sposób całkowicie pominąć reguł. To im właśnie taniec zawdzięcza piękno harmonicznego porządku ekspresji, muzycznego ładu pozbawionego jednak znamion indywidualnej emocjonalności człowieka, osiągającego postać czystej wirtuozerii (*divertissement*). Stąd oczywisty wniosek, że taniec, nawet poddany dramatycznym emocjom, podlega niezbędnym regułom muzycznym i obrazowym. Nieuchronnie łączy się z tym pytanie, w jaki sposób Noverre dokonuje połączenia dwóch odmiennych przecież żywiołów ekspresji w ramach programu gry gorącej.

Wyjaśnienia zawarte w *Teorii...* ograniczają się w zasadzie do zagadnień estetyki. Noverre wypowiada się przede wszystkim jako znawca sztuki baletowej, zaledwie dotyka antropologicznej problematyki ekspresji, gdzie należałoby poszukiwać odpowiedzi na postawione wyżej pytanie. Na ile to będzie możliwe, słabo uwyraźnione aspekty powiązania tańca i pantomimy postaramy się naświetlić głębiej w dalszej części wywodu. Tymczasem

---

<sup>6</sup> Irena Turska: *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Wyd. II poprawione i rozszerzone. Kraków 1983, s. 123.

wróćmy do sprawy ekspresji uczuć. Bez wątpienia, waga autentycznej uczuciowości w koncepcji baletu Noverre'a wzrasta. Wcześniejszy balet rokokowy wyrażał – jego zdaniem – konwencjonalnie jedynie rozkosz i miłość. Budował świat jednowymiarowo pozytywny, pozbawiony przewrotności komediowej, czy też uczuciowej dynamiki tragedii, jednym słowem uczuciowo konwencjonalny. Zimny sposób kreacji mógł tylko podkreślać regularność i konwencjonalność baletu. Jedynie gra gorąca była w stanie wyzwolić ekspresję dramatyczną. Przeciwstawić się „regularnej”, pozbawionej spontaniczności sztuce tańca. Zarazem ożywienie emocjonalne tańca, poddanie go potrzebom akcji, intencji „treściowej” wymagało szkoły aktorstwa, które dynamikę uczuć potrafi zestroić z dynamiką samego tańca we wspólnym celu, jakim był balet z akcją. Pogląd ten wynikał z głębokiego przekonania Noverre'a, że „namiętności to sprężyny poruszające organizm; jakiegokolwiek zrodzą się z nich ruchy, będą na pewno prawdziwe”<sup>7</sup> – tak jest w sytuacji życiowej, tak winno być też w balecie. Uważał, że sztuka może czerpać z tej podstawowej ludzkiej prawidłowości, że wszelka namiętność nieuchronnie pociąga za sobą właściwy jej zewnętrzny przejaw. Aktor w grze gorącej powinien budować ekspresję właśnie pod naporem uczuć. Zresztą świadomie do takiej sytuacji dążył, czyniąc tę „życiową” zależność zasadniczym mechanizmem scenicznego wyrazu.

### **3. Mimika uczuć – między baletem a dramatem**

Sprawa uczuć i namiętności – mocno akcentowana w dziele Noverre'a – wiąże się nie tylko z prawdą ekspresji, ale też z treścią przekazu. Te właśnie stany człowieka przejawiają się spontanicznie i naturalnie we wszelkich znaczących manifestacjach cielesnych. Język ciała nie jest tak pojemny jak werbalny. Wyraża i zarazem oznacza głównie właśnie uczucia i namiętności, podczas gdy semantyka języka werbalnego obejmuje wszelkie tematy i wszelkie sytuacje dotyczące świata i człowieka. O emocjonalnym priorytecie „mimiki” wiedzieli twórcy podręczników gry aktorskiej. Sprawa była tak ważna, że nawet autorzy podręczników wymowy scenicznej, podkreślali jej walory ekspresywne, wskazywali na mimikę jako niezbędny współczynnik werbalnego wyrazu. Skąd to wynikało? Uczucia manifestowane „mimicznie” objawiały „treść” najbardziej ludzką, najgłębszy stan duszy. Obejmowały więc nie tyle idee, konteksty myślowe, ale zasadniczą siatkę napięć, zachodzących w samym człowieku i w relacjach między

---

<sup>7</sup> Tamże s. 51.

ludźmi, najgłębszy poziom akcji, zatem dla sztuki scenicznej miały znaczenie kapitalne. Wystarczy przejrzeć ówczesną krytykę, jak konsekwentnie śledzi walory akcji, uzależniając ocenę dramatu od solidności motywacji, prawdopodobieństwa (ważnego dla zachowania decorum), celowości czy logiki, którą rządzi się ukształtowany wedle namiętności porządek ludzkiego postępowania. Jednym słowem, uczucia objawione w ekspresji mimicznej stanowiły fundament akcji. Tak było zarówno w dramacie, operującym kodem słownym, jak i w ballet d'action.

Jednak balet ograniczać musiał się do wskazanego tu rdzenia akcji. Pantomima mogła wyrażać głównie uczucia i namiętności. Mimo konwencji tanecznych była blisko emocjonalnych źródeł rzeczywistości. Zarazem jednak dotyczyła głównie wąsko zakreślonego, „widzialnego”, świata sceny (w terminologii E. Souriau „scenicznego mikrokosmosu”), w którym ludzie prezentują się wprost). Dramat przeciwnie – przekazywał nie tylko bezpośrednio ukazywane stany emocjonalne, ale także świat przeniknięty ludzkimi motywacjami, rozszerzony przestrzennie i czasowo o całą sferę uzależnioną od perspektywy poznawczej dramatycznej mowy. Słowo jako Peirce'owski symbol w przeciwieństwie do znaków ikonicznych i indeksalnych może wyrażać dowolne treści, nie związane z tym, co się aktualnie dzieje na scenie, co jednak wywołuje właśnie w obszarze wyznaczonym granicami sceny żywe reakcje emocjonalne. Słowo przedstawia, ale tylko mimika w pełni unaocznia emocje, chociaż odzwierciedla w tych warunkach przeżywanie treści „słownych”, a nie emocjonalnych skutków działań. W każdej sytuacji jest więc niezbędnym współczynnikiem teatralnego i dramatycznego wyrazu.

To zapewne sprawiało, że tak ściśle związana z kodem słownym sztuka dramatyczna w warunkach reprezentacji teatralnej kładła nacisk przede wszystkim na język ciała. Mimika – wedle powszechnego wówczas przekonania – miała dorównywać słowu w komunikacji scenicznej, ale przewyższać je oddając wierniej (bardziej bezpośrednio) stan duszy. Mimika miałyby zatem (a wraz z nią teatr) odsłaniać tajniki duszy i stwarzać właściwe przesłanki do zrozumienia emocjonalnego wymiaru natury ludzkiej. Podobnych walorów oczekiwano od mimiki w ballet d'action. Wydaje się więc, że brak kodu słownego nie wpłynął zasadniczo na osłabienie przekazu najważniejszych treści przedstawienia. Nawet w obecności słowa mimika pozostawała przecież kluczowym środkiem wyrażania wnętrza człowieka. Balet zatem, wyposażony mimicznie mógł z powodzeniem wyrażać najważniejsze treści akcji związane z duchową stroną człowieka i konkurować z dramatem. Czy jednak istotnie tak było? Balet z akcją, obejmując



sferę najważniejszych namiętności, winien też objawiać ekwiwalentne wobec nich działania, wykazywać sprawność prezentacji jakiejś historii. Trudno ukazać doznania, motywacje, postawy nic nie mówiąc o usytuowaniu, konkretnym zdarzeniu, często skomplikowanej sytuacji, obfitującej w liczne treści, odniesione do fragmentu życia, rzeczywistości zewnętrznej. Czy i w tym opowiadaniu historii mimika ujawniała swoją samowystarczalność?

