

Marta Wybraniec
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Dyskurs baletowy - postępowanie przygotowawcze

Dyskurs jest przedmiotem wielu dociekań naukowych, zwłaszcza w naukach humanistycznych. Aby jednak dotrzeć do istoty problemu, należy na początku wyjaśnić samo pojęcie dyskursu.

Jedną z bardziej znanych koncepcji zaprezentował Teun A. van Dijk (2001: 10), który postrzega „dyskurs jako zdarzenie komunikacyjne; oznacza to, że ludzie używają języka, by przekazywać różne idee i przekonania (lub by wyrazić swoje emocje)”. Jednak w ujęciu tym nie została uwidoczniła rola nadawcy i jego zamierzenia, a dyskurs sprowadzono do zdarzenia (komunikacyjnego). Stanisław Grabias (2003: 264) dyskursem proponuje nazywać „ciąg zachowań językowych, których postać zależy od tego, kto mówi, do kogo, w jakiej sytuacji i w jakim celu”. Natomiast Anna Duszak pojęcie to „wiąże z całością aktu komunikacji – zarówno z samym tekstem, jak też z czynnikami pozajęzykowymi współdecydującymi o jego realizacji, obejmując przy tym wszystkie teksty: mówione i pisane” (*Polska genologia lingwistyczna*, 2008: 16). Choć pojęcie dyskursu wywodzi się z językoznawstwa i semiotyki, to coraz częściej jego analizą zaczynają się interesować badacze z różnych nauk społecznych. W świecie humanistyki problematyka dyskursu wywołała szereg rozważań w bardzo szeroko rozumianym kontekście, co spowodowało, że zyskał on zupełnie nowe znaczenia. We współczesnych naukach jest dla niektórych badaczy rozmową dwojga ludzi lub nawet pojedynczą wypowiedzią. Natomiast dla innych jest synonimem komunikacji międzyludzkiej, a dyskursy wręcz kształtują, powołują świat społeczny i polityczny. E. Benveniste wyodrębnił dwa poziomy wypowiedzi: historię i dyskurs. Przez pojęcie historii językoznawca rozumie w sposób całkowicie obiektywny zdarzenia, które miały miejsce w przeszłości. Natomiast dyskursem nazywa wartość subiektywną wypowiedzi w odniesieniu do „ja” nadawcy, „ty” odbiorcy, tutaj i teraz, miejsca oraz momentu mówie-

nia (Duszak, 1998: 15). Równie ciekawą definicję dyskursu zaproponowała J. Labocha (2008: 193), która uważa, że „dyskurs należy do płaszczyzny pośredniej między systemem języka (*langue*) i realizacją tego systemu w konkretnych aktach mowy, jest pewną normą społecznych zachowań werbalnych, na którą składają się techniki budowania wypowiedzi mówionych i tekstów pisanych w celu przekazania treści przedmiotowych, czyli wiedzy o świecie, odpowiednio do przyjętych zamierzeń i oczekujących zadań. Formy dyskursywne (lub po prostu dyskursy) należą do kompetencji komunikacyjnej użytkowników języka”. Poststrukturalista J. Derrida (2004: 485–486) twierdzi, że dyskursem w komunikatywizmie jest „ta chwila, gdy język zajmuje uniwersalne pole problemowe” i jest także chwilą, gdy „wszystko staje się dyskursem”¹. Warto zaznaczyć, że „dyskusję o roszczeniach ważnościowych uzasadnianych bądź kwestionowanych w procesie argumentacji Habermas określa mianem dyskursu. Już w początkowej fazie rozwoju teorii działania komunikacyjnego wyróżnił on dyskurs i działanie komunikacyjne jako dwie formy komunikacji potocznej” (Retter, 2005: 54). Inne stanowisko w tej sprawie prezentują autorzy *Słownika terminologii medialnej* pod redakcją Walerego Pisarka, gdzie „dyskurs (łac. *discursus* ‘bieganie w różne strony’) rozumiany jest jako zespół zachowań językowych, których treść i forma uwarunkowane są koncepcjami poznawczymi, charakterystycznymi dla danej epoki, danego typu komunikacji, danego rodzaju działalności, a także praktycznymi warunkami formułowania wypowiedzi (kto mówi, do kogo, w jakim celu i w jakiej sytuacji)” (*Słownik terminologii medialnej*, 2006: 40).

