didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 171**
Data wydania: październik 2022
DOI: 10.34762/1ngy-0t17
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/meski-tancerz-i-jego-rola-w-widowiskach-teatralnych-xvi-xviii-wieku

/ MĘSKOŚCI

Męski tancerz i jego rola w widowiskach teatralnych XVI-XVIII wieku

Anna Reglińska-Jemioł | Uniwersytet Gdański

The male dancer and his role in theatrical performances of the 16th-18th centuries

The beginning of the 19th century brought an absolute domination of women on the ballet stage (although they had to face the challenge of mastering the language of dance created by men and originally intended for them on the professional stage). The process of feminisation, also in this 'symbolic' aspect, which theatrical dance was undergoing from the nineteenth century directed the research by dance theorists towards the so-called problem of the male dancer (Burt, 2007). However, the complexities of the code of masculinity can be viewed at all the stages of the development of the forms of choreography, i.e. from the dance intermedia of the Renaissance to the autonomous, in terms of content, *action ballets* of the Enlightenment (referring, inter alia, to the images of the androgynous figures of the burlesque ballets of the time of Louis XIII, or the phenomenon of *cross-casting* of the court ballet of the Sun King era).

Keywords: ballet; masculinity; theatre of past eras; cultural patterns; the body

Jeśli idzie o Duporta[1], to mam od dawna podziw dla niego i jestem mu wierny. Publiczność z trudem powstrzymała się od oklasków, które król

rozpoczął. Słyszałem z mojej loży głos Jego Majestatu, zachwyty wzniosły się do szału. Trwało to trzy kwadranse. Duport prezentuje tę grację, jaką widzieliśmy u niego w Paryżu, w *Cyruliku*. Nie wyczuwa się wysiłku; powoli taniec ożywia się, kończy uniesieniem i spełnieniem uczucia jakie chce wyrazić. To wszystko jest uosobieniem, do jakiego ta sztuka jest zdolna. Vestris, Taglioni, jak powszechnie tancerze, początkowo nie może ukryć wysiłku; poza tym ich taniec nie ma wcale progresji. W ten sposób nie osiągają nawet stanu namiętności, pierwszego celu sztuki […]. Uwielbienie, poza rozkoszą, to prawie cała domena tej sztuki tak hermetycznej. Oczy, czarujące błyskiem dekoracji, oryginalność układów, winny przygotować duszę do żywej i czułej uwagi na uczucie jakie kroki tancerzy odmalowują (Stendhal, 2007, s. 62-63)[2].

Zarys problematyki

Na historię baletowych realizacji można spojrzeć w perspektywie wzajemnych relacji ruchu ciała i dramaturgicznej narracji czy też wzorców estetyczno-kulturowych ją kształtujących. Jednym z kierunków badań nad miejscem tancerza, czy szerzej: ciała męskiego w ruchu w dawnych widowiskach staje się ustalenie wewnątrzstrukturalnej relacji między „instytucjonalnymi" uwarunkowaniami przestrzeni, w których takie realizacje miały miejsce, a społecznymi oczekiwaniami wobec ich prezentacji. Ze względu na specyfikę materii badawczej studium takie przybiera charakter interdyscyplinarny i uwzględnia tekstualny i kulturowy charakter analizowanych dokumentów. Kulturowy obraz ciała stanowił o mocy narzuconych formie tańca reguł, ograniczeń, obowiązków wynikających z naśladowania konkretnych wzorców, ale także i wyzwań. Zaś proces przepracowywania tradycyjnych kodów ruchowych implikował nieustannie rozwój choreografii. Anya Peterson Royce zauważa:

> Tak jak doceniliśmy rytuał i dramat społeczny za zawarty w nich skondensowany przekaz, tak powinniśmy docenić ruch i taniec jako formy zarazem najbardziej i najmniej oporne na zniekształcenie i sprzeniewierzenie. Dzięki nim otrzymujemy precyzyjne i zniuansowane sposoby badania kultury zarówno w jej rzeczywistych ucieleśnionych przedstawieniach, jak i w sferze pamięci o nich (2014, s. 25).

Jak konstruuje się pojęcie męskości w choreografiach widowisk teatralnych do XVIII wieku? W badaniach analizujących formy obecności choreografii na scenie zwraca się uwagę, w jaki sposób jej struktura wymuszała konkretną, zmieniającą się i ewoluującą na przestrzeni epok ramę widowiskową – przekaz treściowy, scenografię, przestrzeń sceniczną, kostium. Na estetykę danej formy tanecznej wpływały w ciągu wieków liczne determinanty: kulturowy sposób postrzegania ciała, kody ubioru, stereotypy płciowe, dominujące trendy muzyczne etc. Zatem konieczne wydaje się rozpatrywanie jej w szerszym (historycznym) kontekście wiedzy kulturowej. Ścisły związek idei twórczej ze sposobem i miejscem zaistnienia spektaklu o charakterze tanecznym jest znamienny dla strategii artystycznych kultury dworskiej epok dawnych, wpisujących dzieła te w określoną sferę społecznej komunikacji i czyniących tym samym z choreografii widowisko kulturowe. Na aspekt ten zwraca uwagę Mark Franko, przybliżając spektakularną formę inscenizacyjną widowiska dworskiego *Le Balet comique de la Royne's* z 1581 roku (2015, s. 32-50). Ciało w ruchu[3] było bowiem wówczas nośnikiem treści projektowanych kulturowo – nie zaś jedynie zapisem przeżyć bohatera i ich ekspresji tanecznej.