Zapewne nie, i nic dziwnego: semantyka samej twarzy czy gestu emocjonalnego nie jest w stanie udźwignąć tych wszystkich informacji, które bez trudu prezentuje kod słowny. Jednak ta konstatacja w czasach Noverre'a i nieco później nie była tak oczywista, jak mogłoby się wydawać. W ówczesnej świadomości artystycznej istniał pogląd o niezrównanych możliwościach pantomimy rzymskiej, o tym, że mogła ona dorównać kunsztowi mówców, o czym przekonuje pojedynek Cyncerona i mima Roscjusza<sup>8</sup>. Zarazem jednak równie powszechna była opinia, że pantomima, jaką dysponowała kultura wieku XVIII, nie dorównywała rzymskiemu ideałowi. Uważali tak teoretycy aktorstwa, podobnie sądził również Noverre. Myśląc o współczesnej mu sztuce aktorskiego wyrazu, głosił przekonanie, że balet z powodu owej niewydolności mimiki nie może dorównać możliwościom semantycznym sztuki dramatycznej: "Sztuka pantomimy jest obecnie bardziej ograniczona - zauważa twórca reformy - niż była za panowania Augusta".

Aby wyjaśnić, na czym polegało to ograniczenie warto zobaczyć, jak pojmowano fenomen pantomimy rzymskiej. Teoretyczne rozważania na ten temat znajdujemy w pismach E. Condillaca. Mimikę powstającą pod wpływem uczuć i emocji - najbardziej elementarną nazwał językiem czynnościowym. W jego mniemaniu jest ona zrozumiała dla wszystkich, wyraza z czynności czy też funkcji organizmu. Mimikę rzymską nazwał również językiem czynnościowym, tyle że język ten nie jest naturalny, ale sztuczny, chociaż zbliżony do natury, osadzony na powszechnie zrozumiałych podstawach, wedle twórczo konstruowanych analogii<sup>9</sup>. Pantomima,

---

<sup>8</sup> Jerzy Axer: *Mowa Cyncerona w obronie aktora komediowego Roscjusza*. W: *Studium z krytyki tekstu*. Wrocław 1976; por. też Jerzy Axer: *Spór aktora z własną maską. Plautyński występ Cyncerona*. „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 4.

<sup>9</sup> „Język taki, który nam się wydaje ledwie możliwy, znany był Rzymianom. Aktorzy, których nazywano pantomimami przedstawiali całe sztuki nie wypowiadając ani jednego wyrazu. Jak więc doszli do stopniowego utworzenia takiego języka? Czy wynajdując znaki dowolne? Ale w takim razie nie rozumiano by ich albo lud zmuszony byłby uczyć się tego języka, czego by na pewno nie zrobił. Było więc konieczne, aby wychodząc od znaków naturalnych przez wszystkich zrozumiałych mimowie kierowali się analogią w wyborze zna-

uksztalowana na podstawie powszechnie zrozumiałych oznak, stworzonych przez naturę, miałyby zatem poszerzać dyspozycje naturalne.

Noverre był optymistą, wierzył, że przyszła, zreformowana mimika (również ta kształtowana w jego teorii i praktyce scenicznej) osiągnie ową „mityczną” siłę wyrazu, zdolność wyrażania nie tylko stanów emocjonalnych, ale i całego podłoża tych stanów, a przez to może konkurować z możliwościami słowa. Będzie więc zdolna odtwarzać wszelkie doniosłe treści wyrażane z powodzeniem w utworach dramatycznych.

Lecz mimo owego optymizmu, nawet i on zastrzegł, że mimika nie zawsze będzie w stanie zastąpić środki językowe. Sceptycznie odnosił się do mimicznej reprezentacji wypowiedzi pozbawionych walorów emocjonalnych. „Istnieje zresztą mnóstwo rzeczy – czytamy w *Teorii...* – które nie mogą być wyrażone zrozumiale przy pomocy gestów; wszystko, co nazywamy spokojnym dialogiem czy suchym monologiem, nie nadaje się do pantomimy”<sup>10</sup>. Nie można tego efektywnie wyrazić mimiką w teatrze dramatycznym, tym bardziej zaś oddać środkami mimicznymi w balecie. Jedynym medium, które może komunikować owe bezemocjonalne stany jest słowo. Tam zaś, gdzie mamy do czynienia z emocjonalnym poruszeniem, mimika czy to dramatyczna czy baletowa odzyskuje swą pierwszorzędną pozycję.

---

ków, których wynalezienie było im potrzebne; a najręczniejszymi byli ci, którzy wykazywali przy tym większą pomysłowość” (Condillac Étienne Bonnot de: *Cours d'études pour l'instruction du Prince de Parme*. W: *Ludzie Oświecenia o Języku i stylu*. Red. Maria Renata Mayenowa. Oprac. Zofia Florczak, Lucylla Pszczołowska. t. 2, Warszawa 1958, s. 632).

<sup>10</sup> Zawsze więc mimika mogła podążać za słowem tak w teatrze dramatycznym, tym bardziej balecie, postawionym przed koniecznością zobrazowania treści rozmowy. Spokojna mowa obejmowała zazwyczaj zjawiska niezwiązane wprost z bieżącą sytuacją. Ale nawet wzburzone monologi odnosiły się do zdarzeń zachodzących poza sceną. Dramat klasycystyczny często korzystał z mowy obejmującej zjawiska pozasceniczne. W tej sytuacji mimika nie była związana z działaniem postaci, ukazywała co najwyżej emocje towarzyszące treści mowy. W dramacie klasycystycznym była to sytuacja częsta, pozwalała uniknąć drastycznych oraz niestosownych treści, objętych tabu w obowiązującej wówczas konwencji towarzyskiej. Dotyczyła nie tylko niewłaściwych pozycji ciała, ale i działań, sytuacji, zdarzeń formalnie dopuszczalnych tylko w gatunkach dramatycznych niższej rangi. Wszelkie tego typu treści rozgrywały się poza sceną i były komunikowane przez pośredników, posłańców czy nawet protagonistów. Słowo dramatyczne miało walor „wysokiego” kodu, który łagodził drastyczność świata (częstokroć przejmował funkcje oznaczania”, pozwalał „widzieć” to, czego scena nie powinna była ukazywać). Słowo należało jednak do akcji, towarzyszyło mu mimika, nosząca znamiona autentyczności i emocjonalnego zaangażowania. (Noverre s. 105.

Tu jednak należy uczynić kolejne zastrzeżenie, gdyż w sposobie prezentacji uczuć obydwa typy mimiki różniły się na tyle istotnie, że można je traktować jako odrębne kody.

