Maciej Sergiusz Piotrkowski
Katedra Dziennikarstwa i komunikacji Społecznej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Sytuacje komunikacyjne we współczesnym teatrze dramatycznym w perspektywie gramatyki komunikacyjnej

Tom II

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Grażyny Habrajskiej

Łódź 2019

Spis treści (tom II)

Rozdział 5. Tekst w teatrze i dyskursywny poziom spektaklu 5
5.1 Tekst w komunikacji 5
5.2 Kody przekazu 9
5.2.1 Kod werbalny dźwiękowy (komunikat mówiony) 10
5.2.2 Kod werbalny wizualny (pismo) 18
5.2.3 Kod dźwiękowy przedstawienia 24
5.2.4 Kod wizualny niewerbalny 27
5.3 Elementy werbalne i niewerbalne tekstu teatralnego – analiza komunikacyjna 38
5.3.1 Komunikat autora tekstu wyjściowego a komunikat reżysera – porównanie tekstów werbalnych i niewerbalnych 39
5.3.2 Komunikat aktorski 42
5.3.3 Komunikat kompozytora 48
5.3.4 Komunikat scenografa 53
5.3.5 Komunikat choreografa 61
5.4 Przynależność teatru do dyskursu artystycznego (w ujęciu komunikatywistycznym) 70

Rozdział 6. Komunikacyjna analiza wybranych spektakli teatralnych *(case study)* 82
6.1 Sytuacja komunikacyjna autor tekstu wyjściowego: reżyser – scenariusz – publiczność 83
6.1.1 Teksty wyjściowe – scenariusz. Rola reżysera 83
6.1.2 Miejsce przedstawienia. Wyznaczenie relacji aktora z widzem 97
6.1.3 Akty mowy w sytuacji komunikacyjnej. Autorzy i ich teksty – reżyser i jego scenariusz – publiczność 100
6.2 Sytuacja komunikacyjna reżyser – scenariusz – aktor 106
6.3 Sytuacja komunikacyjna reżyser – inni twórcy przedstawienia 123
6.4 Sytuacja komunikacyjna inni twórcy przedstawienia – aktor 128
6.5 Wewnętrzna komunikacja aktora z samym sobą 134
6.6 Sytuacja komunikacyjna aktor – tekst – drugi aktor 141
6.7 Sytuacja komunikacyjna aktor – widz 146

Podsumowanie 156

Bibliografia 169

Aneks. Wywiady z reżyserami i aktorami 193
1. Wywiad z Krzysztofem Warlikowskim. 193
2. Wywiad z Grzegorzem Jarzyną 201
3. Wywiad z Wojciechem Kalarusem 204
4. Wywiad w z Magdaleną Cielecką. 208
5. Wywiad z Mają Ostaszewską. 213
6. Wywiad z Piotrem Polakiem. 218
7. Wywiad ze Stanisławą Celińską 220

Streszczenie/Summary 227

Rozdział 5.
Tekst w teatrze i dyskursywny poziom spektaklu

W niniejszym rozdziale przedstawię czym jest i jak funkcjonuje tekst w komunikacji. Przypomnę – tekst jest w tym ujęciu formalną reprezentacją komunikatu, ułożonym w pewien sposób zestawem wszelkich informacji, które nadawca podjął się przekazać [Awdiejew, Habrajska 2004, 30]. Tekst zatem w komunikacji to jest wszystko, czemu można tylko przypisać znaczenie (według M. Fleischera „wszystko komunikuje" [Fleischer 2007], według A. Awdiejewa i G. Habrajskiej wszystko może komunikować, co uwzględnia intencjonalność komunikowania [Awdiejew, Habrajska 2010]). Tak rozumiany tekst może być w różny sposób kodowany, to jest wspomniane informacje wyznaczające kierunek interpretacji mogą być przedstawione w różny sposób, nie tylko w wypowiedzi słownej i kodach z nią związanych (jak np. prozodia i timbre głosu). Mogą być to informacje pochodzące z gestów, postaw, proksemiki itd. Wyszczególnienie i omówienie tych kodów w poniższym rozdziale posłuży mi następnie do opisu komunikatów poszczególnych twórców teatralnych.

5.1 Tekst w komunikacji

M. Fleischer pisze, że „wszystko jest komunikacją". Komunikujemy, ponieważ używamy znaków, komunikujemy w celu zachowania systemu społecznego, który ze swej strony stabilizuje komunikację [Fleischer 2007, 41]. Komunikujemy, używając języka, w którym „wszystko jest zapisane, bez którego nie możemy myśleć, w którym wszystko jest zapisane". Nie da się zatem wyjść poza komunikację:

> „Kiedy komunikujemy, powstają struktury i relacje społeczne, stabilizowane następnie przez kolejne komunikacje. Kiedy raz rozpoczęto komunikację, nie było już odwrotu i powstawały coraz bardziej kompleksowe systemy społeczne. A zatem (przynajmniej) rozsądne jest wyjście z założenia, że producentem

systemu społecznego jest mechanizm komunikacji. Jeśli zaś zapytać, po co się komunikuje, można wymienić kolejno najważniejsze odpowiedzi:

– mówimy w pierwszej kolejności po to, by utrzymywać mówienie w ruchu;
– mówimy, by brać udział i przynależeć (do czegoś), ponieważ przez to możemy
– mniemać (wierzyć), że jesteśmy członkami grup, organizacji, społeczeństw itp.;
– mówimy, ponieważ wszyscy inni też mówią;
– mówimy, by sprawdzić, czy sposób, w jaki mówimy, stosowany jest też przez
– innych;
– mówimy, by w trakcie mówienia dowiedzieć się, czy inni mówią tak jak my i to co my;
– mówimy, by sprawdzić, czy używane w tym celu konstrukty używane są w ten sam
– sposób także przez innych oraz czy są tak samo semantyzowane;
– mówimy, ponieważ chcemy (i możemy) się przez to orientować;
– mówimy, by dowiedzieć się, czy nasz stan wiedzy jest taki sam, jak stan wiedzy innych;
– mówimy z indywidualnych powodów, by zaspokoić nasze osobiste potrzeby;
– mówimy, ponieważ zmuszają nas do tego instytucje socjalizacyjne;
– mówimy, ponieważ zmuszają nas do tego społeczne systemy funkcyjne;
– mówimy, by uniknąć restrykcji społecznych i komunikacyjnych;
– mówimy, ponieważ odpowiednie instytucje, organizacje, urządzenia są tak ukierunkowane, że przez nasze mówienie utrzymywane są one w ruchu;
– mówimy, ponieważ myślimy;
– mówimy, ponieważ nie mamy innego wyboru i nie daje nam się innego wyboru" [Fleischer 2007, 52].

Koncepcję tę uściślili A. Awdiejew i Habrajska przekonując, że „wszystko może być komunikacją". Ich zdaniem:

„komunikacja to częściowo uświadomiony kontakt międzyludzki, którego celem jest, ogólnie rzecz biorąc skoordynowanie wspólnego działania społe-

czeństwa, umożliwiające najbardziej komfortowe warunki przetrwania" [Awdiejew, Habrajska 2010, 7].

W tak ujmowanej komunikacji tekstem jest wszystko, czemu można przypisać znaczenie (oznacza to jednocześnie, że przypisywanie znaczeń jest po stronie odbiorcy). A wszystko może komunikować – jeżeli tylko taką intencję będzie miał nadawca, a odbiorca będzie potrafił ją zrozumieć. Tekst istnieje zatem dzięki nadawcy, który go wygenerował i odbiorcy, który go zinterpretował.

Zatem tekst, to wspominana już „formalna reprezentacja komunikatu, jako zorganizowanego zbioru wszystkich informacji, które nadawca miał zamiar przekazać" [Awdiejew, Habrajska 2004, 30] oraz „wszystkie spostrzeżone przez człowieka komunikującego materialne komponenty komunikatu, które traktuje jako znaczące i wymagające dalszej interpretacji" [Awdiejew, Habrajska 2010, 8]. Tekst jest zawsze znaczeniowo niepełny, wymaga dopełnienia informacyjnego [Awdiejew, Habrajska 2004, 29]. Jest też zjawiskiem unikatowym i niezmiennym materialnie. Pojawia się w przestrzeni komunikacyjnej jako jedyny element dostępny dla nadawcy i odbiorcy i powoduje rozpoczęcie mentalnego procesu interpretacji.

Pierwotnym komponentem procesu komunikacji jest spostrzeżenie tekstu, rozumianego właśnie jako materialna forma komunikatu (również w szerokim rozumieniu). Bez tego tego cały proces komunikowania byłby niemożliwy [Awdiejew, Habrajska 2010]. W komunikacji *face-to-face* w funkcji tekstu oprócz kodu werbalnego, mogą występować również takie elementy znaczące sytuacji komunikacyjnej jak gesty, mimika, wygląd rozmawiających osób czy elementy otoczenia. Teksty, które są wyprodukowane, ale nie mogą być postrzeżone (np. wiersz napisany „do szuflady"), Awdiejew i Habrajska nazywają „tekstami wirtualnymi". Teksty takie mogą stanowić impuls do rozpoczęcia procesu interpretacji w sprzyjających warunkach – kiedy ktoś je odnajdzie, albo na przykład nauczy się języka, kodu, w których zostały stworzone. „Teksty wirtualne" nie wystarczą zatem do zaistnienia procesu komunikacji – są tekstami, ale nie są komunikatami, by stały się nimi, konieczne jest ich zauważenie przez odbiorcę (ostensja). Przy czym należy zaznaczyć, że zarówno w komunikacji *face-to-face* jak i w teatrze

część tekstu może być dostrzeżona, np. wygląd interlokutora czy aktora, a część może pozostać „tekstem wirtualnym", gdy na przykład ktoś posługuje się nieznanym odbiorcy językiem. Kiedy na scenie czy na ulicy mówi osoba ubrana w kilt, kategoryzujemy ją jako Szkota i tak też odbieramy generowany przez niego tekst. Natomiast gdy mówi on w języku szkockim gaelickim, ten tekst mówiony pozostaje „tekstem wirtualnym" i nie komunikuje nic, poza tym, że osoba ta mówi. W takiej sytuacji można powiedzieć, że interpretowane są subteksty, poszczególne wybrane elementy sytuacji komunikacyjnej, nie jest natomiast odtwarzana sytuacja komunikacyjna jako całość, do której interpretacji wskazują kierunek jej wszystkie elementy znaczące.

Należy wziąć też pod uwagę, że subteksty interferują ze sobą i prawidłowe zinterpretowanie jednego elementu może implikować właściwe zinterpretowanie innego (np. człowiek z karabinem oddający hołd proporcowi ze znakiem „Polski Walczącej" jest odbierany nie jako „jakiś" żołnierz partyzantki ale np. żołnierz AK czy powstaniec warszawski. Do tego jednak konieczne jest dostrzeżenie i zrozumienie znaczenia znaku na proporcu).