Z uwagi na szerokie zainteresowanie tym pojęciem także i w sztuce nie mogło go zabraknąć. Jeżeli chodzi o zasadnicze pojęcie dyskursu teatralnego, to Anne Ubersfeld (2007: 177) twierdzi, że jest to „zbiór znaków językowych wytworzonych przez dzieło teatralne”. Natomiast „całość dyskursu wypowiedzianego przez tekst teatralny składa się z dwóch podzespołów: a) dyskursu przekazującego, którego nadawcą jest autor („skryptytor”); b) dyskursu przekazywanego, gdzie lokutorem jest postać” (Ubersfeld, 2007: 179–180). Zatem dyskursem teatralnym będzie również wytworzony przez przedstawienie (przy pomocy artysty) każdy znak, a także impuls językowy i niejęzykowy (w tym także taniec, ruch, gest, mimika itd.). To właśnie taniec interpretuje tekst libretta, by stać się zinterpretowanym przez odbiorcę komunikatem.

Koniec lat dziewięćdziesiątych to początek komunikatywizmu, a przedmiotem licznych badań staje się odrębna dyscyplina naukowa – *discourse studies*². *Dyskurs* może być rozumiany jako: „język w użyciu” (wg G. Habrajskiej i A. Awdiejewa) oraz „tekst zinterpretowany przez odbiorcę”. Interpretowanie odbywa się każdorazowo przez kolejnego odbiorcę albo w bezpośredniej konfrontacji różnych odczytań. Według M. Głowińskiego dyskurs to także „wypowiedź zrygoryzowana logicznie, operująca argumentacją, traktowana jako przeciwstawienie wypowiedzi, w której dominują elementy perswazyjne bądź ekspresyjne”³. Podobne ujęcie proponuje M. Bańko, który uważa, że „dyskurs to dyskusja lub wypowiedź, w której jakiś poważny temat jest omawiany w sposób uporządkowany

¹ Autor publikacji podejmuje także problematykę dyskursu uważanego za tekst lub pismo.

² Podstawową lekturą dla tej dyscypliny lingwistycznej jest *Dyskurs jako struktura i proces*, praca zbiorowa pod red. Teuna A. van Dijka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

³ Hasło autorstwa M. Głowińskiego, *Słownik terminów literackich*, 1988.