Mimika dramatyczna bardziej respektowała wymogi słowa niż ma to miejsce w komunikacji potocznej oraz – jak zauważymy dalej – w pantomimie. Bardziej obrazowała treść słowa niż „treść” duszy. W istocie, nieustannie wspomagając słowo, przejmowała jego obowiązki. W tekstach teoretycznych podkreśla się ekwiwalencję mimiki wobec słowa w zakresie wyrazu namiętności i ukazywania motywacji postaci, rządzących przebiegiem akcji. Bogusławski w swoim podręczniku, poprzedzającym ostatnie fazy teorii oświeceniowej apeluje: „sztukę mimiczną do tak wysokiej doskonałości posunąć stopnia, że bez pomocy mowy widze doskonale poznawać i wiedzieć będą mogli, jakie przed oczy ich wystawiać chcemy namiętności”<sup>11</sup>. Mimika dramatyczna w tamtym czasie dość znacznie wchodziła w kompetencje słowa, ogarniała uczucia, niekiedy prezentowała dające się zaobserwować działania, ale nade wszystko respektowała porządek dramatycznego słowa. W wielu wypadkach bardziej oddawała treść słów niż świat ujmowany przez te słowa. Niekiedy eksponowała towarzyszące mowie uczucia, niekiedy zaś oddawała wszelkie treści werbalnego komunikatu za pośrednictwem tzw. gestów malarskich. Szczególne powiązanie mimiki ze słowem, w zakresie jego poetyckiej czy retorycznej funkcji, potwierdzają ówczesne podręczniki gry aktorskiej (np. J. J. Engla czy W. Bogusławskiego). Mimika dramatyczna w wielu wypadkach głęboko uzależniona do specyfiki kodu słownego, od jego składni oddalała się od potocznej, spontanicznej mimiki naturalnej.

Kod mimiczny w dramacie tak bardzo upodabniał się do struktury języka werbalnego, że odmienność obu typów mimiki można z powodzeniem opisywać wedle kryteriów, jakimi w ówczesnej refleksji filozoficznej odróżniano język werbalny i język ciała. Najtrafniej to odróżnienie ujął E. Condillac, inicjując ważny wątek w osiemnastowiecznej teorii umysłu. Wskazywał na zasadniczą odmienność między wypowiedzią i mową ciała, istotną przede wszystkim z powodów epistemologicznych, ale przydatną też dla teoretyków sztuki aktorskiej. W badaniach Condillaca czytamy:

Przywykliśmy tak dalece do powolnego języka dźwięków naturalnych, że nam się wydaje, iż idee jedna po drugiej wchodzi do naszego umysłu, ponieważ wymawiamy wyrazy jedne po drugich. Nie tak jednak powstają pojęcia,

---

<sup>11</sup> Wojciech Bogusławski: *Dramaturgia czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej zapisana przez...* cz. 2: *Mimika*. Oprac. Jacek Lipieński, Tadeusz Sivert. Warszawa 1965, s. 211.

a ponieważ każda myśl z konieczności jest złożona, wynika stąd, że język idei równoczesnych jest jedynym językiem naturalnym. Natomiast język idei kolejnych jest od samych początków sztuką, i to wielką sztuką, gdy jest doprowadzony do perfekcji. [...] Język czynnościowy – czytamy dalej – przynajmniej tak długo, jak jest tylko wynikiem ukształtowania organów, komunikuje zawsze wielką ilość idei na raz; obrazy mogą po sobie następować, ale każdy obraz jest zbiorem idei równoczesnych [...] Język czynnościowy ma więc tę zaletę, że jest szybki [...] Natomiast przy naszych językach wlecemy się z trudem od idei do idei i wydaje się, jakby wyrażenie wszystkiego, co myślimy, sprawiało nam kłopot<sup>12</sup>.

Uzależnienie mimiki od słowa w istniejącej wówczas konwencji artystycznej miało pozytywne i negatywne strony. Paradoksalnie bowiem mimika, która konkurowała ze słowem i przejmowała jego kompetencje, nieuchronnie uzależniała się od struktury słownej, podlegając porządkom syntagmy mowy. Częstokroć przybierało to postać – wskazanej już – mimiki „ilustracyjnej”, malarskiej, która wszelkie wypowiedziane sensy próbowała ująć w mowie gestu i „pokazać” na scenie. Nieco podobnie, naśladowując mowę czynią dzisiejsze języki migowe, a szczególnie migane. Jak wiadomo, w sztuce dramatycznej nawet mimika twarzy musiała wchodzić w związek z rytmem ekspresji werbalnej, z ideami tej ekspresji, obejmującymi również uczucia i namiętności. Mimika towarzyszyła wypowiedzi czy to dla podkreślenia treści słownych, czy dla nadania im właściwej aury emocjonalnej.

Jak w tych rozróżnieniach usytuować balet d’action? Balet z natury swej bezsłowny uwalniał mimikę od werbalnych uzależnień. Ekspresja ciała mogła przybrać postać bardziej naturalną, odnoszącą się wprost do przeżyć. Noverre podkreślał to wyraźnie, parafrazując niemal objaśnienia Condillaca:

Na twarzy człowieka wyryte są namiętności, na niej jawią się wzruszenia i afekty duszy; spokój, podniecenie, rozkosz, cierpienie, strach i nadzieja malują się na niej kolejno. Taka ekspresja jest stokroć bardziej żywa i dokładna niż ekspresja przekazana najżywszą choćby rozmową. Dla wypowiedzenia myśli trzeba pewnego czasu, nie trzeba go zaś na to, by ją silnie wyraziła twarz; myśl to błyskawica, co płynąc z serca jaśnieje w oczach i opromieniając swym blaskiem rysy zwiastuje grom namiętności, odsłania – że tak powiem – nagą duszę<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Condillac, dz. cyt., s. 632-633.

<sup>13</sup> Noverre s. 132.

Balet, mimo wszelkich ograniczeń semiotycznych – jedynie drogą doskonałej pantomimy (postulowanego języka czynnościowego), powinien sprostać wszelkim trudnościom związanym z prezentacją jakiejś scenicznej fabuły. W przekonaniu Noverre'a doskonała pantomima umożliwiała rezygnację z zewnętrznej pozaartystycznej informacji słownej zawartej w programach, zapowiedziach czy napisach na temat przebiegu zdarzeń w baletowej akcji. Jednak w praktyce zazwyczaj informowano widza w różny sposób o treści baletu, także przez powołane do tego osoby<sup>14</sup>.

Zebrane tu refleksje wskazują, że autor stawiał przed baletmistrzami bardzo trudne zadania. Odrzucał komentarz słowny, lecz był też niechętny wobec pozbawionych naturalności gestów pantomimicznych o charakterze ilustracyjnym, mających informować odbiorcę o szerszym kontekście zdarzeń. Wymagał ideału mimiki rzymskiej, która w jego mniemaniu łączyła naturalność z niezwyklej pojemnością znaczeniową. A u podstaw całej ekspresji stawiał mimikę zadeklarowaną w programie gry gorącej.