Tu dochodzimy do jeszcze jednego aspektu komunikacji, jakim jest różnicowanie interpretacji. Interpretacja jest procesem dynamicznym i subiektywnym, gdyż każda z interpretujących tekst osób ma inną wiedzę, która takiemu odczytaniu służy, stąd też rożne wyniki interpretacji identycznego tekstu [Awdiejew, Habrajska 2010, 9]. W różnych sytuacjach życiowych często z tego powodu dochodzi do nieporozumień i konieczności ustaleń, która z interpretacji jest właściwa, tzn. jaka sytuacja komunikacyjna faktycznie zaistniała, jakie były cel i intencja nadawcy (np. *Czy on mnie obraża? Czy ona mnie podrywa?* itd.). Jak podkreślają Awdiejew i Habrajska, mimo wszystko w toku codziennej komunikacji, kiedy dążymy do empatii i porozumienia, czynnik subiektywizujący percepcji komunikatów ulega redukcji. Natomiast w dyskursie artystycznym może on być wręcz dominujący i interpretacje tekstu przedstawienia *a tutti* mogą być (i nierzadko są) daleko rozbieżne. Co ciekawe, mogą się one w tym przypadku pokrywać w wielu miejscach na poziomie subtekstów (np. niechlujny wygląd aktora, wschodni akcent, bełkotliwy sposób mówienia wywołany alkoholem), jednak jeden z elementów

inaczej odczytanych może prowadzić do dużych rozbieżności (jak np. w podanym przykładzie żołnierz AK – powstaniec warszawski).

Awdiejew i Habrajska odróżniają dwa rodzaje interpretacji – standardową i partykularną. Interpretacja standardowa „przedstawia uogólniony schemat analizy komunikatu przez wirtualnego odbiorcę", która odbywa się na podstawie informacji systemowych [Awdiejew, Habrajska 2010, 9]. Dzięki istnieniu tej interpretacji teatralni twórcy mogą zakładać, że widzowie zrozumieją przekazywane przez nich treści. Brak takich możliwości stawiałby pod znakiem zapytania nie tylko sens istnienia sztuki (w tym teatru) ale komunikacji w ogóle. Z kolei interpretacja partykularna, uwzględniająca informacje niesystemowe, umożliwia widzom indywidualną interpretację i odrębne przeżywanie sztuki.

Tekst w teatrze różni się od tekstu w codziennych kontaktach tym, że nawet gdy komunikowany jest przez jedną osobę (aktora), tak naprawdę jest to efekt pracy całego zespołu teatralnego. Przynajmniej w zamiarze swoich twórców stanowi on spójny, perswazyjny przekaz, służący realizacji intencji, wypracowanej i ustalonej na próbach. W odróżnieniu od komunikacji, w jakiej człowiek uczestniczy na co dzień, wszystkie elementy opracowane w bloku intencji są przygotowane przez reżysera, aktorów, scenografa, kompozytora itd. wcześniej, w porozumieniu i z intencją symultanicznego zakomunikowania widzowi. Co nie oznacza, że tekst ten jest łatwiejszy do interpretacji – czasami bowiem zastosowane są w nim opisywane w poprzednim rozdziale skróty, metafory, inne figury retoryczne, czasami jest wręcz celowo komplikowany przez przez nadawców, by zmusić odbiorcę do intelektualnego wysiłku. O tym ostatnim aspekcie napsizę wiecej w rozdziale 6.

5.2 Kody przekazu

Kod, jak pisze Renata Grzegorczykowa, to umowny system znaków, który znany jest komunikującym osobom i który może umożliwić im porozumiewanie się [Grzegorczykowa 2007, 48]. Komunikowanie możemy klasyfikować ze względu na używane w znaki i kody. Wyróżniamy wówczas komunikowanie werbalne i niewerbalne [Habrajska 2012, 45]. Kod werbalny, nazywany językiem naturalnym, to

podstawowy środek komunikowania się. Jest łatwy w użyciu i ekonomiczny. Może występować w formie pisanej lub ustnej. Na kod niewerbalny natomiast składają się takie elementy jak: kinezjetyka, parajęzyk, autoprezentacja, dotyk, proksemika, chronemika, i elementy otoczenia [Habrajska 2012, 45]. Kinezjetyka – może być wyrażana przez mimikę, kontakt wzrokowy czy zmiany koloru skóry, jak np. zaczerwienienie czy poblednięcie. W skład parajezyka zaliczamy ton, barwę, wysokość, natężenie, siłę, głośność i modulacje głosu. A także tempo wypowiadania słów. Autoprezentacja to wygląd fizyczny, ubranie, uczesanie, makijaż. Dotyk, to na przykład uścisk dłoni czy klapnięcie po ramieniu. Proksemika to z kolei relacje przestrzenne w danej sytuacji komunikacyjnej, chronemika zaś to umiejętność zarządzania czasem, lub jej brak. Kod niewerbalny po części to także wspomniane otoczenie [Habrajska 2012, 46]. Elementy te omówię teraz szerzej. Posłużą mi one w dalszej cześci rozdziału do opisu komunikatów poszczególnych twórców teatralnych.

5.2.1 Kod werbalny dźwiękowy (komunikat mówiony)

Podobnie jak w przypadku komunikacji codziennej, za podstawowy kod teatru należy uznać kod werbalny. Jak ujął to R. Ingarden:

> „wypowiadanie poszczególnych słów resp. całych zdań jest pewnym dziejącym się w świecie przedstawionym procesem stanowiącym część zachowania się danej osoby przedstawionej. Jednakże rola słów wypowiadanych w dziele wystawionym na scenie nie ogranicza się do tego. Polega ona bowiem zarazem na spełnieniu przez wypowiadane słowa funkcji językowego przedstawiania, która się jeszcze rozgałęzia w rozmaity sposób. Musi ona tedy pozostawać w ścisłym związku z innymi środkami przedstawienia działającymi w dziele teatralnym, w szczególności z wyglądami wzrokowymi i słuchowymi dostarczanymi przez aktorów" [Ingarden 2003 2, 103].

W słowach padających ze sceny ujęty jest tekst pierwotny (autora sztuki), który jest tekstem wyjściowym przedstawienia. Stanowi on impuls do własnej wypowiedzi

zespołu teatralnego z reżyserem na czele. Można też znaleźć spektakle, których motywacją powstania był obraz czy własne przeżycia, emocje reżysera np. *Factory 2* K. Lupy.

W obrębie tekstu autora Ingarden rozróżnia tekst główny i tekst poboczny, gdzie ten ostatni to nic innego jak „informacje udzielane przez autora dla reżysera" [1960, §30]. Dzięki kodowi werbalnemu może powstać spektakl. Jest niezbędny na etapie powstawania spektaklu. Mówiąc reżyser tłumaczy swoje intencje aktorom, a ci dzielą się z nim swoimi pomysłami. Reżyser omawia też kształt spektaklu ze scenografem, rozmawia o muzyce z kompozytorem[90]. Aktorzy ustalają między sobą, co i jak ma być zagrane. Ustalają szczegóły techniczne danej sceny. Trudno wyobrazić sobie inny kod komunikacji. Nawet, jak mówi anegdota, Andrzej Wajda, z wykształcenia również malarz, gdy tłumaczył jednej z aktorek w Starym Teatrze Krakowie, że „ma to zagrać w kolorze niebieskim" odwoływał się do kodu wizualnego, ale wskazywał na niego słowami.

Kod werbalny mówiony stwarza makrokosmos teatralny przedstawienia. Zajmowali się tym między innymi Stefania Skwarczyńska [2003 4] oraz przywoływani już Ingarden [2003 2] i Csató [2003].

Ingarden podzielił świat przedstawiony w spektaklu na trzy dziedziny:

- Przedmioty (zarówno rzeczy jak i ludzi zdarzenia i procesy), które ukazane są widzowi poprzez grę aktorów lub scenografię, takie, które są dostrzegalne zmysłowo.
- Przedmioty prezentowane w sposób postrzegalny zmysłowo, a zarazem kreowane w sferze mentalnej widza, kiedy jest mowa o nich na scenie. Przedstawienie językowe uzupełnia wtedy tekst płynący z wyglądu czy brzmienia danego przedmiotu lub innych cech które można percypować sensorycznie.
- Przedmioty, które same nie istnieją na scenie, ale „uzyskują przedstawienie wyłącznie za pomocą środków językowych", kiedy jest o nich mowa. Jak podkreśla Ingarden, funkcjonują one na innym poziomie niż wykreowane

90 Autor niniejszej pracy przygotowywał kiedyś jako reżyser spektakl na podstawie *Makbeta*. Na potrzeby swoje i aktorów, by zrozumieli najbardziej ogólny sens scen, użył równoważników zdań, które w kilku słowach miały opisywać charakter danej sytuacji: *Nagrodzone wieści z wojny*, *Na psa urok*, *Gra w wojnę*, *Wieści na śmierć* itp. Miała to być najszersza rama (w rozumieniu E. Goffmana) tłumacząca, co się dzieje w danej scenie. Na podstawie tych samych równoważników zdań kompozytor, Krzysztof Chwaliński, stworzył muzykę do spektaklu. Wystarczyło jedno dodatkowe zdanie: „Ma być drapieżnie".

w języku przedmioty w dziele literackim, ponieważ mogą one wchodzić w interakcje z przedmiotami faktycznie istniejącymi na scenie, co zwiększa sugestywność tych pierwszych. Ingarden dodaje też, że w ten sposób najczęściej przedstawiane są różne zjawiska z przeszłości [Ingarden 2003 2, 103-104].

Ingarden określa też różne funkcje słów, które padają w obrębie świata przedstawionego. Są to:

- Funkcja intencjonalnego przedstawiania przedmiotów, która opiera się na znaczeniu wypowiadanych na scenie słów. Mogą one wyznaczać bądź same przedmioty (rzeczy, ludzi, procesy, zdarzenia) bądź ich stany, które też ostatecznie służą do przedstawienia przedmiotów. Jak podkreśla polski filozof, bardzo ciężko jest usunąć z teatru taką formę kreowania uniwersum przedstawienia, co pokazuje np. sztuka mimu.
- Funkcja wyrażania przeżyć i stanów psychicznych oraz przemian postaci. Ingarden podkreśla przy tym wagę kodu pozawerbalnego (ton, szybkość mówienia) dla pełnego dokonania się tej funkcji. Funkcja ta także dopełnia wyrażanie postaci scenicznej. Mamy więc w pierwszej funkcji odpowiedź na pytanie: *Kto? Co? w drugim: co się z nim dzieje, w jakim jest stanie? Co przeżywa?*
- Funkcja powiadamiania (komunikowania) – mowa jest więc tu medium komunikacyjnym między postaciami, a poprzez to także z widzem. Jak się zdaje Ingarden mówi tu o tym, co jest ideacyjnym poziomem języka.

Ingarden podkreśla także, że w spektaklu teatralnym mowa jest formą działania postaci, a jej celem jest wywarcie wpływu na tego, do kogo się mówi, jest zatem aktem mowy posuwającym akcję do przodu i wówczas jest tylko właściwie użyta na scenie. Ta funkcja, jak podkreśla Ingarden: „funkcja wpływania na osobę, do której się mówi, i na innych ludzi biorących udział akcji stanowi jedną z naczelnych sprawności przemówień osób przedstawionych w dziele teatralnym".

Należy dodać, że omawiany w poprzednim podpunkcie wpływ bohaterów na inne postaci kierowany jest ostatecznie widzów, to oni są właściwymi adresatami słów z których (w odróżnieniu od postaci) mają odtworzyć sytuacje komunikacyjną całego spektaklu. Funkcja ta jest kolejną funkcją, wymienianą przez Ingardena [Ingarden 2003 2, 105-107].