i logiczny” (*Inny słownik języka polskiego*, 2000). Natomiast w słowniku W. Doroszewskiego (*Słownik języka polskiego*, 1958–1968) mamy po prostu „przekaz ustny, zdarzenie, rozmowę”. Występuje tu także pewnego rodzaju dynamiczność. *Słownik współczesnego języka polskiego* pod redakcją B. Dunaja (1998) wnosi niewiele nowego. Niemniej jednak zamiast rozumowania mamy tu wnioskowanie, czyli podmiot odbioru wyciąga jakieś wnioski, ale działanie to musi się do czegoś, co było wcześniej, odwoływać (np. krytycznie). W *Słowniku 100 tysięcy potrzebnych słów* J. Bralczyka (2008) można spotkać nawiązanie do dyskusji oraz wyodrębnienie dyskursu wewnętrznego (dyskurs powinien się także wiązać z pewnymi zakresami, które spełniają określone warunki). Zakresy te odnajdziemy u W. Pisarka, który pojęcie to rozumie jako „zespół zachowań językowych, których treść i forma uwarunkowane są koncepcjami poznawczymi, charakterystycznymi dla danej epoki, danego typu komunikacji, danego rodzaju działalności, a także praktycznymi warunkami formułowania wypowiedzi (kto mówi, do kogo, w jakim celu i w jakiej sytuacji) (*Słownik terminologii medialnej*, 2006: 40). Podobny punkt widzenia przyjmuje Stanisław Grabias. Następnie A. Duszak (1998: 19) podkreśla, że „dyskurs obejmuje całość [...] aktu komunikacji, a więc zarówno określoną werbalizację (tekst), jak i czynniki pozajęzykowe, które jej towarzyszą, tj. przede wszystkim określoną sytuację użycia oraz jej uczestników”. Podobną definicję proponuje J. Labocha (1996): „pojęcie dyskursu implikuje odniesienie do sytuacji aktu mowy, intencji, celu oraz nadawcy i odbiorcy”. Mając powyższe na uwadze, stwierdzam, że dyskurs odbywa się głównie w szeroko rozumianych naukach humanistycznych i jest to rodzaj metalingwistyki. Przyjmuję za H. Retterem (2005: 54) (przypisywane często J. Habermasowi), że „dyskurs jest komunikacją o komunikacji, konieczną, gdy komunikacja ukierunkowana na porozumienie staje się sporna i może uciec na skutek niezgody rozmówców; element dyskursywny konstytuuje każdy proces komunikacji codziennej”. Dlatego też by zrozumieć dyskurs, należy wejść na wyższy poziom rozumowania, na poziom meta. Żeby go osiągnąć, trzeba przeprowadzić krytyczną analizę dyskursu, która definiowana jest jako „istotny kierunek badawczy w obrębie analizy dyskursu [...]. Za swój cel przyjmuje systematyczne badanie ukrytych związków przyczynowo-skutkowych i wzajemnych powiązań pomiędzy tekstami i dyskursywnymi praktykami a strukturami, procesami i relacjami społecznymi (*Słownik terminologii medialnej*, 2006: 107). Krytyczna analiza dyskursu (KAD) (*Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, 2008) nastawia się na poważne zmiany społeczne i neguje „postawę neutralną aksjologicznie”.

Jak już wspomniałam wyżej, dyskurs dotyczy przede wszystkim nauk humanistycznych. Nie mogło go także zabraknąć w sztuce teatru. Dlatego też można przyjąć, że **dyskurs baletowy** to zbiór komunikatów i ich składników – wytwarzanych przez spektakl baletowy i jego twórców. Oczywiście spektakl baletowy w tym przypadku brany jest pod uwagę jako przedstawienie grane „na żywo”, gdzie widz poprzez swój udział może śledzić akcję oraz wydobywać sens przekazu. Przyjmuję za Anne Ubersfeld (2007: 180), że „w każdym przedstawieniu występuje podwójna sytuacja komunikacyjna:

- a) sytuacja teatralna czy, dokładniej mówiąc, sceniczna, gdzie nadawcami są pisarz i wykonawcy (inscenizator, aktorzy itd.),
- b) sytuacja przedstawiona, która tworzy się między postaciami”.

Jak podaje dalej autorka, należy określić „dwuznaczność podstawową, którą jest obarzony dyskurs teatralny: wypowiedź dokonuje się w warunkach (w kontekście) dwojakiego rodzaju, nakładających się na siebie; są to:

- a) warunki wypowiedzi sceniczne, konkretne,
- b) warunki wypowiedzi wyobrażone, budowane w przedstawieniu” (Ibidem).

W spektaklu baletowym tak naprawdę może zostać poruszony każdy wątek, który tworzy pewnego rodzaju komunikat. Natomiast komunikat ten konstytuuje dyskurs pomiędzy tancerzem a widzem, gdzie libretto wchodzi w jego okrąg, budując ramę dla komunikatu. Proces ten ma charakter illokucyjny i można przyjąć, że przebiega w następujący sposób: I poziom: libretto jako tekst ↔ muzyka ↔ taniec jako ‘język’ komunikatu, II poziom: nadawcy (osoby tworzące spektakl, np. librecista, choreograf, kompozytor) – tancerz (scena, scenografia – przestrzeń) – odbiorca/widz (interpretacja całego komunikatu).