#### 4. Pantomima a taniec

Oczywiście balet z akcją oprócz pewnych zbieżności ze sztuką dramatyczną wiele łączyło też ze sztuką muzyczną. Zatem akcja wpisana w nowy typ baletu natrafiała na podwójną komplikację – z jednej strony utraciła najbliższy jej środek wyrazu, jakim było słowo, z drugiej zaś została poddana semiotycznemu oddziaływaniu sztuki tańca. Nic dziwnego, kodem wiodącym w przekazie scenicznym ballet d'action był taniec, pozostający w zgodzie z fakturą muzyczną. Wyraz uczuć objawianych w mimice bezpośredniej – w twarzy i niektórych gestach nie był więc w pełni naturalny. Zamiana słowa na powiązane węzłem harmonii kody tańca i muzyki wywoływała w ekspresji mimicznej istotne modyfikacje, nie podważała jednak autonomii mimiki twarzy czy gestu – obydwie kody spełniały warunek momentalnego języka czynnościowego w rozumieniu E. Condillaca.

---

<sup>14</sup> Słowo użyte w funkcji informacyjnej w komentarzach, zapowiedziach, programach czy objaśnieniach nawet jeśli było stosowane, nie ingerowało w zasadniczą strukturę mimiki, gdyż nie wchodziło z nią w relacje semiotyczne (w planie paradygmatycznym czy syntagmatycznym: poetyka wypowiedzi, właściwości języka, prozodia, składnia, wymiar retoryczny scenicznych kwestii); wchodziło natomiast w relacje semantyczne w trybie prezentowania treści, powiadomień, czy podkreślania zasadniczych idei danych w ekspresji cieleśnej, stwarzaniu kontekstu dla ujętych mimicznie uczuć (ich źródła, motywy, wpływ na akcję). Pełni więc rolę pomocniczą, podrzędną, poza udzielaniem informacji, pozbawioną walorów artystycznego przekazu, jaki w balecie z akcją pełnią kody ciała w tym odpowiednio opracowany taniec.

Taniec dotyczył głównie trzeciego z kodów ciała – proksemiki, czyli przemieszczenia osoby w przestrzeni, bliższe natomiast sztuki dramatycznej były mimika twarzy i gest. Oczywiście wszystkie kody kowzanowskie tworzące całościowy język ciała (wedle osiemnastowiecznych taksonomii – mimikę sceniczną) były ze sobą powiązane. Toteż zaproponowany podział nie jest w pełni rozłączny – mimika twarzy czy gest miały wpływ na ekspresję taneczną, zaś taniec (tworzenie pięknych figur) pozostawiał ślad w gestach i mimice, środkach przekazu baletowej akcji.

Nieustanne nakładanie się funkcji tanecznych i dramatycznych (sprawowanie akcji), ich zakres i wzajemne relacje miały niewątpliwy wpływ na wyraz uczuć w balecie. We właściwym ustaleniu zależności akcji i tańca Noverre upatrywał powodzenie własnej koncepcji ballet d'action. Twórca starał się wykorzystać potencjał wszelkich kodów użytych w balecie i w najwyższym stopniu podporządkować akcji i wyrazowi uczuć. Rola proksemiki, kroków, tańca w tak złożonym układzie semiotycznym uzależniona była od twarzy – mimika odgrywała niewątpliwie rolę inicjacyjną. „Twarz – zdaniem autora podręcznika – gra ważną rolę w niemych scenach, jest wierną tłumaczką wszystkich ruchów pantomimicznych”<sup>15</sup>, w pewnym sensie nadaje charakter wszelkim współdziałającym kodom ciała.

To istotna uwaga, gdyż zadanie wyrazu uczuć i namiętności objęło również te sfery ekspresji ciała, które w dawniejszym balecie niepodzielnie należały do tańca – sztuki mającej przede wszystkim zachwycać pięknym układem figur i kreacji zbiorowych. Teoria głosi więc, że taniec trzeba wielorako dostosować do potrzeb pantomimy i prezentowanej akcji. W wyniku tego zasady baletu z akcją stają się nadrzędne wobec tradycyjnych reguł tańca, można rzec wkraczają w porządku tańca. Nic dziwnego, że w tworzeniu układów tanecznych istotną rolę odgrywały metody doskonalenia sztuki scenicznej, zalecane również aktorom dramatycznym. Noverre sam wielokrotnie poszukuje wzorów w życiu codziennym i społecznym. Przy tworzeniu figur i układów tanecznych bierze pod uwagę wszelkie dane płynące ze świata – tu właśnie realizuje postulat sięgania do natury pierwotnej, jak i społecznej – szuka wzorów u rzemieślników, fircyków, próżniaków, uwzględnia wszelkie zawody wiejskie, wojskowe, morskie, otoczenie ulicy, zachowania motłochu. Wszędzie znajduje prototypy do opracowania ekspresji zbiorowej. Charakterystycznym przykładem takiej inspiracji była bójka, zaobserwowana przez niego w Londynie, w której uczest-

---

<sup>15</sup> Noverre, s. 133.

niczyło wiele osób. W oparciu o takie wzorce tworzy układy obrazujące agonalne treści. Przede wszystkim unika tzw. figur symetrycznych: „symetryczne i dokładnie odmierzane figury nie mogą być zastosowane bez uszczerbku dla prawdy, bez szkody dla prawdopodobieństwa, bez osłabienia akcji i ochłodzenia zainteresowania”<sup>16</sup> – czytamy w uzasadnieniu nowych rozwiązań artystycznych. Różnorodność i porzucenie symetrii jest też warunkiem poprawnej ekspresji dramatycznej. Podobny postulat znajdujemy w omawianej w innym miejscu scenie baletowej, przedstawiającej atakujących faunów i broniące się nimfy.

Z wyjątkową konsekwencją Noverre domaga się, aby uczucia wyrażane w mimice i gestykulacji, miały istotny udział w kształtowaniu kroków aktora baletowego. „Pragnę, by kroki rozplanowane były rozsądnie i z artyzmem – stwierdza autor – by zgadzały się z akcją taneczną, by dzięki harmonijnej jedności wzmacniały wszystkie odtwarzane przez tancerza namiętności. Wymagam, by przy pełnej życia ekspresji nie stosowano kroków powolnych, by w scenie poważnej nie robiono kroków szybkich, by w scenie gniewu unikano kroków mogących charakteryzować wahanie [...] by zaniechano w ogóle kroków w scenach rozpacz i przygnębienia, powinien to oddać wyraz twarzy i powinny opowiedzieć oczy, nawet ręce muszą pozostać nieruchome”<sup>17</sup>. Do takich sugestii wiodło go przeświadczenie, że mimika twarzy, gest i omawiany tu ruch wynikają z jednego źródła – z wrażliwej duszy. Stąd też ekspresja twarzy znajdowała szybkie potwierdzenie w ruchu całego ciała, obejmującym w rezultacie całą przestrzeń sceniczną. W jego mniemaniu wewnętrzna strona człowieka, centrum uczuciowe było warunkiem harmonii wszelkich sfer ekspresyjnych.