Ingarden zauważa, że mowa funkcjonuje w teatrze na dwóch poziomach: jako element świata przedstawionego i poza nim, jako medium komunikacyjne względem widza [Ingarden 2003 2, 116]. Widz i postaci sceniczne dysponują różnym stanem wiedzy o akcji scenicznej w związku z czym funkcje danej wypowiedzi mogą być różne względem tych dwojga adresatów. I tak na przykład w utworze wierszowanym widz ma docenić kunszt autora sztuki (funkcja oddziaływania mowy), podczas gdy postaci zachowują się tak, jakby ich mowa była normalna, codzienna (funkcja wyrażania, powiadamiania). Jednocześnie postaci reagują na słowa tak, jak gdyby były one naprawdę wypowiadane (choć sposób tej reakcji określa konwencja przedstawienia), podczas gdy widz odpowiednio ramuje wypowiedzi padające ze sceny (o czym była już mowa w poprzednim rozdziale).

Jak dodaje Csató [2003] wszystkie wypowiedzi aktorskie na scenie w stosunku do widza muszą pełnić funkcję powiadamiania, ponieważ widz w tej sytuacji komunikacyjnej ma *ex definitione* wyznaczoną rolę świadka-adresata, musi zatem odebrać wszystko to, co jest konieczne do odtworzenia sensu wszystkich sytuacji scenicznych, mownych i pozamownych. Z kolei „funkcję oddziaływania" Csató proponuje rozdzielić na „bezpośrednią" i „pośrednią". Pierwsza ma służyć do wzbudzania i utrzymywania „postawy widza", czyli „postawy estetycznej" wg Ingardena. Druga, gdy widz już jest „wciągnięty w spektakl" pozwala mu odnieść wydarzenia sceniczne do jego własnego życia. Csató wskazuje też, że funkcje języka wymienione przez R. Jakobsona [1960] występują w mowie scenicznej za wyjątkiem funkcji metajęzykowej. Można się zgodzić co do tego w teatrze iluzyjnym, jednak w różnych współczesnych realizacjach, wykorzystujących interakcję z widzami czy improwizację również i ta funkcja występuje (aktor np. tłumaczy, co powiedział, by być właściwie zrozumianym). Csató dochodzi również do konkluzji zbliżonej do komunikatywistycznego ujęcia porozumiewania się, ponieważ jego zdaniem w teatrze:

> „słowa i czyny nie rodzą się z akcji, lecz same rodzą akcję. Wykonane i wypowiedziane w świecie rzeczywistym, stają się obrazem, która to kategoria przedmiotów sematycznych ma, jak wiadomo, własność wywoływania w umyśle widza przedmiotu wyobrażonego (...) Obraz ten jest ruchomy, roz-

wija się w czasie, wobec czego i »świat przedstawiony« nie powstaje raz jeden dla całości przedstawienia, i wywołane nim »przedmioty intencjonalne« nie uzyskują istotnej samodzielności. Charakterystyczną cechą tego świata przedstawionego jest, że rodzi się wciąż na nowo, w każdej kolejnej sekundzie postrzegania przedstawienia przez widza i rodzi się zawsze z rzeczywistych zmian konkretnego widowiska teatralnego [Csató 2003, 133].

S. Skwarczyńska, pisząc o funkcjach mowy w dramacie, mówi o „funkcji charakteryzacyjnej" oraz „funkcji dramatycznej" „tworzywa słownego" [Skwarczyńska 2003 5]. Pierwsza polega na przedstawianiu własności osób w słownych wyrażeniach, ale też wnioski, jakie widz na podstawie danej wypowiedzi, jej cech, może wyciągnąć. Druga służy polskiej badaczce do wywiedzenia, że dramat zbudowany jest nie ze słów, a z wydarzeń, co pozwala uznać teatr za osobne dzieło sztuki, a nie, jak chce Ingarden, za „graniczną postać dzieła literackiego" [Ingarden 2003]. Zdaniem Skwarczyńskiej, o ile dzieło literackie jest w całości tworem językowym (wszystko, co chce nam przekazać autor przekazywane jest za pomocą słów), to słowo w teatrze ogrywa rolę tylko cząstkową.

Z ruchu, gestów, postaw i mowy aktora powstaje postać teatralna, a uzupełniona przez scenografię, muzykę, kostiumy, interakcje i reakcje innych postaci, współtworzy cały świat przedstawiony w spektaklu. Kluczowa jest tutaj aktualizacja stanów i następstwo zdarzeń, które charakteryzują postać i cały spektakl. Należy wyraźnie podkreślić, że liczy się nie tylko warstwa semantyczna, znaczenie słów, czy też – w ujęciu komunikatywistycznym – kierunki interpretacji wskazywane przez nie, a oparte na systemowej wiedzy o ich znaczeniu. Równie istotne jest to, jak zostają wypowiedziane. Jak zaznacza bowiem Jadwiga Puzynina, przekaz wartości nie dzieje się to tylko poprzez mówienie o wartościach (np. o miłości, przyjaźni czy wierności), ale też przez sposób podawania tekstu:

„Środki fonetyczne wartościowania, właściwe językowi mówionemu – to przed wszystkim szeroko rozumiana intonacja, a więc dynamika, akcent, poziom głośności, tempo, melodyka i tzw. timbre, tj. zabarwienie głosu. Poza tym w języ-

ku artystycznym – instrumentacja głoskowa. Rolę intonacji pozwala w pełni ocenić dobra recytacja, gra aktorska. Ale i w życiu codziennym, w różnego typu interakcjach o charakterze oficjalnym i nieoficjalnym za jej pomocą wyrażamy wiele naszych wartościowań pozytywnych i negatywnych związanych z ironią szyderstwem, zachwytem, oburzeniem, groźbą itd" [Puzynina 1992, 112].

Poza tekstami werbalnymi mamy w teatrze do czynienia także z tekstami dźwiękowymi niewerbalnymi. M. K. Knapp i J. A. Hall, omawiając role sygnałów wokalnych, towarzyszących przekazowi werbalnemu, stwierdzają wręcz, że często jest tak, że to, jak coś zostało powiedziane, decyduje w zasadzie to tym, co w istocie zostało zakomunikowane [Knapp, Hall 1997, 483]. Jedną z części składowych tego parajęzyka, czyli kodu niewerbalnego towarzyszącego nieodłącznie mowie (nawet zupełny jego brak jest znaczący, to tzw. mowa mechaniczna) jest prozodia, czyli wzmiankowany już przez Puzyninę przebieg intonacyjny. Prócz zaznaczenia, czy dana wypowiedź jest pytaniem (ton wznoszący) czy oznajmieniem (ton opadający), operując intonacją możemy wzmocnić przekaz werbalny lub mu zupełnie zaprzeczyć, mówiąc np. „Wspaniałe wakacje" zabarwiając to sarkastycznie. Wracamy tu do przywoływanego już w poprzednim rozdziale Mehrabiana i jego badań nad mową pozawerbalną i niewerbalną [Mehrabian 1971], których konkluzją było przyznanie większego znaczenia sygnałom innym niż werbalne. To, że kod niewerbalny stanowi podstawę oceny a kod werbalny wpływa już tylko na jego natężenie potwierdziły także inne badania przywoływane przez Knappa i Hall [1997].

W głosie ludzkim występuje wiele różnych sygnałów akustycznych. Jako pierwszy cechy te spróbował klasyfikować George L. Trager [1958]. Badacz ten zalicza do nich częstotliwość, natężenie i tempo mówienia, a także wargową kontrolę emisji (przejścia gładkie lub ostre), kontrolę artykulacyjną (swobodna lub wymuszona), kontrolę rytmu (płynność lub rwany tok mowy) oraz rezonację (głos z alikwotami lub bez) [Knapp, Hall 1997, 488-489]. Warto tu dodać, że badania potwierdzają, iż odbiorcy na podstawie samych sygnałów wokalnych w dość zbliżony sposób oceniają płeć, wiek i status nadawcy – zatem posługując się nimi aktor może być odebrany w taki, a nie inny sposób. Na przykład badania nad atrakcyjnością głosu

pokazały wiele stereotypów z tym związanych [Berry 1992, Zuckerman, Hodgins i Miyake 1990, Zuckerman i Miyake 1993]. Generalnie osoby o przyjemnym głosie, postrzegane są pozytywnie, jako ciepłe, otwarte, zgodne, silne w dużo większym stopniu niż osoby o głosie ocenianym jako mniej atrakcyjny. Ten zabieg zresztą jest stosowany w teatrze od lat, dziś szczególnie wykorzystywany jest zaś w teatrze lalkowym, gdzie bohaterowie negatywni mówią na ogół piskliwym czy skrzeczącym głosem.

Anthony Mulac [1976] w swoich doświadczeniach wykazał, że przy ocenianiu mowy próbujemy odtworzyć charakterystykę mówcy w trzech wymiarach:

- Usiłujemy ustalić status społeczny oraz intelektualny mówiącego;
- Oceniamy, czy głos jest przyjemny czy nie;
- Oceniamy dynamikę głosu, czyli czy zdradza agresję czy łagodność, siłę bądź słabość, czy jest głośny czy cichy [Knapp, Hall 1997, 499].

Zatem aktorzy, czy prowadzący ich reżyserzy, w swoich koncepcjach roli w znacznym stopniu opierają się na stereotypach percepcji sygnałów werbalnych, wykorzystując nierzadko redundancję znaczeniową, czego nie obserwuje się w aż tak dużym natężeniu w naturalnych warunkach (może poza skrajnymi emocjami, charakteryzującymi się wybuchowością, jak wściekłość czy rozpacz). Ma to związek niewątpliwie z tym, że perswazyjność gry musi być duża, a komunikacja wyraźna, by nawet widz, który coś przeoczy (a przecież nie może śledzić wszystkiego), mógł zgodnie z intencją twórców sytuacje komunikacyjną w danej scenie odtworzyć (a na jej podstawie całość komunikatu spektaklu). Jednak, jak wspomniałem, skrajny stopień bazowania na tych stereotypach zarezerwowany jest już właściwie tylko dla teatru lalkowego, adresowanego dla dzieci, gdzie wyrazistość postaci musi być skrajnie duża z racji niewykształconej jeszcze kompetencjikomunikacyjnej. W teatrach dramatycznych aktorzy sięgają po ten arsenał już zazwyczaj subtelniej, niemniej umiejętność ta stanowi wciąż istotny element warsztatu aktorskiego.

Warto też dodać, że na to nakłada się jeszcze kwestia czysto techniczna kanału komunikacyjnego i zrozumienia tekstu przez widza, jak na przykład liczba słów na minutę, które można z sensem odebrać, maksymalnie określana między 200 a 270 [Knapp, Hall 1997, 514]. Zatem aktor nawet jeśli chce odegrać strach

i zgodnie z badaniami [Scherer 1974] amplituda jego głosu będzie skrajna, ton wysoki, a tempo szybkie – by zostać zrozumianym nie może wyjść poza te 270 słów na minutę. Musi wypośrodkować swoja grę także na poziomie parajęzyka. Mowa postaci reguluje także spektakl – Csató nazywa tę funkcję „sygnalizacyjną" [Csató 2003, 134]. Aktorzy, inny twórcy, w porozumieniu z reżyserem umawiają się, że dane słowa uruchamiają zaplanowane czynności (także mowne). Słowa są więc w tym ujęciu traktowane jako działanie, wywołujące inną czynność. Na przykład odpowiednie wyrażenie padające na scenie może oznaczać koniec wypowiedzi jednego aktora, a początek wypowiedzi innego. Może też być sygnałem dla oświetleniowca, by zapalić światło lub dla dźwiękowca, by włączyć/pogłośnić muzykę czy inny efekt dźwiękowy:

> „Wypowiedź aktora staje się sygnałem dla partnera (...) a jednocześnie sygnałem dla maszynisty, kierującego efektami świetlnymi. Tak więc tekst staje się sygnałem podwójnym, każdej z zainteresowanych osób sygnalizującym coś innego. W czasie prób musiano ustalić dwie odmienne umowy zaszyfrowane w tym samym tekście słownym. Z perspektywy ujawniającego się dla widza »świata przedstawionego« maszynista do widowiska nie należy, z punktu widzenia jednak biorącego pod uwagę działanie omawianego tu teatralnego mechanizmu nie wolno zapominać o nikim, kto bierze udział w spektaklu. Bo mowa sceniczna także i w stosunku do nich pełni określone funkcje, które muszą być tu rozpoznane, aby przedstawienie rozwijało się prawidłowo" [Csató 2003, 138].