Ponadto dyskurs teatralny to pewne zdarzenie, przedstawienie wystawiane na żywo w teatrze, gdzie widz jest w jego środku i ogląda je na żywo. Żeby zrozumieć dyskurs, należy wejść na wyższy poziom rozumowania, na poziom meta. Jest on połączony z rzeczywistością referencyjną i referentem scenicznym. Poprzez poruszanie wątków z życia codziennego spektakl staje się sferą sacrum, gdzie akcja, gest, znaki i ruch zachowują swoją moc. W ten sposób może zostać zawarty związek małżeński i złożona przysięga. Jest on osadzony w ramach komunikacji, która jest częścią rzeczywistości. A. Ubersfeld uważa, że „dyskurs teatralny jest z natury rzeczy pytaniem o status słowa: kto mówi do kogo? I w jakich okolicznościach można mówić” (Ibidem: 189). W spektaklach baletowych można go wydobyć dzięki różnym formom ruchowym, które wchodzi w pewnego rodzaju stosunek, o mocnym zabarwieniu emocjonalnym. Formy te umożliwiają dialog między postaciami np. poprzez taniec zbiorowy, pas de deux⁴, wariacje⁵, gdzie libretto (jako warstwa tekstowa) jest częścią tego dyskursu na scenie. Jest on dyskursem społecznym, jakże ważnym dla społeczeństwa, który poprzez swoje libretto (w formie tekstu pisanego) pokazuje relacje między postaciami oraz ich sylwetki. „Natomiast teatr jako praktyka pozwala ukazać, że ideologia nie jest tylko przedstawieniem, ale również produkowaniem, ponieważ warunkuje ona stosunki między ludźmi (dyskurs i działanie); dlatego też możemy powiedzieć, że ideologia jest czytelna nie tylko na poziomie wypowiedzi, ale również na poziomie całości tekstu” (Ibidem: 210). Dyskurs ten pozwala odkryć to, co nie zostało bezpośrednio „wypowiedziane” przez twórców spektaklu baletowego. Natomiast cała oprawa artystyczna sprzyja jego rozwojowi i powoduje, że teatr staje się życiem codziennym, praktyką społeczną. Mając powyższe twierdzenia na uwadze, można powiedzieć, że **tekst** powstaje w wyniku komunikacji i jest jej dziełem. Natomiast **dyskurs**⁶ tworzony jest na skutek określonych działań i jest najwyższą formą organizacji języka. Pojęcie tekstu traktuje się tu jako „wytwór podlegający utrwaleniu i reprodukcji, może trafić do wtórnych odbiorców, którzy poddają go interpretacji wedle własnych

⁴ Duet w balecie klasycznym.

⁵ Popisy taneczne solistów.

⁶ W zakresie językoznawstwa i teorii literatury należy tu przytoczyć pracę Stanisława Grabiasa *Język w zachowaniach społecznych* (Grabias, 2003: 258–323).

reguł w aktach odbioru” (Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska, 2009: 32). Natomiast dyskurs „jest procesualną i kontekstową konceptualizacją «zdarzenia komunikacyjnego», którego, przedmiotową «wytworową» konceptualizacją jest tekst” (Ibidem: 32). Jak sugerują Robert-Alain de Beaugrande i Wolfgang Ulrich Dressler (1990: 39) „badanie konwersacji – czasami zwane analizą dyskursu – ma szczególną wagę dla nauki o tekstach; mechanizmy, które łączą teksty jako pojedyncze udziały w dyskusji, w ciągi wzajemnie powiązanych, skierowanych na siebie tekstów, wskazują także na kryteria tekstowości”.

Rejestracja taneczna jest bardzo ważna dla podjętych tu rozważań. Pozwala ona zbadać wizualne elementy inscenizacji, tj. gestykę, mimikę czy po prostu ruchy ciała i ruch baletowy. W związku z powyższym przedstawienia teatralne mogą być rejestrowane np. na trzy sposoby:

- w formie odtworzenia na żywo, kiedy to spektakl transmitowany jest dla publiczności (np. z innego kraju),
- w formie nagrania wyreżyserowanego (np. na potrzeby telewizji),
- w formie utrwalenia na taśmie przez kierownika baletu, choreografa w celach instruktażowych.