Procesowi wypracowywania ostatecznego modelu profesjonalnego widowiska baletowego towarzyszył od początku wyraźny podział pełnionych

w nim funkcji ze względu na płeć. Mężczyźni byli mistrzami ceremonii dworskich i odpowiadali za organizację widowisk o charakterze teatralnym, choreografami, pedagogami, krytykami i teoretykami tańca[4], proklamując autorytatywnie obowiązującą doktrynę estetyczną (w pewnym sensie gwarantując dostępność tej formy tylko gronu mężczyzn, i to szlachetnie urodzonych). Ciało kobiece musiało z jednej strony borykać się z opanowaniem techniki stworzonej przez mężczyzn i dla nich początkowo przeznaczonej, a z drugiej – odnaleźć się w skojarzeniach wizerunkowych narzucanych przez dominujący wzorzec kultury patriarchatu. Tancerki były przede wszystkim „pokazywane", a forma tej prezentacji łączyła się po prostu z kontemplacją piękna (Reglińska-Jemioł, 2016, s. 76-77)[5].

Widowiska dworskie między XVI a XVII wiekiem. Tancerz w świecie gestów i teatralnych znaków

W widowiskach tanecznych do XVII wieku, które należały do struktury porządku patriarchalnego, realizowała się męska wizja twórcza. Męskie „heroiczne" ciało w choreografii musiało być utożsamiane z władzą, siłą, wzniosłością, co przekładało się na mocno skodyfikowany język gestyczny (zob. Agnel, 2004; Dziechcińska, 1996). Język, który oczywiście na przestrzeni wieków ewoluował – od kodu zachowań realizujących etos rycerski, potem ogładę, szyk i wykwintność dworzanina, po swoistą formę hybrydową scalającą te dwie figuracje, realizującą się w wizji stylu *danse noble* (Turocy, 2013, s. 202-203). Tu „taneczne emploi" łączyło się z wysokim wzrostem wykonawcy, smukłą sylwetką, doskonałymi proporcjami ciała, majestatycznością ruchów, męskim wdziękiem wyrazistych gestów i elegancją[6]. Jak zauważa Maria Ossowska:

> Wprawdzie jedynym dopuszczalnym zawodem dworzanina ma być zawód rycerski, ale w gruncie rzeczy wzór Castiglionego to wzór zdemilitaryzowany. Wystarczą turnieje, konna jazda, kruszenie kopii, ciskanie włóczni, gra w piłkę. Pokojowy dworzanin nie będzie także szukał okazji do pojedynku […]. Szczególnie zalecany jest dworzaninowi wdzięk i pewna nonszalancja, która maskuje kunszt i każe przypuszczać, że wszystko przychodzi mu łatwo […] Oczywiście, nie będzie tańczył na jakichś festynach ludowych, ani wyczyniał w tańcu akrobacji, które przystoją tylko zawodowcom (1986, s. 101).

Taniec, balet dworski wieku XVI i XVII na potrzeby monarszej propagandy wykorzystywał ciało steatralizowane, choreograficznie okiełznane. Jak zaznaczał Wolter: „Ludwik XIV był znakomity w tańcach poważnych, które odpowiadały majestatowi jego oblicza i nie raniły majestatu jego rangi" (*Historia męskości*, 2019, s. 230). Ciało monarchy inicjujące ruchem bal, maskę czy zamykające widowisko dworskie w *grand ballet* było zawsze „pierwszym poruszycielem" (tamże, s. 334). Męskość w dawnych widowiskach teatralnych manifestowała się nie tylko w pewnym, wyćwiczonym kroku paradnym, ale także we władaniu szpadą i jeździe konnej. Między XVI a XVII wiekiem widowiska dworskie przybierały formę skomplikowanego pokazu, w którym mieszały się „igrzyska rycerskie z dramatami kościelnymi, procesje z intermezzami, Stary Testament z mitologią, taniec z muzyką i śpiewem" (Liński, 1930, s. 16). Uczestnicy tych przedstawień, nazywanych karuzelami[7], często odgrywali role rycerzy króla Artura, krzyżowców i Argonautów. Podejmowano wątki z eposów rycerskich i epickich poematów Tassa czy Ariosta (przykładowo florencki balet konny z 1637 roku, osnuty na wątkach *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, którego

tematem była pozorowana walka obrazująca uwięzienie, a następnie oswobodzenie uczestników pierwszej wyprawy krzyżowej)[8].

Miejscem akcji tych spektakularnych widowisk były place miejskie, ogrody dworskie oraz rozległe pola poza murami miasta. Karuzele i balety konne odegrały istotną rolę w formowaniu charakterystycznej dla okresu baroku kultury ceremoniału, ich moc przekazu wizualnego podnosiła rangę wydarzeń, którym towarzyszyły, a w których ciało męskie pełniło niejako funkcję perswazyjną. Podobnie jak spektakle typu *ballet de cour*, tworzyły dworską ikonosferę, wspólną całej Europie, której przekaz był czytelny dla elitarnych kręgów tego kontynentu (Limon, 2001, s. 394). Karuzele odbywające się w przestrzeni miejskiej adresowane były do szerokiej i zróżnicowanej publiczności, dzięki czemu mogły być odczytywane na różnych poziomach. Widzów zgromadzonych na ulicach olśniewał ogrom i bogactwo inscenizacyjne, a także kunszt jeździecki uczestników turnieju, zaś odczytanie alegorycznych przesłań i figur spektaklu pozostawało w kręgu zainteresowań i percepcyjnych możliwości dworskich elit. Faza wstępna spektaklu, paradny wjazd – rodzaj defilady (zwykle przedstawicieli największych rodów) była nawiązaniem do triumfalnych wjazdów królewskich. Powtarzającym się elementem przedstawień była obecność architektury okazjonalnej (bramy, łuki triumfalne, skały, fontanny, pałace, fortece obronne, które stanowiły centrum pozorowanych walk) (Hübner-Wojciechowska, 1987, s. 285-286). Obraz walczącego męskiego ciała w widowiskach teatralnych tego typu z czasem zaczął służyć celom panegirycznym czy też apoteozie bohaterstwa.