Skoro ekspresja dramatyczna wkraczała w sferę zarezerwowaną dla estetyki samego tańca, wypada zapytać, w jaki sposób zasady estetyki akcji spotykały się z odmienną estetyką tańca? Nie wszystko, co odpowiada akcji musi równie trafnie wspomagać kreację taneczną. A jak wiadomo zarówno jedna, jak i druga powinna zostać efektywnie zrealizowana w ballet d'action. Noverre stanął zatem przed trudnym dylematem uzgodnienia obu typów estetyki.

Granice adaptacji estetyki dramaturgicznej wyznaczyć mogły jedynie zasady gwarantujące piękno sztuki tanecznej. Autor wymaga ich respektowania, nawet jeśli miałyby to ograniczać cenioną przez niego pantomimę akcji. Tam jednak gdzie estetyka tańca nie była zagrożona, środki służące

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 70.

<sup>17</sup> Tamże, s. 54.

akcji baletowej na wiele sposobów mogły wypełniać strukturę ruchu i figur tanecznych. Fakt, że sztuka tańca nie jest zobligowana wyborem określonych tematów, ekspresji, określonych figur niewątpliwie ułatwia jeszcze to zadanie. Taniec wymaga pięknych figur niezależnie od tego, czy będzie nasycony treścią, jak w balecie z akcją, czy pozostanie jedynie samym *divertissement*. Nowy balet mógł więc dość swobodnie łączyć formę taneczną z bogatą ekspresją pantomimiczną.

Jednak, jak wspomnieliśmy, forma taneczna mimo priorytetowego traktowania akcji nie mogła być modyfikowana bez ograniczeń. Musiała zachwycać pięknem figur, pięknem ich dynamiki. Noverre dla zobrazowania niezwykłych cech formy tanecznej, porównuje ją do maszyny

więcej lub mniej skomplikowanej, której różne części tylko wówczas budzą zaciekawienie i podziw, kiedy są jakby zwielokrotnione w szybkim ruchu. Łączenia i kolejność figur, szybko po sobie następujące ruchy, wirujące w różnych kierunkach kształty, zgodność i harmonia temp, proporcjonalność ich rozwoju<sup>18</sup>.

Taniec osiąga swoją doskonałość dzięki jedności i harmonii dynamicznych elementów. Noverre podkreśla ten właśnie, jego zdaniem, najważniejszy aspekt tańca, który zachowuje swoją wagę we wszelkich jego postaciach i przejawach. Nie traci na znaczeniu w balecie z akcją, gdy ruch sceniczny ukazuje całą gamę uczuć, naśladuje czynności, prezentuje historie. Balet taki okazuje się nawet przez to bardziej cenny. Autor *Teorii...* uważa bowiem, że zasada odwzorowania i harmonii osiąga swoje apogeum, gdy zostaje oparta na znajomości wszelkich sztuk, które mają swój udział w ukształtowaniu doskonałego baletu i tańca (mowa tu o znajomości malarstwa, muzyki, wiedzy psychologicznej, anatomicznej i tego co mieści się w pojęciu choreografii).

Natomiast z doskonałością tanecznego wymiaru baletu stara się nie wiązać form dawniej szczególnie pożądaných i gloryfikowanych, wymagających ekstremalnego wysiłku i budzących zdumienie u odbiorców. Formy te nie służą wyrazowi uczuć, wręcz przeciwnie, szkodzą ekspresji, zarówno tanecznej, jak i pantomimicznej. Często zwyczajnie przeciwstawiają się prawidłom wynikającym z wiedzy anatomicznej, i optymalnego kształtowania ruch postaci, a to bez wątpienia utrudnia też wyraz wnętrza człowieka. Gest semantyczny, tak istotny w baletowej pantomimie musi być oparty na dobrej znajomości anatomii. W tym względzie autor przywołuje

---

<sup>18</sup> Tamże s. 33-34.



studia Bourgelanta, twórcy szkoły weterynaryjnej w Paryżu, badacza ruchu ciała zgodnego z naturalnymi warunkami<sup>19</sup>. Przestrzega przed formami wadliwymi, zwraca uwagę na rysunek postaci. Te przesadne zachowania taneczne są ponadto zbyt ogólne, pozbawione znaczenia, wyczerpują się w samym kunszcie. Nie chodzi tu jedynie o niezdolność ekstremalnych figur do wnikliwego przekazywania sensów namiętności i uczuć, okazuje się bowiem, że środki tego typu w znacznej mierze wyczerpują potencjał semiotyczny kodu tańca, blokują ekspresję o charakterze semantycznym, która wymaga innych kroków, gestów, nieco innych zachowań w przestrzeni. Nie można realizować tradycyjnej faktury tańca a zarazem w pełni eksponować uczuć w kodzie proksemicznym. Noverre wskazuje na potrzebę rezygnacji z części środków czysto formalnych:

Należałoby więc, jeśli chcemy zbliżyć naszą sztukę do doskonałości, zwracać mniej uwagi na nogi, a więcej dbać o ręce, zarzucić cabrioles na korzyść gestów, wykonywać mniej trudnych pas, a więcej grać twarzą, nie wkładać tyle wysiłku w wykonanie, lecz wlać w nie więcej myśli, odstąpić od ścisłych prawideł szkoły<sup>20</sup>.

W innym miejscu dodaje:

należy poświęcić wszystkie zbyt skomplikowane pas i wszystkie tours de force, które uważam za konwulsje taneczne. Co utracą nogi, to zyskają ręce, im prostsze będą kroki, tym łatwiej nadać im wyraz i wdzięk [podkr. moje RS]<sup>21</sup>.

Zastrzega jednak:

źle zrozumie mnie ten, kto będzie myślał, iż dążę do zburzenia zasad, do obalenia metodycznych ruchów rąk oraz wszystkich trudnych a błyskotliwych pas – żądam tylko więcej urozmaicenia i wyrazistości rąk, chciałbym, aby przemówiły z mocą<sup>22</sup>.

Noverre kwestionuje zatem tę postać tańca, która, jak zauważa „polega na nadmiarze ruchu, zadawaniu sobie trudu, czynieniu wysiłków i zadreżczeniu się jak szalenciec skokami lub demonstrowaniu duszy, której się nie

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 36.

<sup>20</sup> Tamże, s. 50

<sup>21</sup> Tamże, s. 53.

<sup>22</sup> Tamże, s. 54.

posiada”<sup>23</sup>. Ogromny wysiłek tancerzy nie znajduje uzasadnienia dla ukazania typowych działań, sytuacji, emocji pożądaných w baletach z akcją. Inna jest ich dynamika, inne zachowania człowieka, który zazwyczaj dla wyrażenia uczuć nie wykonuje wyczerpujących, i budzących podziw ewolucji. Noverre apeluje: „Zrezygnujcie z *cabrioles*, *entrechants* i zbyt skomplikowanych pas, zarzućcie minoderię na rzecz uczucia, prostego wdzięku i ekspresji”<sup>24</sup>. Wykładnikiem poprawnej relacji między ekspresją taneczną i dramatyczną jest jego zdaniem gracia. Eliminuje ona ze względów emocjonalnych i estetycznych grę, która staje się szeregiem wciąż ponawianych wysiłków, tym przykrzejszym dla widza, że sam cierpi na widok ciężkiej i wytężonej pracy wykonawcy”<sup>25</sup>. Okazuje się, że spełnienie warunków wyznaczonych przez baletmistrza prowadzi do istotnej modyfikacji proksemiki i gestu tancerzy, nie narusza jednak kluczowej zasady doskonałości baletowego tańca, wyrażonej metaforą „maszyny”.