Dzięki takim nagraniom wideo można zweryfikować całą komunikację i uporządkować swoją wiedzę na temat przedmiotu badań. Janet Adshead wyodrębniła „dwa poziomy badań:

- przy analizie synchronicznej określony moment przedstawienia jest utrwalany fotograficznie i poddawany analizie;
- przy badaniu diachronicznym powtarzające się znaki ciała albo określone elementy ruchu, np. skok, specjalna pozycja czy figura, obserwowane są w sposób porównawczy. Tak więc analiza diachroniczna pokazuje przede wszystkim zmienny potencjał znaków ciała” (Balme, 2005: 148).

Natomiast Susan Foster (2005: 148) w pracy *Reading Dancing* wyodrębnia cztery typy (sposoby) przedstawiania (*mode of representation*) znaków ciała: „naśladowczy, prezentacyjny, metaforyczny, a także zwrotny:

- naśladowczy sposób przedstawiania: zakłada zgodność wykonywanych ruchów z przedstawianym działaniem. Ruch jest ikonicznym przedstawieniem akcji wykonanej przez graną lub tańczoną postać;
- prezentacyjny sposób przedstawiania: uwypukla określone cechy znaków ciała. Często chodzi tu o powtórzenie albo inne formy podkreślenia znaczenia, które prowadzą do skupiania, względnie tworzenia znaczeń;
- metaforyczny sposób przedstawiania: w przeciwieństwie do wskazywania w poprzednim sposobie przedstawiania, chodzi tutaj o budowanie symbolicznego poziomu znaczeń. Określone ruchy czy ciągi ruchów dzięki uwolnieniu od konwencjonalnej semantyki codzienności otrzymują nowy wymiar znaczeniowy;
- sposób *zwrotny* ujawnia się wówczas, gdy ruch lub ruchy są referentami akcji wykonanej przez ciało. W tym wypadku taniec koncentruje się najczęściej na samym tańcu: taniec sam siebie czyni tematem, jak w *postmodern dance*” (Ibidem: 148–149). Dla analizy baletu istotny jest system komunikacji, w tym również znaki ciała. Aby właściwie odczytać ich sens, należy przede wszystkim zweryfikować układ choreo-

graficzny, gestykę, proksemikę, scenografię, muzykę, a także symbole. Należy poznać niezbędne narzędzia, które są wykorzystywane przez nadawcę w celu wpłynięcia na odbiorcę.

W świecie nauki problematyka dyskursu sprowokowała wiele rozważań w szeroko rozumianym kontekście. Dlatego sama wielokrotnie, z różnej perspektywy, podchodzę do tego zjawiska, bo przedstawienie baletowe rozumiem głównie jako działanie komunikacyjne. Biorąc pod uwagę tak różne stanowiska w kwestii dyskursu w ogóle, proponuję pozostawić pojęcie dyskursu baletowego jako problem bardzo interesujący, ale zupełnie otwarty. Ponadto pragnę przytoczyć ostatnią, bardzo konkretną, propozycję zdefiniowania tego zjawiska przez Elżbietę Laskowską (2010) w artykule *Style dyskursu publicznego*, która nie rozpoczyna rozważań od proponowania następnej definicji, ale przyjmuje postępowanie przygotowawcze do wyłonienia decydujących elementów dyskursu przez:

- uwolnienie od spontanicznie wyznaczonych, standardowych już zakresów (np. dyskurs polityczny, edukacyjny, duszpasterski, prawny, medialny – co utrudnia podjęcie definicji ogólnej),
- wydobywanie uniwersalnych uwarunkowań wewnętrznych dyskursu, spajających od środka,
- sprowadzenie badań do względnie zamkniętego zakresu (konkretnych wyznaczników terminologicznych).

Autorka wymienia sześć typów uwarunkowań wewnętrznych (spójnościowych) w dwóch grupach: do pierwszej zalicza temat, sposób i cel, a do drugiej styl, gatunek tekstu i sytuację komunikacyjną. Te uwarunkowania wzajemnie i konsekwentnie stanowią ciąg zachowań językowych. W związku z tym należy podkreślić środowiskowy charakter dyskursu, np. teatralnego, baletowego (tzn. artystów opery i baletu, choreografa, scenografa, kompozytora, autorów libretta i programu, względnie stałą widownię).