W baletach konnych najchętniej przedstawiano walki żywiołów (przykładem wiedeńska realizacja z 1667 roku – *Sieg-Streit deß Luft und Wassers, Freuden-Fest zu Pferd*[9]) spory cnót i przywar czy cztery pory roku. Zwykle

przedstawienia te nosiły w jakimś stopniu piętno aktualności, łączyły się bowiem z uroczystościami ku czci ważnych gości przybyłych do miasta, obchodami rocznic, świętami religijnymi, uroczystościami weselnymi czy koronacyjnymi. Wspólną cechą spektakli z wykorzystaniem parad konnych było współzawodnictwo, przybierające formę inscenizacji dramatycznej czy narracji choreograficznej, w której tancerze-jeźdźcy nakreślali geometryczny rysunek formacji. *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics* (1669) autorstwa Claude'a François Ménestriera definiuje pojęcie karuzelu jako zawodów z wozami, maszynami, recytatywami i tańcami koni, które francuski jezuita odnosi zarówno do baletu konnego, jak i do walki pozorowanej, nie wskazując różnic w pojmowaniu formy baletu *à cheval* i typu *à pied*. Geometryczny rysunek choreografii tańców konnych i pieszych, harmonijny obraz całego spektaklu z centralną figurą władcy Ménestrier przyrównuje do wyższego, kosmicznego porządku świata (1669, s. 170-180; zob. Reglińska-Jemioł, 2010, s. 264-269).

W baletach konnych i karuzelach ślady kultury rycerskiej zostały przełożone na system znaków widowiskowych, w których reinterpretowano za pomocą męskiego ciała w ruchu ideały, postawy i wzorce związane z tą formacją kulturową. W wieku XVII wraz ze zmianą podejścia do idei walki, która z niezbędnej zdolności stała się po prostu rodzajem sztuki, umiejętność jazdy konnej i władania szpadą awansowały do rangi skutecznego scenicznego narzędzia dynastycznej propagandy. Wspólnym elementem dworskich baletów epoki renesansu, szczególnie zaś ery baroku było odwzorowywanie kontrolowanego ruchu, odzwierciedlającego jedność ładu społecznego. Dodajmy, że prezentacji ciała na scenie towarzyszyło obrazowanie alegoryczne (francuskie wydanie *Ikonologii* Cesarego Ripy [Paryż, 1636] eksponowało na karcie tytułowej użyteczność tego tytułu dla twórców baletów i tekstów dramatycznych).

Interesującym tropem poszukiwań refiguracji męskości, kulturowego dziedzictwa nieokreśloności/niedookreśloności płci na scenie baletowej jest zjawisko *cross-castingu*, realizujące się w XVII-wiecznych burleskowych maskaradach baletowych; w tym parodystycznym typie spektaklu w ominięciu cenzury wspierano się figurami androgenicznymi (zob. Prest, 2006; Klimczyk, 2015, t. 1, s. 223-245). Te formy obecne były w repertuarze paryskiej sceny jezuickiej okresu baroku. Na scenie kolegium Louis-le-Grand, mimo obowiązujących ujednoliconych nakazów i zakazów regulujących funkcjonowanie teatru Towarzystwa Societatis Jesu w całej Europie, prawie we wszystkich latach odnotować można obecność tańczonych ról żeńskich. Jak zauważa Judith Rock, „w kolegium przyjęto wytyczne edukacyjne z Rzymu, ale i ich francuską interpretację, a nawet interpretację tych ostatnich przez ośrodki w Paryżu" (1996, s. 12). Utaneczniony ruch męskich wychowanków był wówczas odpowiedzią placówek tego typu na systemową potrzebę opanowania języka kinetycznego elit. Na scenie taka forma choreografii (harmonijna, ale również dość schematyczna) stawała się dodatkowo narzędziem służącym kreowaniu przez władcę określonego wizerunku. Spektakle dworskie przepychem inscenizacyjnym (w który wpisywała się również choreografia) budziły uznanie wśród poddanych, co wpisywało się w założenia propagandowego przekazu na temat władcy.

Era Noverre'a

Momentem przełomowym stała się wspominana już publikacja *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) Jeana-Georges'a Noverre'a, w której choreograf wyłożył swój projekt reformy sztuki baletowej, postulując przede wszystkim opracowanie baletu z akcją (*ballet d'action*), którego narracja miała stać się dla publiczności przedmiotem głębszej refleksji i emocjonalnego zaangażowania[10]. Balet powinien stanąć na równi z teatrem

dramatycznym, ale nadrzędnym środkiem wyrazu miał być, zamiast słowa – taniec[11]. I tak w epoce oświecenia choreografia baletowa, będąca filarem wysublimowanej i silnie skodyfikowanej formy tańca, hołdującej kulturowym konwenansom, zaczyna koncentrować się na emocjonalnym przekazie, poszukując właśnie w nim skutecznego środka artystycznego komentarza. Wiarygodność zawartości emocjonalnej gwarantowały: żywa mimika twarzy (odrzucenie masek przez tancerzy teatralnych), prostota układu choreograficznego, wyrazisty gest, kostium współgrający z przemyślaną scenografią, odpowiednio dobrana muzyka, harmonijna współpraca twórców spektaklu, wrażliwość wykonawców, ale także odpowiedni dobór tematu libretta.