### 5. Warunki inicjowania i wyrazu uczuć w aktorstwie baletowym

Okazuje się, że ewentualne kolizje środków wyrazu, godzące w prawdopodobieństwo uczuć nie ograniczają się do struktury komunikatu baletowego, lecz sięgają w głąb psychiki i organizmu aktora. Aktor jako dysponent środków baletowych – będący zarówno twórcą, jak i tworzywem ekspresji – jest istotnie uzależniony od własnego ciała oraz własnej konstrukcji psychofizycznej. Nawet tam, gdzie estetyka baletu pozwala wiązać taniec i pantomimę może to okazać się trudne do wykonania z racji owych głębszych uwarunkowań. Potrzebne jest odpowiednie powiązanie między ruchem, napięciem mięśni i uczuciem. Wykonawca maksymalnie skoncentrowany na podejmowanym działaniu tanecznym nie zawsze może wyrazić to uczucie, jakiego w tym momencie wymaga pantomima akcji dramatycznej. W ogóle łączenie znaków tańca i pantomimy może okazać się niewykonalne z powodu psychofizycznej struktury aktora. Toteż choreografia winna trafnie łączyć rodzaj napiętności, napięcie mięśni, wyraz twarzy i dynamikę całego ciała. Noverre wielokrotnie zwracał na to uwagę. Wymagał więc dynamiki tańca, tańca „maszyny”, pod warunkiem, że nie pozbawi ona aktora możliwości zarówno wyrażania, jak i – co ważniejsze –

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 50.

<sup>24</sup> Tamże, s. 59.

<sup>25</sup> Tamże.

przeżywania uczuć. Była to ważna przesłanka nowej estetyki baletu. Jej zlekceważenie godziłoby w prawdę natury – zasadniczą ideę ballet d'action

Już wówczas – w oświeceniu – zależności między uczuciem i ruchem (wysiłkiem) pojmowano głębiej. Krytyczna ocena braku stosowności między uczuciem i jego wyrazem wynikała z innego dość oczywistego przeświadczenia, że każde uczucie wywołuje właściwe sobie zewnętrzne przejawy. Jednak aktorzy tamtego czasu, dostrzegali też zależność odwrotną – określone zachowanie wzniesia odpowiadającą mu aurę uczuciową, wzmiankuje to G. F. Lessing w Dramaturgii hamburskiej.

Niezależnie od tego jak daleko sięgały wówczas teoretyczne uzasadnienia omawianych tu zjawisk gry, wiadano, że wysiłek znacząco wpływa na mimikę i odczucia aktora. Noverre ubolewał, że ruch taneczny ewokował głównie emocje, towarzyszące sportowcom, stany psychiczne mające niewiele wspólnego z bogactwem uczuć kształtujących grę dramatyczną.

Jest moralnym i fizycznym niepodobieństwem – twierdził – włożyć w te ruchy [ambitne ewolucje taneczne] duszę, prawdę i wyraz, skoro cała maszyna ludzka cierpi, skoro ciało jest bezustannie targane gwałtownymi i powtarzającymi się wstrząsami, a umysł zajęty tylko unikaniem wypadków i upadków...<sup>26</sup>.

Toteż proklamowane w dawniejszej tradycji sztuki baletowej uwznioślenie i wyraz radości były możliwe właśnie dzięki masce, ukrywającej grymas wysiłku. W nowym balecie priorytetem była jednak twarz, objawiająca bogactwo uczuć i przeżyć aktora baletowego. Oczywiście, aby twarz mogła zajaśnić całą gamą uczuć i wzruszeń potrzebne było poddanie ekspresji tanecznej wymogom pantomimy. Sprawa nabierała szczególnej wagi przy objaśnianiu sztuki baletowej wedle teorii gry gorącej.

Koncepcja tańca preferowana przez Noverre'a na wiele sposobów objawiała świat uczuć sztuki baletowej. Pantomima odgrywała tu rolę kluczową. Jednak estetyka baletu obejmowała też inne środki wyrazu. Ekspresja uczuć w balecie oparta była na fundamencie muzycznym samego tańca, głównie zaś na melodii. Dlatego rodzaj muzyki, melodię powinien wyznaczać sam twórca baletu. Jeśli jest uwrażliwiony muzycznie:

będzie mógł – zdaniem Noverre'a – przekazywać swe myśli muzykowi, poddawać z łatwością motywy melodyczne, sugerować kompozytorowi główne

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 98.

elementy, które powinny charakteryzować akcję; jeżeli będą one urozmaicone i pełne wyrazu – taki też będzie taniec. Dobrze skomponowana muzyka winna malować, przemawiać – taniec zaś naśladować jej tony, stanie się echem powtarzającym wszystko, co ona powie<sup>27</sup>.

Dobry wybór melodii jest dla tańca tak istotny, jak dobór słów i układ zdań dla retoryki. „To właśnie cechy i tempo muzyki określają ruchy tancerza”<sup>28</sup> – czytamy wcześniej. Wszystko to sprawia, że przez odpowiedni dobór melodii, taniec będzie istotnie spełniał potrzeby baletowej akcji.

## 6. Uczucie a plastyczne aspekty baletu

Kolejnym czynnikiem wyznaczającym kształt nowego noverrowskiego baletu było malarstwo. Poetyka malarska podsuwała ważne wzorce, a teoria ekspresji plastycznej służąca kształtowaniu obrazu, tworzyła kanwę dla scenicznej gry. Sugerowała wyraz namiętności zarówno względem pojedynczych osób, jak też wobec grup tancerzy, których układ stanowił niewątpliwie ważny czynnik emocjonalnego nacechowania obrazu. Malarstwo na pewnym etapie kształtowania nowych idei tańca okazało się sztuką ze wszech miar użyteczną. Było – w przekonaniu autora *Teorii...* – bliżej natury, spełniało więc jeden z kluczowych postulatów estetycznych twórcy baletu.

Taniec, który Noverre zastał na swojej drodze twórczej, był nienaturalny – głównie z powodu przesadnie, pietystycznie przestrzeganej symetrii, dotyczącej figur, układów scenicznych, która nie dopuszczała emocjonalnej różnorodności, wszelkiego bogactwa namiętności i uczuć. Malarstwo oferowało rozliczne przykłady pięknego naśladowania natury. Noverre, który wiele korzystał z doświadczenia sztuki dramatycznej i w tej sprawie poszedł drogą teoretyków aktorstwa dramatycznego, które od lat korzystało z inspirującej siły sztuk plastycznych. Nic dziwnego, baletmistrz dysponował tymi samymi źródłami i w podobny też sposób – jak czynili to teoretycy teatru – starał się wcielać w życie owe malarskie reguły i wskazówki. Znał rozwój teorii teatru europejskiego klasycyzmu (potwierdzają to rozdziały o operze francuskiej i o maskach), śledził sztukę aktorską, znał zapewne dzieła Riccoboniego, Diderota, Woltera, z którym po latach korespondował, pisał oraz modyfikował własne dzieło w czasie, gdy swoją

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 38-39

<sup>28</sup> Tamże, s. 38.

myśl teatralną formułowali Beaumarchais oraz Lessing – teoretycy zajmujący się wyrazem uczuć w języku ciała.