Analizując dyskurs baletowy, trzeba ująć spektakl nie jako konkretne przedstawienie, ale wewnętrznie uwarunkowane treści i formy określonego działania komunikacyjnego środowiska artystycznego. Należy podkreślić jego uniwersalne elementy spajające, tj. libretto – program – choreografia – taniec.

W artykule tym dążyłam do nakreślenia postępowania przygotowawczego dla budowania konkretnej definicji dyskursu baletowego. Uważam, że wydobywanie zasadniczych i specyficznych wartości musi nastąpić w momencie wyjaśnienia jego istoty jako szczególnego komunikatu. Zatem zbliżenie się do osiągnięcia tego celu będzie niezbędnym podłożem wytyczania kolejnych inicjatyw badawczych.

Bibliografia

Awdiejew A., Habrajska G., 2004: *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Łask.

Awdiejew A., Habrajska G., 2006: *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Łask.

- Awdiejew A., Habrajska G., 2010: *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatu*, Primum Verbum, Łódź.
- Balme Ch., 2005: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., 2009: *Tekstologia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bralczyk J., 2008: *Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Derrida J., 2004: *Pismo i różnica*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Dijk van A. T., 2001: *Dyskurs jako struktura i proces*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Dressler U. W., de Beaugrander R.-A., 1990: *Wstęp do lingwistyki tekstu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Duszak A., 1998: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Foster S., 2005: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, [w:] Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gadamer G. H., 2003: *Język i rozumienie*, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Głowiński M., 1988: *Słownik terminów literackich*, Wrocław.
- Grabias S., 2003: *Język w zachowaniach społecznych*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Inny słownik języka polskiego*, 2000: M. Bańko (red.), t. 1–2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Knapp M., Hall J., 1997: *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław.
- Krupska-Perek A., 2001: *Kod językowy a inne składniki aktu komunikacji bezpośredniej*, [w:] G. Habrajska (red.), *Język w komunikacji*, t. I, Wydawnictwo AHE, Łódź.
- Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, 2008: A. Duszak, N. Fairelough (red.), Wydawnictwo Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Labocha J., 2008: *Tekst, wypowiedź, dyskurs*, [w:] D. Ostaszewska, R. Cudak (red.), *Polska genologia lingwistyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Laskowska E., 2010: *Style dyskursu publicznego*, [w:] B. Bogolebska, M. Worsowicz (red), *Styl, dyskurs, media*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Leathers D., 2007: *Komunikacja niewerbalna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- McKay M., Davis M., Fanning P., 2004: *Sztuka skutecznego porozumiewania się*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- O’Sullivan T., Hartley J., Saunders D., Montgomery M., Fiske J., 2005: *Kluczowe pojęcia w komunikowaniu i badaniach kulturowych*, Wydawnictwo ASTRUM, Wrocław.
- Polska genologia lingwistyczna*, 2008, D. Ostaszewska, R. Cudak (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Ratter H., 2005: *Komunikacja codzienna w pedagogice*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.

- Rey J., 1958: *Taniec, jego rozwój i formy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Słownik języka polskiego*, 1958–1968, W. Doroszewski (red.), t. 1–10, Warszawa.
- Słownik terminologii medialnej*, 2006, W. Pisarek (red.), Universitas Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, 1998, B. Dunaj (red.), t. 1–2, Wydawnictwo Wilga, Warszawa.
- Turska I., 1989: *Przewodnik baletowy*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Turska I., 2000: *Spotkanie ze sztuką*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków.
- Ubersfeld A., 2007: *Czytanie teatru I*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, 2003, M. Bańko (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Abstract

Discourse ballet – preparatory procedure

While analysing a ballet discourse, spectacle should not be treated like an exact performance, but like an internally conditioned contents and patterns of definite act of artistic environment communication. What should be accentuated is its universal bonding elements i.e. libretto – show – choreography – dance. In this article I strived towards mapping out the preparatory procedures for describing the precise definition of ballet discourse. I think that bringing out the fundamental and specific values has to transpire in a moment of clarification its essence as a particular communication. Accordingly, rapprochement to achieving this goal is prerequisite to chart next research initiatives.

Keywords: discourse, theatrical discourse, discourse ballet, text