> Skoro ożywieni uczuciem tancerze przeobrażać się będą w tysiące różnych postaci, napiętnowanych cechami różnych namiętności, skoro staną się Proteuszami, a twarze ich i spojrzenia okazywać będą wzruszenia duszy, skoro ręce przekroczą wąski, przepisany przez szkołę tor i ogarną z wdziękiem i prawdą szerszą przestrzeń, opisując w odpowiednich pozycjach kolejne drgnienia namiętności, skoro wreszcie dołączą do swojej sztuki rozum i talent – dopiero wówczas wyróżnią się naprawdę. I wtedy recytacje staną się zbyteczne, ponieważ każdy ruch dyktować będzie jakieś zadanie, każda poza odmaluje jakąś sytuację, każdy gest odsłoni myśl, każde spojrzenie wyrazi uczucie, a wszystko urzekać będzie widza, gdyż stanie się prawdziwym naśladownictwem natury (Noverre, 1959, s. 63).

Podkreśla się, że w myśli estetycznej Noverre’a prymarny był przekaz emocjonalny i wyrazistość gestu teatralnego. Sprawność wykonawcza

tancerza schodziła na drugi plan (Szyfman, 1954, s. 75). Oświeceniowa (w duchu epoki naukowa) ciekawość ciała, ewoluująca koncepcja ciała i zarazem płci wtórowała przeobrażeniom sztuki baletowej, bazującym na przyswojeniu przez balet zdolności do narracji (Foster, 1996, s. 12). Męskie ciało w tańcu zaczyna zatem wyrażać emocje, wspierając się zreformowaną sztuką mimiki, która pozwala na poszerzenie spektrum ekspresji na scenie i daje sposobność obrazowania tematu libretta, konkurując z sukcesem w tym obszarze z dramatem i naturalnymi predyspozycjami tej formy do werbalnego przekazu (Strzelecki, 2010, s. 90-93). W miarę rozwoju scenicznej sztuki tanecznej obok stylu *danse noble* ukształtował się *danse caractère*, oddający między innymi specyfikę narodowego charakteru tańca[12]. Jak dodaje Irena Turska, właśnie teoretycy oświeceniowi utwierdzili podział tancerzy na kilka typów odpowiadających zakresowi wykonywanych układów choreograficznych. Program repertuarowy tancerza klasycznego obejmował tzw. role szlachetne, pełne patosu kreacje herosów, bogów, bohaterów. Nieco większym wachlarzem ról, w których mógł także wykazywać się talentem aktorskim, dysponował tancerz półklasyczny (półchrakterystyczny). Tancerz charakterystyczny (nazywany również „groteskowym") wykonywał choreografie o charakterze komicznym i wspomniane już tańce ludowe (2009, s. 146)[13].

Przyglądając się chociażby librettom projektującym ruch, możemy zauważyć, że ciało męskie na scenie baletowej zaczęto traktować na równych zasadach, co ciało kobiece, zmierzając do ogólnej „racjonalizacji baletu" (*Psyche i Amor*, 1762; *Medea i Jazon*, 1763; *Ifigenia w Taurydzie*, 1772; *Diana i Endymion*, 1770; *Acis i Galatea*, 1773; *Sąd Parysa*, 1793). Analizując transfiguracją obrazu męskiego ciała na scenie baletowej, Iwona Pasińska podkreśla, że na przestrzeni wieków możemy obserwować stopniowe zatracanie tradycyjnego „męskiego" wizerunku na rzecz odnajdowania w nim

kobiecej tożsamości. Tancerz ze scenicznego monopolisty (posługującego się formułą tańca wypromowaną w renesansie, ukształtowaną w epoce baroku, zaś w pełni skategoryzowaną w XVIII wieku) stał się wyłącznie narzędziem dźwigającym kobiece ciało (2008, s. 323-324).

W stronę nowej estetyki – balet romantyczny

Francuski balet romantyczny, zrywając więzy z tradycjami kultury dworskiej, po dwóch stuleciach supremacji męskiego ciała w choreograficznym rysunku niemal całkowicie wyeliminował je z przestrzeni widowiskowej. Mężczyzna (w wyniku postępującego procesu scenicznej gloryfikacji tancerki i jej uprzywilejowanej pozycji w koncepcji choreograficznej) w strukturze dzieła baletowego zaczął pełnić przede wszystkim funkcję pomocniczą. Zaś to, co do tej pory charakteryzowało męską formę wykonawczą – skoczność, zmienna dynamika układu, siła, gibkość i sprężystość – zaczęło wyznaczać także jakość kobiecego tańca. Ciało męskie zostało odsunięte z pierwszego planu, tak aby nie tłumić swą ciężkością wrażenia eteryczności, ulotności, lekkości tanecznego wyrazu. Dzięki wykorzystaniu formy *sur les pointes* odwieczne pragnienie wzniesienia się ku górze, iluzja lotu w ruchu scenicznym stały się dla ciała kobiecego możliwe do osiągnięcia. Epoka romantyzmu tę niepodzielną dominację kobiety na scenie baletowej, trwającą w Europie do momentu pojawienia się na niej Wacława Niżyńskiego, programowo zainicjowała. Rola tancerza na scenie baletowej w początkach XIX wieku ograniczała się do partnerowania, ewentualnie pokazów tanecznej sprawności. Owa „niemęskość" widowiska baletowego, rozumiana jako drugorzędność tanecznych kreacji męskich, odzwierciedla się chociażby w pobieżnym przeglądzie tematów librett baletowych tamtego okresu, których dramaturgia, a za nią choreografia promują ruch kobiecego ciała (wskażmy tylko niektóre z reprezentatywnych tytułów: *La Sylphide* (1832), *La Révolte*