Csató podkreśla, że sygnały te muszą być związane z tekstem głównym dramatu, czy inaczej, ze słowami padającymi na scenie.

Teatr jest z zasady oszczędny w słowach, dlatego te, które już padają są niezbędne, głęboko przemyślane i odpowiednio ułożone. W życiu można je poprawić, w teatrze w zasadzie się tego nie robi. Stąd ich waga w przedstawieniu jest większa, niż w naturalnej konwersacji, są zwieńczeniem gry aktorskiej i podporządkowują ją sobie (reżyser, a za jego sprawą aktorzy, dostosowują grę do tekstu, ponieważ jest on już „gotowy" i przemyślany, poza tym jest wybrany przez twórców do przekazania

określonych treści). Odwrotne działanie jest ryzykowne, choć możliwe – tak było np. w przypadku spektaklu *(A)pollonia*, który omówię w kolejnym rozdziale.

5.2.2 Kod werbalny wizualny (pismo)

Werbalny kod wizualny pojawia się w teatrze, często pełniąc funkcje porządkujące, na poziomie organizacji dyskursu – na przykład, gdy wyświetlane są napisy z nazwą miejsca, gdzie dzieje się akcja, numer sceny itp. A na przykład w spektaklu *Rewizor*[91] w reżyserii Jana Klaty pojawia się cytat Norwida, będący potem przedmiotem scenicznego żartu, tj. zamiany liter imię autora z C. K. Norwid na K. C. Norwid (akcja została przeniesiona w czasy Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej)[92]. W przypadku *(A)pollonii* Warlikowskiego – na tylnej ścianie scenografii pojawiają się imiona postaci, które aktualnie są dominantą sceniczną (a przynajmniej powinny być w odbiorze widza). Wszystko to jednak są sceniczne zabiegi spotykane mimo wszystko sporadycznie. Przyczyny tego można upatrywać w tym, o czym w swojej *Galaktyce Gutenberga* pisze Marshall McLuhan [2017]: słowo pisane spowalnia, a nawet zatrzymuje działanie, jest więc *ex definitione* zaprzeczaniem greckiego terminu *drámá*, „dziania się", stanowiącego fundament teatru[93]. McLuhan przytacza słowa Johna Colina Carothersa, który w artykule *The Culture, Psychiatry, and the Written Word* [1959] przekonywał:

> „Dźwięki są w pewnym sensie czymś dynamicznym bądź przynajmniej wskazują na na coś dynamicznego – ruch, zdarzenie czy działanie" [McLuhan 2017, 70].

Jednocześnie Carothers, a za nim McLuhan, piszą o zmianie nawyków percepcyjnych, przeniesieniu nacisku ze słuchania na widzenie i udziale w tym pisma,

91 *Rewizor* (Mikołaj Gogol), miejsce premiery: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego Wałbrzych, data premiery: 2003-03-30, reżyseria: Jan Klata, sample i skrecze: Jan Klata, przekład: Julian Tuwim, ruch sceniczny: Maćko Prusak, scenografia: Justyna Łagowska, reżyseria światła: Justyna Łagowska, kostiumy: Mirek Kaczmarek, asystent reżysera: Ryszard Węgrzyn.

92 KC – to skrót od Komitet Centralny (Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej). Był to organ kierowniczy PZPR w latach 1948–1990, będący najwyższą władzą między zjazdami, kierującą całokształtem pracy partii.

93 Fundament ten atakuje dopiero Teatr Absurdu, ale nie jest to jego zanegowanie, ale konstytucja w opozycji [Zob. Klimczak 2006, 2008, 2010].

podkreślając jednak, że zapis jest takim „przyszpileniem owada", zatrzymaniem akcji, więc czymś odwrotnym niż teatr:

> „Gdy słowa zostają zapisane, stają się oczywiście częścią świata wizualnego. Jak większość elementów tego świata stają się statyczne i jako takie tracą dynamizm charakterystyczny dla świata słuchu, a szczególne dla słowa mówionego. Tracą wiele ze swojego osobistego charakteru, w tym sensie, że słowo słyszane jest zazwyczaj do kogoś skierowane, podczas gdy słowo widziane najczęściej jest i, zależnie od życzenia, może być przeczytane lub nie. Tracą emocjonalny podtekst i akcent [...] A zatem, uogólniając, gdy słowa stają się widoczne, wkraczają do świata stosunkowo obojętnego wobec patrzącego – świata, z którego usunięto magiczną »moc słowa«" [McLuhan 2017, 70-71][94].

Rozwińmy teraz przytoczone tezy na przykładzie teatru, porównując konsekwencje użycia słowa pisanego na scenie – w stosunku do słowa mówionego. Po pierwsze – słowa zapisane stają się elementem wizualnym spektaklu, częścią scenografii lub rekwizytem, jak w przytoczonym przykładzie z *Rewizora*. Tym samym tracą swoją moc performatywną, samo słowo pisane nie potrafi bowiem „tworzyć" akcji dramatycznej, tak jak mogą to robić słowa wypowiadane przez aktorów [por. Csato 2003]. Doskonale zdawał sobie z tego sprawę Shakespeare, który wprowadzał w swoich dramatach, np. w *Makbecie* czytanie listów – co stanowi zabieg odwrotny, tj. „ożywiania" pisma. Inna sprawa, że wśród XVI-wiecznej widowni niewiele było też osób umiejących czytać i pisać, więc gdyby tekst pisany pojawił się na scenie, nie komunikowałby (byłby „tekstem wirtualnym"), więc był to zabieg zarazem dramaturgiczny jak i praktyczny.

Carothers zauważa, że słowo mówione tworzy szczególny związek pomiędzy osobami rozmawiającymi, zdradza ich stosunek do siebie, stanowi medium dla

94 Można, wtrącając na marginesie rozważań o piśmie, pokusić się o tezę, że to, o czym pisze McLuhan, czyli przejście od dominacji dźwięku do obrazu może skutkować we współczesnym teatrze rozwojem scenografii czy oświetlenia, ekspansji technik filmowych, telewizyjnych a nawet komputerowych (choć w film w teatrze to wynalazek jeszcze sprzed II wojny światowej). Także specjalizacja reżyserii świateł (F. Ross wspomagająca K.Warlikowskiego) czy omawiane wcześniej wrośnięcie scenografa do roli samodzielnego, w dużej mierze samodzielnego twórcy, może być właśnie pokłosiem opisywanych przez McLuhana zmian percepcyjnych.

komunikatów interpersonalnych, których pismo nie jest w stanie unieść. Można sobie wyobrazić, że „rozmowa" oparta na kodzie werbalnym pisanym to rozmowa maszyn – pozbawiona emocji i społecznych niuansów. Istotą teatru jest też jedność myśli i czynów – myśli bohatera poznajemy przez jego czyny, a także działania słowne, podczas gdy pismo oddziela myśli od czynów i w tym sensie jest „niedramatyczne" [McLuhan 2017, 73].

Związek żywego dialogu z pojęciem dramatu opisywał też J. Tischner pisząc o człowieku jako „istocie dramatycznej":

> „Oto do moich uszu dochodzi twoje pytanie. Jest chwila ciszy, wspólnej teraźniejszości. Oczekujesz na odpowiedź. Trzeba dać odpowiedź. To trzeba jest istotne. Dzięki niemu i w nim jesteś przy mnie obecny" [Tischner 2006, 7].

Podkreśla to też McLuhan pisząc, że słuchanie mowy tworzy „zaborczy świat totalnej współzależności". Przestrzeń oralna i akustyczna buduje „rezonujący świat jednoczesnych relacji". Tym samym wskazuje, że słowo mówione posiada moc kreowania mikrokosmosu społecznego, co wyzyskuje właśnie teatr [McLuhan 2017, 74].

Jednocześnie percepcja słowa pisanego wprowadza dominację wzroku, wyłączając w pewien sposób inne zmysły [McLuhan 2017, 101-102]. To utrudniałoby komunikację w teatrze, który z zasady jest sztuką multisensoryczną. Usuwanie pewnych kanałów (wyciemnienie, cisza) jest natomiast celowym zabiegiem reżyserskim, ma wzmacniać przekaz w kanałach, które pozostały, więc jeśli pismo już jest użyte na scenie, to powinno być tak właśnie wykorzystywane, gdy reżyser świadomie chce pozostałe zmysły stłumić i skupić percepcję widza na kanale wzrokowym.

Na ciekawy aspekt ograniczenia komunikacji pisanej, ważny dla teatru, zwórcił uwagę Franciszek Nieckula [2014]. Badacz ten podkreśla, że akt komunikacji mówionej zawsze jest silne związny z sytuacją, w kótrej się mówi. W związku z czym znaki sytuacyjne, będące w dużej mierze kodem kulturowym, uzupłeniają komunikacje ustną. Dochodzi zatem do redukcji znaków językowych w komunikacie bez szkody dla porozumienia [Nieckula 2014, 102]. Mamy więc do czynienia z tym, co jest istotą

teatru - czyli wielotworzywowością i kondensacją czasową. Ponieważ w teatrze widz zamiast wydłużonego kodu werbalnego odczytuje jednoczesnie kod kinezyczny, proksemiczny i sytuacjyny (kulturowy), tworzące razem komunikat danej sceny. Zbliża to teatr do rzeczywistości, naturalnej sytuacji aktu komunikacji mówionej. Akt komunikacji pisanej z kolei jest podzielony na dwie fazy: konstruowania tekstu i jego odbioru. Nie ma zatem możliwości wykorzystania skrótu, odwołującego się do sytuacji (udaje się to najwyżej w bardzo prostych przekazach, gdy na przykład na przejściu zapala wyraz „stop"). Z braku wspomnianych znaków kinezycznych, proksemicznych i sytuacyjnych wszytskie informacje muszą być przekazane w kodzie werbalnym - co znacznie go wydłuża [Nieckula 2014, 103]. Użycie więc takiego środka komunikacji wymagałoby od widza jeszcze większego skupienia i narażałoby komunikat na pozostanie „tekstem wirtualnym", gdyby taki tekst w przedstawieniu był na przykład za długi czy nieczytelny. Ponadto przy języku mówionym obok warstwy komunikatu mocno widoczny jest metakomunikat (zawarty także we wspomnianych wcześniej innych kodach). Pozwala on na nazwiązanie kontaktu, jego podtrzymanie, pobudzanie odbiorcy, utrzymywanie jego uwagi, pomaga zrozumieć tekst itp. W przypadku języka pisanego takich „podpórek" nie ma - jest więc większe ryzyko niezrozumienia. Reżyser musi sobie więc zdawać sparwę, że używając pisma bardziej ryzykuje. Choć w ostatnich latach język pisany jest często uzupełniany przez emotikony (w aplikacjach komunikacyjnych, jak np. *Messenger* czy wspomniany już *Whatsupp*), które te „meta" role właśnie spełniają. Na razie jednak popularne „buźki" nie zadomowiły się w polskim teatrze.