Te analogie i łatwe z pozoru aplikacje myśli malarskiej nie mogą przyślonić faktu, że jej adaptacja w teatrze dramatycznym dała nieco inny wynik niż w balecie, i to mimo usilnego nawiązywania do wzorów i gatunków sztuki dramatycznej, szczególnie do tragedii. Odmienność tę można uzasadnić w dwojaki sposób. Po pierwsze balet, a głównie właściwe mu figury i układy taneczne miały własne, osobliwe odniesienie do kompozycji malarskiej (niezwiązane wprost z estetyką dramatyczną), po drugie – odmienność owej adaptacji wynikała z różnej znajomości i doboru źródeł z zakresu osiemnastowiecznej teorii teatru. Noverre nie wykorzystał, jak się wydaje, najnowszych dokonań w teorii aktorstwa dramatycznego (jak wiadomo – podstawy jego teorii zostały sformułowane ok. roku 1760), a zatem przyjął rozwiązania odbiegające od koncepcji proponowanych przez znawców sztuki dramatycznej w późnych latach XVIII wieku.

Obydwie te sprawy można naświetlić, przywołując obszerną polemikę na temat roli wiedzy malarskiej w nauczaniu aktorstwa dramatycznego zawartą w podręczniku J. J. Engla. Podręcznik został opublikowany pod tytułem *Ideen zu einer Mimik* kilkanaście lat po zredagowaniu głównego dzieła Noverre'a. Późniejszy czas powstania dzieła Engla nie stanowi przeszkody w formułowaniu porównań i naświetlaniu stanowiska Noverre'a. Dzieło Engla było reprezentatywne dla myśli teatralnej w końcu XVIII wieku, wyrastało z podejmowanych wówczas przemyśleń nad grą aktorską – zawierało gruntowne opracowanie sposobów wyrazu namiętności w aktorstwie dramatycznym. Przyniosło też klarowne, radykalne stanowisko znawcy teatru dotyczące przydatności teorii malarskich. Szczególnie interesująca jest opinia Engla na temat dokonań XVII-wiecznego teoretyka malarstwa Charlesa Le Bruna – warto od razu zaznaczyć: opinia zdecydowanie krytyczna.

Niemiecki teoretyk sztuki aktorskiej sceptycznie traktuje próby prostego definiowania namiętności, a tym bardziej przypisywanie im jednego, typowego wyrazu twarzy, gestu i postawy. Takie operowanie prostymi malarskimi wzorcami namiętności zyskuje w podręczniku niepocholebne miano „alegorii”. Zdaniem Engla nie ma prostej zależności między uczuciem i jego wyrazem, nie ma też przesłanek do poważnego traktowania „alegorycznej” wykładni namiętności, jaką prezentuje w swych pracach Charles Le Brun. Malarz ujmuje namiętności jako elementarne stany duszy, z przypisaną im, wnikliwie opracowaną reprezentacją mimiczną. Takie statyczne, psychofizyczne ujęcie bardziej odpowiadało refleksji filozoficznej, docieka-

niu namiętności jako wewnętrznych stanów człowieka. Wszelako sztuka dramatyczna ukazuje nie tyle ów duchowy ośrodek stanów emocjonalnych, ile złożoną rzeczywistość ludzką zdominowaną emocjami, całe ciągi działań, umotywowanych uczuciowo reakcji, poczynań, które w swym dłuższym trwaniu – już jako sekwencje znaków ciała – tworzą faktyczny wyraz namiętności właściwy dla sceny. Na tę różnicę zwraca uwagę J. J. Engel, krytykując przesadnie eksponowaną wagę koncepcji lebrunowskich w myśli teatralnej<sup>29</sup>.

Teoretyk aktorstwa zaświadcza, że teatr dramatyczny ze względu na swoją naturę wykracza ponad malarskie ukazywanie człowieka i jego uczuć. Koncepcjom teatralnym nie wystarczały obrazy – zasadniczy sposób malarskiej ekspresji ludzkich przeżyć. Zwracano uwagę na czynności, bogactwo ludzkich poczynań, nawarstwienie działań znamienne dla bohaterów owładniętych namiętnościami. Toteż przy różnorodności licznych objawów nie można wskazać odrębnej, idealnej ekspresji dla danego stanu uczuciowego<sup>30</sup>. Niemiecki teoretyk jest przekonany, że odmiany uczuć wprowadzone przez filozofa, a wykorzystane przez Le Bruna nie przystają do rozróżnień stosowanych w teatrze. Środki ekspresji nie są w stanie sprostać wszelkim ideom filozoficznym, ale i filozof nie ogarnia subtelności, jakimi rządzi się myślenie artystyczne, zdolne wyrażać rozliczne jakości i wagi stanów emocjonalnych. To ważna konkluzja, gdyż zaufanie do idealnego wzorca może okazać się artystycznie niewydolne, a zgłaszanie takiego wzorca – zwodnicze, niezgodne z prawdą uczuć w rozgrywaniu scenicznego dramatu.

Powyższe zastrzeżenia mogły mieć zastosowanie również w koncepcji ballet d'action. Jednak mimo obecności akcji, pojmowanie uczuć i sposób ich wyrażania w balecie nie do końca mieścił się w zaleceniach Engla. Gdy sztuka dramatyczna skupiała się na ciągu zdarzeń, balet nadal w znacznej mierze służył tworzeniu figur i obrazów. Podlegał estetyce samego tańca, a jednocześnie nie dysponował środkami słownymi ani dostatecznym bo-

---

<sup>29</sup> Johann Jacob Engel: *Ideen der einer Mimik*. Berlin 1804.

<sup>30</sup> Przykładem tego sceniczna reprezentacja zazdrości. Opis z jego dzieła: „Otello szaleje, płacze, szyderczo się uśmiecha, szpieguje z mętym wzrokiem, lamentuje, wpada w omdlenie, uderza, morduje – wszystkie te sposoby wyrażenia przynależą do zazdrości [...] Nic trwałego, nic pozostającego we wszystkich tych odmianach. Nic, w czym postrzegamy tylko zazdrość i żadne inne uczucie. Cóż w grze mimicznej może więc aktor, artysta, który pewien projekt wyrazu namiętności zamierza przedstawić jako ideał. Nic. Nienawiść, żal, żal, szyderstwo, wszystkie te proste lub zmieszane wyrazy uczuć, które powoli przejmuje zazdrość może zdoła wyrazić, ale ekspresji samej zazdrości, właśnie ponieważ takiej odrębnej nie ma, nie może określić” (Engel, s. 234-235).

gactwem ekspresji, na jaką mogła zdobyć się sztuka dramatyczna. Manifestowanie uczuć w grupach ludzkich następowało w trakcie obowiązkowej emisji tanecznej, pochłaniającej znaczną część semiotycznej wydolności aktora. Zatem z jednej strony sztukę baletu charakteryzowała ekspresja mimiczna nie poparta słowem, daleka od rozległej skali dramatycznych możliwości, z drugiej – estetyka tancerza i grup tańczących postaci, szukała odniesienia w pozach i układach uwidocznionych na obrazach mistrzów malarstwa. Noverre wskazuje przykłady możliwych nawiązań. Dla tańca poważnego wzorców dostarczały historyczne obrazy Vanloo<sup>31</sup>, dla tańca o specyficie poważnej komedii – obrazy Franciszka Bouchera, tworzącego w estetyce rokoka, a dla baletu, odpowiadającego komedii niższej – twórczość Dawida Téniersa, nawiązująca do scen ludowych<sup>32</sup>.