au Sérail (1833), *La Gipsy* (1839), *Giselle, ou les Willis* (1841), *La Péri* (1843), *Ondine, ou La naïade* (1843), *Le Esmeralda* (1844), *Le pas de Quatre* (1845), *Catarina ou la Fille du Bandit* (1846), *La Fille du Pharaon* (1862), *Coppélia ou la fille aux yeux d'émail* (1870) (zob. Reglińska-Jemioł, 2019, s. 299-302). W dyskursie badawczym podkreśla się, że kult kobiecego ciała w ruchu oraz zminimalizowanie przestrzeni dla męskiej ekspresji tanecznej do ramy ekspozycyjnej tancerki były jednymi z kluczowych trendów kulturowych romantycznego widowiska baletowego (Rey, 1958, s. 184-189; Wysocka, 1970, s. 118-129; Homans, 2010, s. 135-175)[14]. Jak podkreśla Arnold L. Haskell:

> Mężczyzna przestał być bohaterem […] Wraz z odejściem wielkich tancerek epoki popularność baletu gwałtownie osłabła […] Tak więc w dwieście lat po założeniu Akademii Tańca balet stał się artystycznym bankrutem kraju, w którym się narodził. Sztuka, którą rozwinęła potężna dynastia królewska, którą pielęgnował geniusz Bouchera, Boqueta, Lully'ego, Moliera, którą uszlachetniło zainteresowanie Voltaire'a i która wydała ludzi o tak wybitnej umysłowości jak Noverre – stała się jedynie pretekstem do flirtów tańczących gryzetek i wytrawnych łowczyń złota (1969, s. 32-34).

Rosnący dystans wobec tancerzy scenicznych doprowadził do wykluczania mężczyzn z *corps de ballet*. Jak podaje Agnieszka Narewska, Francuska Izba Deputowanych podjęła nawet wstępną inicjatywę całkowitego wyłączenia tancerzy z realizacji baletowych, proponując w ich zastępstwie obecność „wszechstronnych dyrygentów, którzy dostawaliby parę rajstop i trzy lub cztery franki za wieczór, dzięki czemu mieli podtrzymywać tancerki" (2016, s. 163). Niedobór męskiego pierwiastka na scenie wyrównywały tancerki *en*

travesti w kostiumach toreadorów i huzarów (*Paquita*, 1846), tańczące partie chłopców okrętowych i marynarzy (*Betty*, 1846), kobiecych rebeliantów czy zwykłych *bandits* (londyńska realizacja z 1846 roku – balet *Catarina ou la Fille du bandit* w choreografii Jules'a Perrota). Ponadto publiczność podziwiała ciała kobiet formujące szyk bojowy lub budujące palisady, przejmujące męskie „twarde, szorstkie" wzorce zachowań. Wykonując taką choreografię, tancerki baletowe bawiły widzów kulturową maskaradą płci, nie odzierając przy tym mężczyzn z tradycyjnie przynależnego im kulturowo kostiumu władzy czy przywództwa. W przedstawieniach tego typu bowiem celowo unikano retuszowania kobiecości (Reglińska-Jemioł, 2019, s. 299-300).

Jak zauważa Jean-Marie Pradier: „Teatr i taniec, gdy stają się kobiece, unoszą nagromadzoną przez wieki grubą warstwę kurzu, skrywającą przemilczane pytania, postawy i wyobrażania" (2012, s. 16). Właśnie w „warstwie scenicznego kurzu" kultury widowiskowej epok dawnych poszukiwać można odpowiedzi na pytanie o złożoność kreacji męskich (na wszystkich etapach kształtowania się sztuki tanecznej – od pojedynczych choreograficznych wstawek, poprzez typ widowiska *ballet à entrée*, do w pełni samodzielnych treściowo baletów z akcją).

Perspektywa badawcza oglądu sztuki baletowej (szerzej: form tanecznych w teatralnych i parateatralnych realizacjach) jako intermedialnego[15] widowiska kulturowego umożliwia śledzenie na przestrzeni wieków procesu zmian w choreografiach męskich. Dynamikę tego zjawiska należy łączyć nie tylko ze sposobem ekspozycji na scenie męskiego ciała w ruchu, ale również z ewolucją przekazu treściowego ról dramatycznych przeznaczonych dla męskich tancerzy (w XVIII stuleciu wśród kluczowych pojęć, które stały się podstawowymi nośnikami transmisji znaczeń, można wymienić: wzruszenie,

uczuciowość, namiętność, naturalność). W procesie tym można wskazać pewne punkty zwrotne – pojawienie się po raz pierwszy na scenie teatralnej zawodowych tancerek (balet *Le Triomphe de l'Amour*, 1681), wpływ wybitnych choreografów, dostrzegających potrzebę nadania sztuce tanecznej dramatycznej wyrazistości (Gasparo Angiolini, Franz Hilverding, John Weaver), publikację *Listów o tańcu i baletach* Noverre'a (1760), wreszcie działalność czołowych tancerzy epoki, którzy stali się symbolem zwrotu w stronę zreformowanego baletu (Jean Dauberval, Maximilien Gardel, Gaetano i Auguste Vestrisowie). W drodze kulturowych przemian balet zyskał ostatecznie status pełnowymiarowej formy teatralnej (odcinając się od tradycji widowiska dworskiego o charakterze rozrywkowym), nie do przecenienia pozostaje zaś wkład choreografów, baletmistrzów, pedagogów i teoretyków tańca, czy wreszcie samych tancerzy w dzieło tej transformacji.