Warto też jednak za McLuhanem podkreślić, że współczesny teatr byłby niemożliwy, gdyby nie druk, który ponieważ jak pisze McLuhan, ukształtował nasze postrzeganie. Inaczej się bowiem patrzy ze skąpanej w słońcu widowni na akcję z jednością czasu, akcji i miejsca, rozgrywającą się za dnia, w upale, a innego patrzenia wymaga obserwacja z ciemności, w skupieniu i ciszy, wydarzeń na scenie, gdzie czasem tylko jej fragmenty są wyodrębniane w znaczący sposób:

> „Tak jak to, co literalne, »literę« utożsamiono później ze światłem, które raczej pada na tekst, niż go przenika, istniał również równoważny nacisk na »punkt

widzenia«, stałą pozycję czytelnika: »miejsce, gdzie siedzę«. Taki wizualny nacisk nie mógł się pojawić, dopóki druk nie zwiększył wizualnej intensywności zapisanej strony aż do pełnej jednolitości i powtarzalności. Jednorodność i powtarzalność typografii, całkiem obce kulturze rękopisu, stanowią niezbędny wstęp do zunifikowanej przestrzeni obrazowej i »perspektywy«" [McLuhan 2017, 205].

McLuhan podkreśla, że zmiana ta, „wzlot wizualny", nie byłby możliwa bez przejścia od pisma ręcznego do druku, gdyż rękopisy były wciąż jeszcze czytane na głos, związane były z kulturą zorientowaną na zmysły słuchu i dotyku. Abstrakcyjna wizualność mogła się ukształtować się więc dopiero po wynalazku Gutenberga [McLuhan 2017, 206]. Warto zestawić te twierdzenia z książką Krzysztofa Pleśniarowicza *Przestrzenie deziluzji: Współczesne modele dzieła teatralnego* [1996], gdzie autor przedstawia historię sceny teatralnej właśnie w ujęciu „optycznym". McLuhan pisze:

„Wielki paradoks epoki Gutenberga polega na tym, że jej pozorny aktywizm jest filmowy w ścisłym sensie tego słowa. To spójna seria statycznych ujęć lub »stałych punktów widzenia«, pozostających w homogenicznej relacji względem siebie. Homogenizacja ludzi i materii stanie się wielkim programem ery Gutenberga, źródłem bogactwa i władzy nieznanych żadnej innej epoce czy technologii" [McLuhan 2017, 228].

Współczesna scena jako przestrzeń jednolita, łącząca zawarte w sobie elementy, tworząca mikrokosmos sceniczny, powstała zatem własnie, jak wynika z rozważań McLuhana, dzięki wynalazkowi druku. Jak podkreśla amerykański badacz:

„Druk to najwyższy stopień rozwoju kultury alfabetu, którego podstawowym skutkiem jest detrybalizacja i dekolektywizacja człowieka. Maksymalnie intensyfikuje wizualne cechy alfabetu, przez co zwiększa indywidualizującą moc alfabetu fonetycznego znacznie bardziej, niż mogła to kiedykolwiek uczynić kultura rękopisu" [McLuhan 2017, 272].

Wreszcie możemy potraktować pismo na scenie jak środek przekazu, po części tak jak rozumiał go McLuhan w innej swojej książce *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka* [2004], czyli *the medium is the message* – to jest, że sam przekaźnik jest przekazem. McLuhan przekonuje bowiem, że zmiany społeczne i kulturowe nie spowodowane treściami przekazywanymi za pomocą jakiegoś medium lecz samą obecnością i wykorzystaniem danego medium, wpływa na jakość przekazu, określa go, definiuje. Co więcej środek przekazu nie tylko kształtuje treść, ale i odbiorcę. Zamiana naturalnego dla teatru języka mówionego na pismo, mające konkretny kolor, krój, wielkość, czy też wybór między używanym na scenie do napisów pismem ręcznym a drukiem – wszystko to jest w świetle teorii McLuhana przekazem. Trudno jednak zgodzić się z kanadyjskim teoretykiem komunikacji, że treść zapisana i pokazana widzowi, jest tylko jak „soczysty kawał mięsa przyniesiony przez włamywacza, aby odwrócić uwagę psa podwórzowego" od przekazu.

Jak się zdaje, w teatrze percepcja pisma, jako medium znaczącego, jest odwrotna od tej, jaka zachodzi w rzeczywistości. Jeśli zatem przyjmiemy za McLuhanem, że już samo medium pisma ma jakieś znaczenie w życiu codziennym, jeżeli dana czcionka stanowi przekaz (jak np. charakterystyczna gotycka czcionka używana przez hitlerowców), to pojawienie się takiego napisu na scenie będzie już samo w sobie przekazem, dlatego że, jak pisałem w poprzednim rozdziale, scena jest miejscem nadawania znaczenia wszystkiemu, a co za tym idzie, wartości komunikacyjnej. Zatem jeśli pismo jako medium występuje na scenie, jako środek przekazu także coś komunikuje przez siebie (McLuhan podkreśla, że medium staje się przekazem, gdy zostanie w konkretnej sytuacji wykorzystane, samo w sobie nie komunikuje).

Słowo pisane obecnie cechuje się też sporą napastliwością. Atakuje nas niemal wszędzie – z ekranów telefonów, bankomatów, kolorowych ogłoszeń, ulotek, billboardów, pylonów itp. Pismo w dużym stopniu wypełnia naszą cywilizacyjną przestrzeń. Co więcej, nie możemy się przed tym izolować, w odróżnieniu od bodźców słuchowych. Wprowadzanie tekstu pisanego do spektaklu może mieć więc również takie konotacje, takie emocje wywoływać – byłby to negatywny efekt uboczny, chyba, że reżyser intencjonalnie chce zastosować na scenie taki „wizualny hałas".

Jak pisał Em Gryffin „Członkowie kultury oralnej nie potrafili przyjąć postawy neutralnego obserwatora – jednocześnie działali i reagowali emocjonalnie" [2003, 345]. Poza tym, w epoce pisma, prócz słuchu, włączone zostały do komunikacji narzędzia, takie jak: rylec, kamień, pióro, atrament, potem maszyny. Bezpośredni kontakt został zastąpiony pośrednim. Pojawiał się zatem dystans, który jest ważnym elementem postawy teatralnego odbiorcy. Można zatem powiedzieć, że „nieteatralne" ze swej natury pismo [por. Raszewski 2003] ukształtowało współczesnego widza, a obecnie w spektaklach jest elementem kształtującym odbiorców na widowni.

5.2.3 Kod dźwiękowy przedstawienia

W dźwiękowym kodzie niewerbalnym wyróżniamy:

a) dźwięki natury (obecnie w teatrze rzadkie, za wyjątkiem tych, wydawanych przez aktorów),
b) dźwięki wydawane przez artefakty,
c) muzykę.

Pavis zwraca uwagę, że należy odróżniać takie efekty dźwiękowe od „realizacji fonicznej słowa przez aktora" oraz dźwięków, które dobiegają ze sceny lub jej okolicy, ale bez intencji twórców – czyli odgłosy szurania nogami po scenie, stuk obcasów, odgłosy towarzyszące toczeniu się „obrotówki" [Pavis 1998, 129]. Francuski teatrolog stosuje taki podział funkcji niewerbalnych efektów dźwiękowych:

a) efekt realności – dźwięki naśladują dźwięki rzeczywiste (lub nimi są, jak dzwonek w telefonie), tworzą więc akustyczne obrazy rzeczywistości, będące składnikiem rozwoju akcji.
b) dekoracja dźwiękowa – efekt dźwiękowy zastępuje tu scenografię lub dopełnia ją, uściśla.
c) kontrapunkt dźwiękowy – dźwięk stanowi swoiste medium pomiędzy widzem a makrokosmosem teatralnym danego przedstawienia – nie współgra z tym, co na scenie, ale buduje kontekst dla zdarzeń scenicznych, uzupełniając mikrokosmos sceny [Pavis 1998, 130].

Na funkcjonowanie różnych kodów dźwiękowych w ramie teatralnej zwracał również uwagę E. Goffman [2010, 112-115]. Amerykański socjolog zauważa, że konwencja reżyserska pozwala na wykonanie zabiegu, który psychologowie nazywają „efekt cocktail party" [Wojciszke 2002, 137] – to jest wychwycenie z wiązki dźwięków jednego szczególnego, na przykład brzmienia swojego imienia. W teatrze, zwłaszcza, gdy używany jest dźwięk z głośników, selekcja dźwięków nie jest już tak łatwa, stąd ich dobór jest zadaniem twórców.

Kod dźwiękowy, jak wspomniałem już za Pavisem, może też określać przestrzeń – na przykład odgłosy ptaków sugerują, że dana scena rozgrywa się w lesie czy w parku (jeśli na przykład dodatkowo w tle dograny jest szum samochodów). Co ciekawe – aktorzy w ogóle nie muszą zmieniać swoich pozycji na scenie, nie muszą inaczej się zachowywać – wystarczy sam kod dźwiękowy – by widz odebrał, że znajdując się raz na ruchliwej ulicy, raz nad morzem a raz w górskiej zawiei. Dźwięki mogą być też wpisane w kod werbalny – kiedy postać mówi:

Piotrze [dźwięk przekręcanego klucza w zamku i otwieranych drzwi], *wejdź.*

Nie potrzeba tu w zasadzie żadnych innych kodów, nawet ruchu – by widz odebrał komunikat sceniczny, że postaci wchodzą do mieszkania lub innego pomieszczenia. Ten fragment sceny może więc być zgrany w kulisach lub na wyciemnieniu – światło może zapalić się dopiero wtedy, gdy już np. ściągają kurtki lub stawiają walizki na podłodze. Użycie takiego rozwiązania na pewno zdynamizuje początek sceny.

Dźwięki, a także muzyka, jak zauważa Goffman, występują też w kilku formach. Najważniejszy podział przebiega na linii – muzyka słyszalna lub niesłyszalna dla postaci. Są bowiem efekty dźwiękowe i muzyka przeznaczone tylko dla widza – dopełniają one scenę, pozwalają lepiej się zorientować w jej charakterze, stanowią element bazy informacyjnej dla odpowiedniego skomponowania sensu komunikatów płynących od aktorów (np. efekt kapiącej wody z głośników). Taki kod dźwiękowy jest interpretowany, jak mówi Goffman, „poza sceną". Funkcjonuje na mocy tej samej umowy, co przestrzeń gry. Są też dźwięki i muzyka, skierowane i do widzów i do postaci na scenie – wówczas to, że aktorzy ją włączają (na ogół

też i zapowiadając, czy też mówiąc o niej, podkreślają werbalnie co to za utwór (chyba że jest na tyle rozpoznawalny, że nie trzeba tego robić, np. hymn), może też dobiegać np. zza okna. Wówczas takie dźwiękowe efekty (także muzyka) są elementem przestrzeni scenicznej, łączą się ze zdarzeniami „wewnątrz niej" (to „efekt realności" u Pavisa). Jeszcze innym rodzajem dźwięku, jaki możemy spotkać w teatrze, jest narracja, wygłaszana przez głośniki – czasami jest to aktor, czasami reżyser. Może ona opowiadać o wcześniejszych zdarzeniach – wtedy na ogół dla postaci jest niesłyszalna (chyba, że reżyser postanowi przełamać tę „ramę", chce zburzyć konwencję każąc np. aktorowi krzyczeć do głośnika)[95].