Składnia baletowa – jak wiemy z wcześniejszych rozważań – łączyła element taneczny z akcją – piękne figury z prawdą przedstawienia, taniec z pantomimą. Balet nie mógł spożytkować całej wydolności formalnej na kreowanie namiętności – jak to ma miejsce w teatrze, nie mógł obrócić wszystkiego w akcję, jak rzecz pojmował Engel. Z powodu owych ograniczeń i dodatkowych zobowiązań artystycznych zawęził indywidualną mimikę, gest czy poruszenia do ekspresji wyrazistej i typowej, tak znamiennej dla myślenia klasycystycznego i klasycystycznego pojmowania natury. Kategorie uczuć są tu proste i uniwersalne.

Namiętności są u wszystkich ludzi jednakowe – głosi z przekonaniem teoretyk baletu – różnią się tylko w zależności od stopnia ich wrażliwości, objawiają się zatem i wyrażają z mniejszą lub większą siłą u jednych niż u drugich i wybuchają na zewnątrz z mniejszą lub większą gwałtownością i porywcznością<sup>33</sup>.

Deklaracja ta przypomina wzorce namiętności w dziele Le Bruna, gdzie każdej zdefiniowanej tam namiętności, autor przypisywał najczęściej jedno lub kilka podobnych malarskich przedstawień, podlegających co najwyżej pewnym modyfikacjom. Zakorzeniona w myśleniu klasycystycznym teoria baletu była oparta na przekonaniu, że ekspresja ma swoją odpowiednią i uchwytną semantykę. Owocowało to koncepcją namiętności otwartą na myśl filozoficzną, bliską ideom estetyki malarskiej Le Bruna, kontynuowa-

---

<sup>31</sup> Prawdopodobnie chodzi o Jana Chrzciciela Vanloo, twórcę obrazów o tematyce mitologicznej, religijnej i historycznej, jego brat zw. Carle kierował akademią malarstwa, był malarzem Ludwika XV.

<sup>32</sup> O inspiracjach malarskich traktuje rozdział o maskach (Noverre, s. 142.)

<sup>33</sup> Tamże, s. 70.

nej w nauczaniu C. Wateleta, teoretyka, spopularyzowanego u nas w podręczniku Albertrandy'ego.

Przekonanie, że namiętność w scenach grupowych przybiera jednorodny charakter nie przeczyło możliwości ukazania jej w różnorodnych reprezentacjach. Każda z postaci – wedle postulatów baletmistrza – może indywidualnie reagować na tę samą sytuację emocjonalną. Znajdujemy przykład dynamicznej sceny, ukazującej nimfy atakowane przez faunów. Autor zauważa: „ileż można wprowadzić różnorodności w wyrazach twarzy faunów, nadając niektórym wyraz drapieżności, drugim uniesienia, jednym wygląd bardziej tkliwy, a innym wreszcie charakter lubieżności...”<sup>34</sup>. Balet, który w ekspresji stanów emocjonalnych musi uwzględnić kod taneczny i odpowiednią choreografię, sprawia, że niektóre namiętności stają się bardziej „malarzkie”, zarówno przez układ, jak i zachowania poszczególnych postaci.

Nowy balet najbardziej zbliżał się do estetyki aktorstwa dramatycznego w manifestowaniu wzniosłości, w tworzeniu osobowości szlachetnych, niepospolitych, zmagających się w sobie ze sprzecznymi tendencjami. „Takiemu człowiekowi – jak mówi Noverre – wewnętrzna walka między szaleństwem gniewu a szlachetnością duszy doda siły i mocy jego postępowaniu”<sup>35</sup>. Wiele więc elementów składa się na baletową ekspresję namiętności. W granicach określonych estetyką nowej sztuki starał się Noverre wykorzystać ówczesną wiedzę o grze aktorskiej, umiejętnie łącząc doświadczenia teatru dramatycznego z potencjałem ekspresji tanecznej, w której zarówno muzyka, jak i plastyka scen zbiorowych istotnie współtworzyły emocjonalny wymiar baletowego widowiska.

Noverre jako doświadczony artysta, teoretyk, znawca epoki odzwierciedla w swym dziele stan ówczesnej świadomości poznawczej i artystycznej. Zwyczajem innych dzieł czy podręczników sztuk rzadko wskazuje źródła inspiracji, czy poglądy innych autorów. Zajmował się przede wszystkim wykładnią własnej koncepcji, w której sprawa uczuć i namiętności zajmowała miejsce wyjątkowe. Refleksja obecna została ograniczona do tej właśnie problematyki, choć zarazem uwzględnia też inne prace z epoki, dotyczące tematyki uczuć w sztuce. Spojrzenie na tekst Noverre'a z perspektywy doniosłych wówczas idei teoretycznych umożliwiło głębszą problematyzację oraz podjęcie kwestii, których immanentna analiza Noverrowskiego dzieła z pewnością by nie ujawniła.

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 71.

<sup>35</sup> Tamże, s. 72.



Szczególnie znamienne w naszej refleksji było ukazanie kompromisu, między ekspresją tańca i ekspresją dramatyczną. Kompromis, który wynikał z potrzeby stworzenia integralnej estetyki ballet d'action, był też efektem ograniczeń ze strony samych aktorów baletowych, którzy w równoczesnej akcji tanecznej i dramatycznej musieli zmagać się z psychofizycznymi ograniczeniami. Balet w swojej misji objawiania ludzkiej natury tudzież właściwej człowiekowi emocjonalności okazał się sztuką niezwykle złożoną i pojemną. Łączył środki ekspresji tanecznej, ruch, muzykę, bogactwo figur i układów z poetyką aktorstwa dramatycznego, oczywiście bez udziału kodu słownego. Powiązanie tak wielu sposobów wyrażania uczuć, poddanie ich jednej idei, jak to ma miejsce w teorii i praktyce baletowej Noverre'a było przedsięwzięciem ambitnym, oryginalnym, nie znajdującym jednak solidnego oparcia w tematyce ówczesnej myśli o człowieku czy w dziełach o procesie twórczym. Dominujący w epoce kontekst teoretyczny, obejmujący wypowiedzi dotyczące sztuki aktorskiej miał niewielki udział w nauce Noverre'a i w samym tekście *Teorii...* W dziele mistrza nie znajdziemy zbyt wielu tego typu inspiracji. Odmiennność sztuki baletowej nowego typu dostatecznie tłumaczy tę sytuację. Jednak zestawienie z tekstami teoretyków teatru – przywołanymi w opracowaniu celem rekonstrukcji i objaśnienia teorii Noverre'a dość wyraźnie wskazuje, że jego koncepcja ujawniała trudności, przekraczające możliwości ówczesnej wiedzy.