Wzór cytowania:

Reglińska-Jemioł, Anna, *Męski tancerz i jego rola w widowiskach teatralnych XVI-XVIII wieku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 171, DOI: 10.34762/1ngy-0t17.

Autor/ka

Anna Reglińska-Jemioł

Anna Reglińska-Jemioł (anna.reglinska-jemiol@ug.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Historii Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, gdzie prowadzi cykl zajęć dydaktycznych z literatury, historii dramatu i kultury epok dawnych (od średniowiecza do oświecenia), także w kontekście nauczania języka i kultury polskiej obcokrajowców. Jej zainteresowania badawcze obejmują również teoretyczne i estetyczne implikacje kultury tańca w dramacie i teatrze (opublikowana rozprawa doktorska w formie monografii – *Formy*

taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku, 2012). W pracach z ostatniego okresu skupia się również na międzykulturowej refleksji nad amerykańską codziennością. ORCID: 0000-0001-5471-8032.

Przypisy

1. Louis-Antoine Duport (1781-1853) – znakomity francuski tancerz (prekursor ery romantyzmu w balecie), którego występy wspomina w swoich listach między innymi Noverre (Wysocka, 1970, s. 104-105).
2. Znaczny potencjał badawczy mają dokumenty osobiste (pamiętniki, wspomnienia znawców teatru, amatorów sztuki tanecznej, listy, autobiografie wybitnych tancerzy i choreografów), co w perspektywie studiów tego tematu może ukierunkować naszą refleksję na funkcję choreografii i języka tańca jako autonarracyjnych świadectw epoki. We wszystkich cytatach zachowano pisownię i interpunkcję oryginałów, a wyróżnienia tekstu pochodzą od autorki artykułu.
3. Dodajmy, że w początkowej fazie rozwoju sztuki baletowej było to zasadniczo ciało męskie. Do czasu wystawienia na scenie Opery Paryskiej baletu *Le Triomphe de l'amour* (1681) z udziałem zawodowych tancerek, także role kobiece kreowane były przez mężczyzn.
4. Wśród ważniejszych prac historyczno-teoretycznych z dziedziny sztuki tańca do XVIII wieku wymieńmy: opracowanie Claude'a François Ménestriera *Des ballets ancien et modernes selon les règles du théâtre* (1682); traktat Gottfrieda Tauberta *Rechtschaffener Tanzmeister* (1717); prace Johna Weavera, angielskiego choreografa, „ojca angielskiej pantomimy" (między innymi *Anatomical and Mechanical Lectures Upon Dancing*, 1721); *Histoire générale de la danse, sacrée et prophane* (1724) autorstwa Jacques'a Bonneta oraz *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse* (1754) Louisa de Cahusac; przełomowe *Lettres sur la danse et sur les ballets* Noverre'a (1760). Dodajmy, że narracja wokół zapoczątkowanej w epoce oświecenia reformatorskiej myśli teoretycznej o tańcu kontynuowana była między innymi w pismach Carla Blasisa (1797-1878): *Traité Élémentaire Théorique et Pratique de l'Art de Dance* (1820) oraz *Code of Terpsichore* (1830). Włoski pedagog we wstępie do swego traktatu wyraźnie podkreślał, że „plan i prowadzenie akcji baletu powinny być podobne, jak w komedii i tragedii" (Pudełek, 1986, s. 49).
5. Klimczyk zwraca uwagę na formę maski angielskiej, która poprzez czynny udział kobiet w kreowaniu jej formy stała się „polem artykulacji kobiecej wrażliwości kinetycznej" (2015, s. 81-82).
6. Również Carlo Blasis, któremu przypisuje się przede wszystkim zasługi w usystematyzowaniu zasad techniki tańca klasycznego, a także w sformułowaniu jasnych sposobów ich nauczania, w swych pracach z teorii tańca wyraźnie eksponował znaczenie fizycznych walorów budowy ciała tancerza (Wysocka, 1970, s. 113-115). Jak podkreśla, „do niego [tancerza ról serio] należą piękne developpés, grands temps i wszelkie najszlachetniejsze kroki tańca. Powinien przyciągać uwagę widza elegancją sylwetki i poprawnością póz, attitudes i arabesek" (Pudełek, 1984, s. 57).
7. Karuzel (z francuskiego *carrousel*) – jeden z najpopularniejszych rodzajów zabawy dworskiej, odwołujący się w swej formie do tradycji zabaw rycerskich. W strukturze tego publicznego widowiska, którego ostateczny kształt inscenizacyjny uformował się w XVII wieku, obok zawodów, pozorowanych walk, uroczystych pochodów można również odnaleźć