Pavis pisze, że „słyszalność" efektów dźwiękowych lub muzyki dla postaci najczęściej wiąże się z miejscem jej powstawania. Jeśli wytwarzane są na scenie, stanowią składnik świata przedstawionego, należą do historii, współtworzą ją. Jeśli są wytwarzane poza sceną – wówczas są „zewnętrznym dodatkiem do widowiska" [Pavis 1998, 129-130]. Trudno jednak się z takim podziałem zgodzić, tzn. jest tak wiele od reguły wyjątków, że to je właśnie można uznać za regułę, a to znaczy, że miejsce powstawania nie ma zazwyczaj wpływu na to, w jaki sposób efekty dźwiękowe uczestniczą w przedstawieniu. Doskonałym przykładem jest tu np. przedstawienie *Bzik tropikalny*[96] Grzegorza Jarzyny, gdzie emitowane z głośników (więc spoza sceny) dźwięki miały wpływa na to, co dzieje się na scenie, wpływały na reakcje aktorów.

Kwestie muzyki w teatrze omawiałem już w poprzednim rozdziale. Stąd tu tylko za Pavisem omówię sprawy percepcji i jej możliwe statusy w spektaklu. Francuski badacz podkreśla po pierwsze słusznie, że muzyki w teatrze inaczej się słucha niż w sali koncertowej. Nie chodzi tylko o akustykę – ale raczej o istnienie „szczególnego znaku, postrzeganego przez widza słuchacza dzięki ścisłej integracji odbioru słuchowego i wizualnego" [Pavis 1998, 318]. Muzyka w teatrze percypowana jest bowiem jako element większego komunikatu, w dużej mierze

95 Takie elementy „niesłyszalnej narracji" przypominają narrację dla niewidomych, tzw. audiodeskrypcję, coraz częściej stosowaną zarówno w transmisjach sportowych, podczas projekcji filmów czy właśnie podczas spektakli. Taki narrator, podobnie jak audiodeskrypcja, dla postaci niesłyszalni, wprowadzają widza w świat wystawianej sztuki lub opisują ja na bieżąco.

96 *Bzik tropikalny wg* Stanisława Ignacego Witkiewicza, miejsce premiery: Teatr Rozmaitości Warszawa, data premiery: 1997-01-18, reżyseria: Grzegorz Horst D'Albertis, opracowanie tekstu: Grzegorz Horst D'Albertis, scenografia: Barbara Hanicka, muzyka: Bolesław Rawski, asystent reżysera: Maria Maj, światło: Piotr Pawlik.

nierozłącznie, ponieważ przenika się z innymi elementami, interferuje z nimi, co sprawia, że trudno ją czasami nawet „wypleść" z materii spektaklu. Muzyka buduje świat sceniczny, ale i scena, jej architektura i scenografia wypełnia się muzyką i tworzą pewien sceniczny amalgamat, który widz percypuje łącznie. Komunikaty te wzajemnie się dopłeniają znaczeniowo. Dopiero wtórna analiza komunikatu pozwala wyróżnić poszczególne elementy. Jeśli jakiś element spektaklu wyraźnie odstaje do innych, prawdopodobnie jest to nieudane przedstawienie. Bierze się to także z tego, że zarówno gra aktorów, jak i ich mowa, a także efekty dźwiękowe i muzyka, a nawet światła mają swój rytm. Jeśli ten rytm jest zbieżny, tworzy całość, wzmacnia przekaz. Jeśli wkrada się arytmia, widz może mieć utrudnioną percepcje dzieła scenicznego, ponieważ to rozprasza jego uwagę.

Podobnie jak przy dźwiękach, Pavis wyróżnia też kilka form muzyki scenicznej:

1. Muzyka, która jest motywowana fabularnie, aktorzy wykonują ją więc na oczach widzów, na scenie, grając i/lub śpiewając.
2. Muzyka będąca na zewnątrz świata spektaklu – czyli będąca poza historią bohaterów, a na przykład kończąca lub zamykająca sceny czy akty, czyli pełniąca funkcję porządkującą. Pavis wprowadza tu dwie podgrupy – muzykę, która emitowana jest ze źródła niewidocznego, wówczas zdaniem Pavisa, jak zaznaczałem już, stwarza ona atmosferę, pokazuje stan emocji bohatera, może odrealniać dialog i sytuacje sceniczne, oraz muzykę ze źródła widocznego, na przykład chór, komentujący akcję sceniczną.
3. Muzyka wpleciona w fabułę i jednocześnie będąca ilustracją.

Można zatem podsumować, że muzyka i dźwięki są bardzo ważnym elementem spektaklu, pełnią tam wiele różnych funkcji. Pomagają zrozumieć działania sceniczne, stany bohaterów, pomagają posuwać się z akcją fabularną naprzód, nadają spektaklowi rytm i porządkują spektakl.

5.2.4 Kod wizualny niewerbalny

W komunikacji zachowania mowne są rzadsze i, jak pokazują badania, mniej znaczące niż zachowania czy sygnały niewerbalne, którym towarzyszą lub z którymi

współwystępują [Mehrabian 1971, Birdwhistell 1974]. Jak piszą Mark L. Knapp i Judtih A. Hall „w kontakcie z inną osobą nieustannie produkujemy sygnały, zdradzające nasze nastawienie, uczucia i cechy osobowości" [1997, 23], nawet wtedy, gdy nic nie mówimy. Większość z tych zachowań niewerbalnych związanych jest z ruchami ciała czy też zmianą postawy, ułożenia i umiejscowienia ciała [Knapp i Hall 1997, 313]. W przebiegu interakcji używamy zatem wielu gestów, przyjmujemy różne postawy, ułożenia ciała, zbliżamy się lub oddalamy od mówiącego czy przedmiotów (jak np. mównica). Czasami dotykamy, lub nie, naszych interlokutorów. Komunikuje też nasza twarz poprzez miny, zmienia się nasze spojrzenie, poprzez ruchy brwi, powiek i źrenicy. Informacji dostarcza też to jak wyglądamy, w co jesteśmy ubrani.

Wygląd sylwetki dostarcza pierwszych informacji o uczestniku sytuacji komunikacyjnej [Knapp, Hall 1997, 270]. Przydzielając rolę temu, a nie innemu aktorowi reżyser obdarza jego cechami fizycznymi daną postać (wysokość ciała, postura itd.) i wybiera tym samym jakie informacje mają być tą drogą przekazywane. Na przykład inscenizując *Wesołe kumoszki z Windsoru* w Krakowie[97] Jerzy Stuhr zdecydował obsadzić w roli Sir Johna Falstaffa Dariusza Gnatowskiego (Falstaff u Shakespeare'a przedstawiony jest jako otyły, tchórzliwy opój). Tęgi aktor sprawił, że postać ta była postrzegana jako zwalista, ociężała, nawet nieco zmęczona. Ale gdyby reżyser dokonał innego wyboru, np. obsadził w głównej roli sam siebie, nie tylko cechy fizyczne, ale i psychiczne przypisywane Falstaffowi byłyby inne. Istnieją bowiem stereotypy, według których wiążemy rodzaje sylwetki z cechami osobowości [Knapp, Hall 1997, 274][98]. Badania jakie przeprowadzili William D. Wells i Bertram Siegel [1961] wykazały, że:

- osoby tęższe (kategoria sylwetki endomorf) były w nich oceniane jako bardziej staroświeckie, słabsze fizycznie, mniej przystojne, bardziej rozmowne, wielkoduszne, współczujące, zgodne, bardziej zależne od innych czy ufniejsze.

97 *Wesołe kumoszki z Windsoru*, William Shakespeare, miejsce premiery: Teatr Ludowy Kraków-Nowa Huta, data premiery: 1998-06-06, reżyseria: Jerzy Stuhr, przekład: Stanisław Barańczak, scenografia: Elżbieta Krywsza, muzyka: Abel Korzeniowski, ruch sceniczny: Agnieszka Łaska, współpraca reżyserska: Krzysztof Gadacz.

98 Zresztą postać Falstaffa jest właśnie teatralnym wyzyskaniem takiego stereotypu. Obraz tęgiego, rubasznego, tchórzliwego mężczyzny występuje w rzymskiej komedii *Żołnierz Samochwał*, potem właśnie pojawia się między innymi na kartach Shakespeare'a, a polskim wcieleniem tego bohatera jest powieściowa postać Onufrego Zagłoby w trylogii Henryka Sienkiewicza.

- Osoby średniej budowy (mezomorf) były oceniane jako m. in. silne, bardziej męskie, przystojne, odważne, młodsze, bardziej dojrzałe i samodzielne.
- Osoby szczupłe (ektomorf) postrzegano jako młodsze, bardziej ambitne, wyższe, bardziej podejrzliwe, spięte, nerwowe, mniej męskie, bardziej uparte, o trudnym charakterze oraz bardziej pesymistyczne i wycofane [za: Knapp, Hall 1997, 275].

Podobne odpowiedzi uzyskali Kenneth T. Strogman i C. J. Hart [1968], którzy w badaniu zadawali pytania o temperament, przedstawiając słowne opisy wspomnianych typów sylwetki.

W komunikacie niewerbalnym ważnym elementem jest także uroda – badania z zachodniego kręgu kulturowego pokazują, że wstępna ocena człowieka atrakcyjniejszego jest lepsza niż osoby mniej atrakcyjnej [Knapp, Hall 1997, 252]. W teatrze zatem postać grana przez przystojnego aktora czy aktorkę jest początkowo lepiej oceniana niż gdyby grała ja osoba mniej atrakcyjna. Postaciom takim jako odbiorcy możemy więcej „wybaczyć" [Knapp, Hall 1997, 253]. Fizyczna atrakcyjność może być też pomocna przy perswazji – w tym przypadku aktor, a zanim postać, mogą wywrzeć większy wpływ na widza [Knapp, Hall 1997, 260]. Atrakcyjnej aktorce czy aktorowi łatwiej się też wybacza ewentualne braki warsztatowe czy w pracy nad rolą.

Do kodu niewerbalnego zalicza się także: wzrost, włosy, kolor skóry a także zapach ciała [Knapp, Hall 1997, 276-288]. Komunikować też może ubiór. W ocenie społecznej powinien on być dostosowany do pełnionej roli oraz otoczenia [Knapp, Hall 1997, 292]. Ubiór stanowi istotny element oceny obcych osób, u osób znanych może komunikować np. zmianę nastroju natomiast nie ma już tak dużego wpływu na ocenę całego człowieka [Knapp, Hall 1997, 293]. Pomijając fakt, że ubiór ma zastosowanie praktyczne i w ten sposób może sugerować, czym dana postać się zajmuje (ubrana w dres – sportowy tryb życia, ubrana w ogrodniczki – zajmująca się np. majsterkowaniem itp.), może także zdradzać stosunek danej osoby (postaci) do systemu społecznego i obowiązujących w nim reguł. Ubiór może być też wprost manifestacją poglądów (jak np. w ostatnim czasie koszulki z Lechem Wałęsą czy nadrukiem „konstytucja"). Stworzenie pełnej listy komunikatów sygnalizowanych

przez ubiór byłoby trudne ze względu na różne sytuacje życiowe, grupy etniczne, zwyczaje kulturowe czy czas, w jakim dochodzi do sytuacji komunikacyjnej [Knapp, Hall 1997, 295].