elementy choreograficzne (na przykład rodzaj figur tanecznych, wykonywanych przez jeźdźców na koniach). Jak podkreśla Joanna Hübner-Wojciechowska, „karuzel był jednym z wielu «teatrów» barokowych nastawionych na olśnienie i oczarowanie widza. Czynił to poprzez odwołanie się do malarstwa, rzeźby, architektury, a także ruchu i słowa, stając się tym samym najbardziej synkretycznym dziełem sztuki okresu baroku" (1987, s. 294).
8. Bernadetta Craveri stwierdza: „Jednocześnie młody władca sugerował za pośrednictwem Ariosta – autora włoskiego, którego francuska arystokracja najchętniej czytała i najbardziej lubiła – rzekomą ciągłość tradycji feudalnych i obyczajów monarchii absolutnej, obracając na swoją korzyść wojownicze nastroje i pasterskie fantazje, objawiane przez szlachtę poza dworem i przeciw dworowi […] A przecież w turnieju, odkładając chwilowo na bok królewskie insygnia i występując jako Roger, prototyp walecznego wojownika, Ludwik XIV składał hołd rycerskiemu ideałowi, który był także jego ideałem" (2009, s. 317).
9. W spektaklu tym brało udział około tysiąca aktorów i dwustu muzyków. Turniej rozpoczynał się paradą udekorowanych platform w otoczeniu piechoty i jeźdźców. Punktem kulminacyjnym była prowadzona przez samego cesarza procesja duchów przodków. Alegoryczna postać Chwały wzywała władcę, dwanaście postaci duchów i trzydziestu sześciu zawodników wykonywało balet konny. Sam rysunek chorograficzny przybliża nam seria trzynastu zachowanych szkiców (*Parte delle Figure del Balletto*) układów autorstwa Johanna Heinricha Schmelzera. Dzięki tym ilustracjom znane nam są wzory figur wykonywanych przez grupy ośmiu, sześciu lub czterech zawodników (cesarz zawsze pośrodku), jak i konkretne kroki i skoki koni (Watanabe-O'Kelly, 1992, s. 94-105).
10. Wpisując się tym samym w rosnącą już u progu XVIII wieku krytykę sztuki operowej, której, przypomnijmy, nieodłączną częścią był balet. Jean-Jacques Rousseau wskazywał na brak narracyjnej ciągłości w tekstach librett: „Większość z owych baletów (oper) składa się z tylu oddzielnych tematów, ile mają aktów, a tematy łączą jakieś metafizyczne związki, których widz nigdy by się nie domyślił, gdyby autor nie zechciał go oświecić w prologu. Niektóre z nich są na wskroś alegoryczne, jak karnawał czy szaleństwo, i najtrudniej na nich wytrzymać" (Rousseau, 1962, s. 151-152). Podobną krytykę odnaleźć możemy w pismach Francesco Algarottiego (*Essai sur l'opéra*, 1755), Gaspare Angioliniego (*Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme de „Semiramis*", 1765), Louisa de Cahusac (*La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, 1754) (Foster, 1988, s. 164-165).
11. Dramaturgiczne umotywowanie sekwencji tanecznych jest już wyraźnie obecne w Molierowskim komediobalecie, gdzie balet przybierał formę tańca pantomimicznego, ilustrującego akcję sceniczną (na przykład *Natręty*, *Pan de Pourceaugnac, Mieszczanin szlachcicem, Chory z urojenia*).
12. Na taki kształt linii rozwojowej sztuki tańca niewątpliwie wpłynęła estetyka rokoka. Rodzące się pragnienie wdzięcznych doznań, często dyktowanych dość wysublimowanym poczuciem smaku, czy też po prostu poszukiwanie nowej formy estetycznej i artystycznej satysfakcji. Przykładem widowisk bardzo różniących się od patetycznych realizacji baletów dworskich doby baroku były z pewnością opero-balety Jeana-Philippe'a Rameau. Jednym z najbardziej wyrafinowanych przykładów realizacji naiwnej egzotyki, w którym ruch tancerza dostarczał publiczności po prostu przyjemnych wzruszeń zamkniętych w obrazach z odległych podróży, jest dzieło Rameau *Les Indes galantes* (w ostatecznej wersji z 1736 roku).
13. Sporo uwagi poświecił omówieniu tych poszczególnych kategorii Carlo Blasis. W VIII rozdziale swego *Podstawowego traktatu o teorii i praktyce sztuki tańca* (1820) skupił się nie

tylko na warunkach zewnętrznych, jakimi powinni dysponować tancerze, ale również na zadaniach, z którymi wykonawstwo poszczególnych ról się łączyło. I tak styl serio uznawał za „kamień probierczy sztuki tancerza", za „najtrudniejszą odmianę tańca, wymagającą ogromnej pracy i nigdy w pełni nie docenianą, jeśli nie liczyć znawców i ludzi obdarzonych dobrym smakiem". W kontekście rozważań o miejscu i roli tancerza w widowiskach teatralnych do XVIII wieku cenne wydają się spostrzeżenia choreografa dotyczące „upadku artystycznego tańca serio" u progu romantyzmu. Zdaniem Blasisa „wytłumaczenia tego zjawiska należy szukać w pomieszaniu stylów i skażonym smaku pewnej części publiczności", a także w tym, że „poprzednicy byli mistrzami tego stylu, ale pozostawili niewielu następców" (Pudełek, 1984, s. 54).
14. Ogólną refleksję dotyczącą między innymi obecności problemu płci kulturowej w sztuce tańca rozwijają prace: *Dance, Gender and Culture*, 1993; Burt, 2007 (tu dalsza bibliografia); *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, 1995; Aschengreen, 1974; Bassetti, 2013.
15. Pojęcie *intermedium* klasyfikuje Konrad Chmielecki, pisząc o przedmiocie badań estetyki intermedialności. Tu obok „poezji wizualnej, fotografii intermedialnej, filmu, animacji komputerowej, teatru" – wymienia balet (jako rodzaj przedstawienia scenicznego wyraźnie eksponującego bliski związek słowa, muzyki i tańca) (2008, s. 14, 35, 93).