Ciekawe badania, które potwierdzają, że stosunek do ubioru koreluje z podkreślonymi cechami charakteru przprowadzili L. B. Rosenfeld i T. G. Plax [1977]. Na przykład mężczyźni o dużej świadomości znaczenia ubioru, wiedzący, że ludzie zwracają uwagę na ich ubiór, byli rozważni, ostrożni, szanowali autorytety. Ci, którzy deklarowali ekshibicjonizm (w postaci noszenia kostiumu kąpielowego), byli agresywni, pewni siebie, obojętni na cudze problemy. Wyrażali też, co ciekawe, opinię, że łatwo jest manipulować ludźmi. Ci z kolei, którzy byli nastawieni na praktyczne zastosowanie stroju, byli nastawieni buntowniczo, stale niezadowoleni, zorientowani na sukces, poważni i analityczni [Knapp, Hall 1997, 297]. Pokazuje to, że ubiór, wraz wyglądem zewnętrznym, stanowią bardzo istotny zbiór bodźców komunikacyjnych. I zwłaszcza w przypadku osoby nieznajomej (a z taką mamy właśnie do czynienia w relacji aktor/postać – odbiorca-widz na początku przedstawienia) mogą w sposób zasadniczy determinować reakcje i percepcję w kontaktach społecznych także w teatrze [Knapp, Hall 1997, 299].

Kod niewerbalny w teatrze, zarówno ten dotyczący wyglądu fizycznego ciała jak i ubioru, działa w teatrze tak samo jak w życiu codziennym. Wymienione mechanizmy z powszednich sytuacji są przekładane na sytuacje sceniczne i wykorzystywane jak na co dzień – osoba ubrana skromnie, jest odbierana w teatrze jako skromna, a na przykład osoba bardzo szczupła – jako biedna i głodna. Jednak w teatrze, podobnie jak i inne elementy komunikacji, nierzadko kod ten ulega zagęszczeniu czy też znakowemu skróceniu. To znaczy nie potrzeba całego stroju, by ktoś był odebrany jako król, wraz z przypisywanymi takiej osobie cechami. Czasami wystarczy jakiś element stroju, w tym przypadku korona, by zasugerować całość. W większym stopniu dotyczy to ubioru – jeśli chodzi o cechy fizyczne, takie zbiegi stosowane są głównie w teatrze lalkowym, gdy spektakl odbywa się w żywym planie. Wówczas wystarczą na przykład tylko duże dłonie, by zasugerować widzom, że dana postać jest olbrzymia i dlatego jest niezdarna i powolna. W teatrach dramatycznych takich zabiegów raczej się jednak nie stosuje.

W kodzie niewerbalnym przekazywane są też informacje poprzez postawy czy ruchy ciała. Ciało może zdradzać sympatię lub niechęć do interlokutora, gdy zwrócone jest lub nie w jego stronę. W przypadku zwróconych przodem do siebie mężczyzn postawa taka połączona z patrzeniem w oczy może zdradzać agresję [Pease i Pease 2007, 334]. Ustawienie ciała może też otwierać sytuacje komunikacyjną na innych rozmówców lub ją zamykać [Pease i Pease 2007, 336-337]. Warto dodać, że współczesne usadzenie widowni utrudnia im wzajemna interakcję i powoduje skoncentrowanie uwagi na scenie [Pease i Pease 2007, 391-396].

Ruchy całego ciała dostarczają duży pakiet informacji o danej osobie. Ruchy szybkie, nieskoordynowane zdradzają zdenerwowanie, pobudzenie itp., natomiast powolne informują o opanowaniu, pewności, prestiżu [Pease i Pease 2007]. Znakomity, aktorski, znany powszechnie przykład pochodzi z kina – to Marlon Brando w *Ojcu chrzestnym* [1972] Francisa F. Coppoli, który ograniczył mocno ruchy swojej postaci Dona Corleone, przez co zbudował postać budzącą strach i szacunek jednocześnie.

W komunikacji międzyludzkiej istotną rolę ogrywa też terytorium i przestrzeń osobista. Na tej podstawie możemy m. in. odczytać, jakie relacje łączą osoby w danej interakcji. I. Altman [1975] wyróżnia trzy typy terytoriów:

- Terytorium prywatne – stanowiące domenę tylko właściciela.
- Terytorium pośrednie – tu zaliczane są obiekty, które nie są już postrzegane na zasadach wyłączności.
- terytoria publiczne – każdy może je tymczasowo przejąć „na własność" - na przykład miejsce w autobusie miejskim.

Terytorium może „zagrać" w teatrze po pierwsze w sposób taki, że jedna z postaci dopuszcza drugą do swojego prywatnego terytorium, np. pozwala spać w swoim łóżku. Wskazuje to na dużą zażyłość między nimi. Charakter postaci może budować też to, w jaki sposób narusza ona terytorium drugiej postaci. Tu wyróżnia się:

- naruszenie – celowe bądź nieświadome wykorzystanie cudzego terytorium,
- inwazję – dłuższe, poważniejsze i celowe naruszenie czyjegoś terytorium
- skalanie – zanieczyszczenie śladami obecności [Knapp, Hall 1997, 204].

Każde z tych zachowań, a także reakcja na nie, niekoniecznie werbalna, stanowi komunikat mówiący o psychice postaci oraz stosunkach między nimi.

Tu także w teatrze kod ten jest odczytywany tak samo jak w życiu codziennym – można powiedzieć zatem, że na tym poziomie, komunikacja nie odbiega od naturalnej.

Bardzo ważnym elementem kształtującym interakcje międzyludzkie są też gesty, ponieważ w kodzie tym zawarte są informacje na temat bieżącego stanu czy emocji mówiącego, wyrażany jest stosunek do interlokutora czy usłyszanych słów w sytuacji komunikacyjnej [Pease i Pease 2007].

Knapp i Hall określają gesty jako ruchy części lub całego ciała, które są wykorzystywane w komunikacji międzyludzkiej w celu oddania jakichś idei, intencji lub uczuć [1997, 315]. Gesty w wielu przypadkach ograniczają się do rąk lub dłoni, ale gestykulacja może obejmować także nogi, głowę czy twarz. Gestami natomiast nie są, jak piszą dalej Knapp i Hall, niektóre zachowania samodotykowe, ruchy związane z poprawianiem ubrania czy natrętne ruchy o podłożu nerwowym.

Są też ruchy instrumentalne, które koncentrują się na ciele i odzwierciedlają lub regulują stany pobudzenia, związane z paleniem czy jedzeniem lub podnoszeniem przedmiotów. Także one nie są zazwyczaj zaliczane do gestów, jednak jeżeli odbiorca nada im znaczenie, powiąże ze stanem emocjonalnym nadawcy lub z wypowiadanymi przez niego słowami, wtedy już za gesty mogą być uznane. Słowem, do gestów nie zalicza się takich działań, które nie są związane z aktualnym kontekstem komunikacyjnym [Knapp, Hall 1997, 315]. Jak dodają amerykańscy badacze, zazwyczaj łatwo odróżniamy właśnie takie działania „znaczące", które są częścią przekazu, od ruchów przypadkowych, które można porównać do internetowego „spamu", tzn. istnieją w kanale komunikacyjnym, ale tylko go wypełniają nic jednocześnie wartościowego nie niosąc.

Knapp i Hall wymieniają kilka funkcji gestów:

- zastępowanie mowy, gdy język mówiony nie może być zastosowany z jakichś powodów,
- regulowanie przepływu i rytmu interakcji,
- skupianie uwagi odbiorcy,

- podkreślanie wybranych (świadomie lub nie) informacji werbalnych,
- uzupełnianie i objaśnianie słownego komunikatu,
- charakteryzowanie i utrwalanie treści przekazujących,
- antycypowanie treści słownych [Knapp, Hall 1997, 317].

I tak samo są one właśnie wykorzystywane na scenie. W działaniu aktorskim gesty nie różnią się bowiem co do zasady zarówno w swoich znaczeniach jak i funkcjach od komunikacji codziennej.

W związku z tymi funkcjami Knapp i Hall dzielą gesty na niezależne od mowy oraz zależne od niej. Gesty niezależne od mowy, nazywane są również emblematami [Ekman 1976, 1977] albo gestami autonomicznymi [Kendon 1984, 1989]. Mają one albo jakieś werbalne znacznie albo jakąś definicję, którą stanowi pojedyncze słowo lub fraza [Knapp, Hall 1997, 317]. Znaczenie takiego gestu ustalane jest na poziomie mniejszej lub większej grupy społecznej, i co tego znaczenia musi panować zgoda, by był użyteczny i czytelny. Na razie nie udało się wyodrębnić gestów niezależnych, które by miały to samo znaczenie w każdej kulturze [Knapp, Hall 1997, 322]. Te sygnały niewerbalne występują zazwyczaj w postaci samodzielnych gestów, a ich znaczenie jest niezależne od mowy. Klasycznym przykładem takich gestów jest „pierścień", rozumiany w naszej kulturze jako „w porządku" czy gest wzruszenia ramion, który może mieć co najmniej dwa znaczenia: „nie wiem" oraz „no i co z tego". Takie gesty zastępują przypisane im słowa i frazy wyrażane werbalnie, więc mogą być używane zarówno wtedy, kiedy kanał werbalny jest zablokowany, ale też i w normalnym przebiegu interakcji, np. dla wygody.

Gesty zależne od mowy, zwane też gestami ilustracyjnymi, związane są bezpośrednio z wypowiadanymi słowami. Ich znaczenia oraz funkcje mogą być odczytane wyłącznie w związku z kodem werbalnym, któremu jednocześnie towarzyszą. Gesty zależne od mowy próbowano klasyfikować w różny sposób [np. Efron 1972, Kendon 1989]. Jak zauważają Knap i Hall, opracowania wyodrębniają zasadniczo cztery podstawowe typy gestów:

- Gesty odnoszące się do przedmiotu przekazu – przedmiot ten może być rzeczywisty bądź abstrakcyjny. Mogą one pomagać identyfikować osoby, miejsca, przedmioty czy zjawiska, które są przedmiotem wypowiedzi.

- Gesty wskazujące jakie relacje panują między nadawcą a przedmiotem przekazu. Tu na przykład dłonie ułożone do góry mogą zdradzać niepewność wobec tego, co się mówi, dłonie skierowane w dół – zdecydowanie, a dłoń skierowana do siebie, może być sygnałem, że mówiący chce zdobyć kontrole nad tym, co mówi.
- Gesty stanowiące wizualne znaki przestankowe, które porządkują i kontrolują narrację w przekazie to częste, „tnące", rytmiczne ruchy dłonią. Może to też być uderzanie dłonią lub pięścią w powietrzu lub w blat stołu, które służy podkreśleniu danego słowa czy fragmentu wypowiedzi.
- Gesty służące ustaleniu i przebiegowi interakcji między nadawcą a odbiorcą [Knapp, Hall 1997, 328]. Są cztery podstawowe funkcje takich gestów: a) prezentowanie informacji – czyli gesty, które służą przekazywaniu informacji od nadawcy do odbiorcy, b) cytowanie – to grupa gestów, stanowiących odwołanie do wcześniejszych wypowiedzi partnera interakcji. Ale też gesty potwierdzenia przez nadawcę, pokazujące, że odebrał on reakcję odbiorcy, potwierdzającą zrozumienie jego uprzedniej wypowiedzi, c) wywołanie reakcji odbiorcy – czyli gestyczne prośby: o pomoc, o opinię czy o przyzwolenie na kontynuację d) oddawanie inicjatywy, przejmowanie inicjatywy i gesty sygnalizujące, że każdy może zabrać głos [Knapp, Hall 1997, 335].