Bibliografia

Agnel, Romana, *Istota i znaczenie gestu w operze i balecie XVII i XVIII w.*, [w:] *Improwizacja w muzyce baroku*, red. M. Zieliński, Wydawnictwo Uczelniane AM, Bydgoszcz 2004.

Aschengreen, Erik, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, „Dance Perspectives" 1974 t. 58.

Bassetti, Chiara, *Male Dancing Body, Stigma and Normalising Processes. Playing with (Bodily) Signifieds/ers of Masculinity*, „Recherches sociologiques et anthropologiques" 2013, vol. 2.

Burt, Ramsay, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, London 2007.

Chmielecki, Konrad. *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.

Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power, red. S. L. Foster, Routledge, London 1995.

Craveri, Bernadetta, *Złoty wiek konwersacji*, przeł. J. Ugniewska, K. Żaboklicki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.

Dziechcińska, Hanna, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Semper, Warszawa 1996.

Foster, Susan L., *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana

University Press, Bloomington 1996.

Franko, Mark, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body. Revised Edition*, Oxford University Press, Oxford 2015.

Guest, Ivor, *Balet romantyczny w Paryżu*, przeł. A. Kreczmar, PIW, Warszawa 1978.

Haskell, Arnold L., *Balet*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.

Historia męskości. T 1: Od starożytności do oświecenia. Wymyślanie męskości, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.

Homans, Jennifer, *Apollo's Angels. A History of Ballet*, Random House, New York 2010.

Hübner-Wojciechowska, Joanna, *Karuzele w XVII wieku. Zarys problematyki*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1987 t. 49.

Klimczyk, Wojciech, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455-1795)*, Universitas, Kraków 2015.

Limon, Jerzy, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

Liński, Henryk, *Balet. Dzieje baletu na Zachodzie*, [w:] *Taniec*, red. M. Gliński, t. 2, Wydawnictwo Miesięcznika „Muzyka", Warszawa 1930.

Ménestrier, Claude François, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon 1669.

Narewska, Agnieszka, *Bogowie tańca czy faceci w rajtuzach? Mężczyźni w balecie wczoraj i dziś*, „Studia Choreologica" 2016 t. 17.

Noverre, Jean Georges, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji,* przeł. i oprac. I. Turska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.

Ossowska, Maria, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1986.

Pasińska, Iwona, *Obraz męskości i męskie ciało w teatrze tańca i baletu*, [w:] *Męskość w kulturze współczesnej*, red. A. Radomski, B. Truchlińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.

Peterson Royce, Anya, *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Pudełek, Janina, *Carlo Blasis* i jego *„Podstawowa rozprawa…"*, „Taniec" 1984 nr 9.

Pudełek, Janina, *Carla Blasisa „Kodeks Terpsychory"*, „Taniec" 1986 nr 10.

Pradier, Jean-Marie, *Ciało widowiskowe*, przeł. K. Bierwiaczonek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Prest, Julia, *Theatre Under Louis XIV. Cross-casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet, Opera*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

Reglińska-Jemioł, Anna, *Obrazy wielkich bitew tańcem malowane – czyli ars belli w widowiskach baletowych do XVIII wieku*, [w:] *Między barokiem a oświeceniem. Wielkie bitwy*, red. S. Achremczyk, Ośrodek Badań Naukowych im. Kętrzyńskiego, Olsztyn 2010.

Reglińska-Jemioł, Anna, *Samotnie w służbie Terpsychory – szkic o kobietach na scenie baletowej epoki oświecenia*, [w:] *Siła samotności. Zjawisko kobiecej samotności w kulturze i edukacji*, red. J. Posłuszna, Aureus, Kraków 2016.

Reglińska-Jemioł, Anna, *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, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.

Rey, Jan, *Taniec. Jego rozwój i formy*, przeł. I. Turska, PIW, Warszawa 1958.

Rock, Judith, *Terpsichore at Louis-Le-Grand. Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris*, Institute of Jesuit Sources,Saint Louis 1996.

Rousseau, Jan Jakub, *Nowa Heloiza*, przeł. i oprac. E. Rzadkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław 1962.

Stendhal, *Rzym, Neapol i Florencja w 1817*, tłum. i oprac. L. Sługocki, Oficyna Bibliofilów, Łódź 2007.

Strzelecki, Ryszard, *Świat uczuć w „Teorii i praktyce tańca" Jeana Georges'a Noverre'a*, [w:] *Między teatrem a światem. W kręgu problemów dramatu, sztuki scenicznej i teatralizacji kultury*, red. R. Strzelecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010.

Szyfman Arnold, *Ocalony rękopis i znalezione listy Noverre'a*, „Pamiętnik Teatralny" 1954 z. 3-4.

Turocy, Catherine, *Beyond La Danse Noble: Conventions in Choreography and Dance Performance at the Time of Rameau's "Hippolyte et Aricie"*, [w:] *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, red. A. Dils, A. Cooper Albright, Wesleyan University Press, Middletown, 2013.

Turska, Irena, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009.

Watanabe-O'Kelly, Helen, *Triumphal Shews. Tournaments at German-speaking Courts in their European Context 1560-1730*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1992.

Wysocka, Tacjanna, *Dzieje baletu*, PIW, Warszawa 1970.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/meski-tancerz-i-jego-rola-w-widowiskach-teatralnych-xvi-xviii-wieku