Najbardziej wartościową z punktu widzenia niniejszej rozprawy propozycję klasyfikacji gestów zaproponował Dennis McNeill [1992]. Jej przydatność (także przy badaniu gestów teatralnych) polega na tym, że zakłada ona, w odróżnieniu do pozostałych klasyfikacji, zdolność ludzkiego umysłu do tworzenia metafor. McNeill jako pierwszy odróżnił typologicznie ikony gestualne od gestualnych metafor. W swojej klasyfikacji wziął pod uwagę dwa kryteria: to, że gesty są integralną częścią słów albo zdań oraz to, że gesty obrazują pojęcia i procesy myślowe. I w oparciu o te kryteria przedstawił pięć podstawowych typów gestów:

- Gesty deiktyczne – wskazują na konkretną, istniejącą rzecz albo też na elementy w abstrakcyjnej przestrzeni mentalnej mówiącego. Często pojawiają się, gdy nie ma konkretnych przedmiotów do wskazania, zatem można powiedzieć o nich również, że odnoszą się do przestrzeni mentalnej, która zostaje „przeniesiona" z umysłu mówiącego w przestrzeń realną przed

nim. Wówczas wskazywane jest coś, co istnieje w umyśle, zajmując tam określone abstrakcyjne miejsce. Są ściśle zależne od toku słownego i bez niego niekodowalne.

- Batuty (uderzenia, beats) – gesty intonacyjne, rytmiczne, „tętniące" gesty, które szczególnie związane są z wypowiadanymi słowami. To krótkie ruchy ręki, wykonywane zwykle w przestrzeni przed sobą. Tymi gestami mówiący chce podkreślić ważność swoich słów czy fraz. Ich znaczenie może odnosić się bądź do pragmatycznego bądź dyskursywnego aspektu wypowiedzi. Wspomagają też logiczną segmentację tekstu, dostarczają też informacji ważnych do zbudowania ramy modalnej i ramy metatekstowej, zatem ustalenia stosunku mówiącego do odbiorców. Również są zależne od mowy.
- Gesty kohezywne – „spajacze" tekstu lub inaczej gesty spójnościowe, są podobne do uderzeń, ale pełnią one funkcje łączenia bliskich logicznie, lecz oddzielonych czasowo części wypowiedzi. Mogą się one składać z ikon, metafor, deiks, a także uderzeń. Pożądana spójność tworzona jest na drodze powtarzania tej samej formy gestu, ruchu lub zajmowanie miejsca w przestrzeni gestu. Dlatego łatwo je zaobserwować w toku rozmowy. Widoczne są często przed i po dygresji wprowadzanej przez mówiącego. Wówczas pojawienie się takiego gestu informuje odbiorcę o rozpoczęciu dygresji i jej zakończeniu, czyli powrocie do głównego wątku. Są one zatem również związane z treścią wypowiedzi.
- Gesty ikoniczne – to gesty, które w naturalny sposób zawierają bezpośrednie podobieństwo między tym co znaczą i swoją formą. Są konkretne i obrazowe. Wskazują na rzeczy i zdarzenia. Stanowią uzupełnienie komunikatu, pomagają w całości zobrazować świat.
- Gesty metaforyczne są znakami procesów myślowych. Podstawową ich cechą jest to, że ich obrazowa zawartość przedstawia ideę abstrakcyjną. To tak zwane „rysunki", mówiący bowiem rysuje w powietrzu gestem figury odnoszące się do zjawisk abstrakcyjnych, tym samym je urzeczywistniając. Są one zatem potrzebne i uznawane kulturowo.

Klasyfikację tę stosuje m.in. J. Antas w przywolywanym tu artykule *Gest, mowa a myśl* [Antas 1996, 82-91].

Ważnym elementem komunikacji niewerbalnej w międzyludzkich interakcjach jest także dotyk. Jak piszą Knapp i Hall, jest on wręcz najprawdopodobniej najbardziej podstawową i naturalną formą porozumiewania się. Na dotyk człowiek zaczyna bowiem reagować już w życiu płodowym [Knapp, Hall 1997, 365]. Jak zaznaczają Knapp i Hall, liczba i rodzaj kontaktowa dotykowych zależne są od funkcji, wieku, płci, sytuacji komunikacyjnej, kultury, która ukształtowała interlokutorów, relacji ich łączących. Dlatego dotyk może wskazywać na przykład stopień zażyłości [Knapp, Hall 1997, 368]. Dotyk może być też gestem własności, podkreśleniem, że dana osoba „przynależy" do osoby dotykającej [Pease, Pease 2007, 377-378]. Jak dodają Knapp i Hall w interakcji dotyk może mieć też znaczenie:

- jako afekt pozytywny,
- jako afekt negatywny,
- może być zabawą,
- może przybierać formę perswazyjną, wzmocnienia oddziaływania na partnera,
- poprzez dotyk można kontrolować interakcję,
- może mieć wartość leczniczą,
- może też mieć znaczenie symboliczne [Knapp, Hall 1997, 381-385].

Już z samych tych wyliczeń widać, ile informacji może nieść komunikowanie tym kanałem. Dodam jeszcze, że dotyk, podobnie jak inne formy zachowań niewerbalnych może potwierdzać lub negować informacje przekazywane w inny sposób, werbalnie lub niewerbalnie [Knapp, Hall 1997, 386].

Kod gestyczny działa w teatrze tak samo jak życiu codziennym – z tym zastrzeżeniem, że (za wyjątkiem momentów użycia kamery i zbliżeń) muszą być one zdecydowanie bardziej wyraziste, niż te w naturalnej komunikacji. Bierze się to znowu stąd, że prawdziwym odbiorcą tych gestów nie jest wcale drugi aktor na scenie, ale widz. Nieco bardziej złożona sytuacja jest dotykiem – w tym przypadku nie tyle sam dotyk jest odbierany, ale kod wizualny, związany z ruchami dotykowymi. To znaczy widz odbiera wzokiem sceniczny dotyk jako ruch, który w codziennym życiu wiąże się z przyjemnością (np. głaskanie) lub nieprzyjemnością (np. ściskanie, gniecenie, szczypanie). Widz niejako więc wciela się w daną postać

na scenie i za nią ten dotyk odczuwa – w oparciu o to, jak dotyk ten wygląda. W rzeczywistości aktor nie chce np. zrobić krzywdy swojemu partnerowi, ale dany dotyk ma wyglądać boleśnie, tak ma zostać odebrany: „ofiarę boli". Dotyk więc w teatrze działa zatem przez zmysł wzroku i skojarzenia – a nie, jak życiu codziennym, przez receptory czuciowe w skórze.

Także ludzka twarz ma duży potencjał komunikacyjny. Jest najważniejszym obszarem komunikowania stanów emocjonalnych, informuje o postawach, jest źródłem informacji zwrotnych w reakcjach. Niektórzy są skłonni nawet przyznawać jej drugie po mowie znaczenie w pozyskiwaniu informacji w kontaktach interpersonalnych [Knapp, Hall 1997, 403]. Jednak o ile rola mimiki w codziennej komunikacji międzyludzkiej odgrywa tak znaczącą rolę, to w teatrze jej znaczenie maleje, wprost proporcjonalnie do odległości dzielącej aktora od widza. Aby obszar ten nie pozostał „białą plamą" aktora stosuje się mocniejszy makijaż, podkreślający położenie ust czy brwi, aby aktor nie pozostawał „bez wyrazu", mimo to jednak rola mimiki w komunikacji teatralnej, nawet mimo wkraczającej technologii i kamer, ma mniejsze znaczenie niż w komunikacji codziennej.

Do kodu wizualnego w teatrze należy też architektura sceniczna, scenografia. Na podstawie wystroju pokoi można na przykład przewidywać zachowanie ludzi, którzy w nim mieszkają, a nawet wyczytać konkretne komunikaty, płynące od mieszkańców, gdy danym miejscom przypiszą oni jakąś konkretną funkcję, czy też użyją przedmiotów symbolicznych do określenia swojej wzajemnej relacji [Knapp, Hall 1997, 173]. Teatr wyzyskuje takie własności otoczenia jako kodu wizualnego, gdyż pozwala ono scharakteryzować psychikę i stosunki postaci bez konieczności odgrywania ich, co może zaburzać rytm przedstawienia i je wydłużać, odwracać uwagę od kluczowych wątków dramaturgicznych. Pozwala to też dostarczać informacji o postaciach, których nie ma na scenie. Mogą też „mówić" o postaciach, które w ogóle nie pojawiają się na scenie, choć mowa jest o nich w przedstawieniu. Knapp i Hall przytaczają ciekawe doświadczenie, pokazujące jakie jest oddziaływanie otoczenia wizualno–estetycznego na interakcję [Maslow, Mintz 1956]. Okazuje się, że osobom na zdjęciach pokazywanych w pokoju „ładnym" przyznawano wyższe oceny z „samopoczucia" i „energii", niż

w pokoju „brzydkim". Oznacza to, że aktorzy przebywający w takim otoczeniu również będą lepiej oceniani przez odbiorców-widzów niż w przestrzeni „brzydkiej". Trzeba tu jednak zastrzec, że rozróżnienie „ładny" – „brzydki" jest bardzo indywidualne, wynika z osobistego poczucia estetyki.

Z wpływem otoczenia na interakcje wiąże się również kwestia użytych kolorów. Choć wpływ ten nie jest do końca potwierdzony, może on wskazywać kierunki interpretacji. Jego skuteczność badacze szacują na od około 60 do kilkunastu procent [Knapp, Hall 1997, 176-177]. Więcej o budowaniu komunikatu za pomocą architektury teatralnej pisać będę w rozdziale poświęconym scenografii.

Gesty oraz inne elementy niewerbalne służą komunikacji, czynią ją wyraźniejszą, pełniejszą, bardziej zrozumiałą. Ich obserwacja, czasem nieświadoma, mimowolna, może dostarczyć cennych informacji dla prawidłowego odtworzenia sytuacji komunikacyjnej. Do zrozumienia niektórych aktów niewerbalnych trzeba wielu obserwacji, doświadczenia i uwagi. Niektóre, z racji swojej powszechności, są czytelne i jasne. Więc na scenie, gdzie skuteczność przekazu jest stawiana na pierwszym miejscu, twórcy będą raczej sięgać do tych bardziej oczywistych. Te trudniejsze do odczytania pojawiają się rzadziej, a ich jawnie prezentowane wystudiowanie, sposób wykonania, wskazuje widzowi złożone intencje aktora. Gesty zależą też od stopnia „wejścia w rolę", tzn. im jest ono głębsze, tym „niekontrolowane" znaki gestyczne są bardziej kontrolowane. Podobnie jest z rolą kontaktu wzrokowego i spojrzenia, choć tu pewne wnioski z poziomu widowni można wyciągać jedynie z położenia ciała i głowy [Knapp, Hall 1997, 447-473.]

5.3 Elementy werbalne i niewerbalne tekstu teatralnego – analiza komunikacyjna

Omówione przed chwilą elementy kodów werbalnego i niewerbalnego służą do tworzenia przez twórców teatralnych swoich komunikatów, które składają się na całościowy przekaz spektaklu. Są więc w takim ujęciu subkomunikatami teatralnymi. Przeanalizuję teraz te komunikaty po kolei.

5.3.1 Komunikat autora tekstu wyjściowego a komunikat reżysera – porównanie tekstów werbalnych i niewerbalnych

Analizując wzajemny stosunek komunikatu autora tekstu i komunikatu twórców teatru warto wyjść od uwag na ten temat, jakie poczynił G. Sinko, w swojej przywoływanej już w tej pracy książce *Opis przedstawienia teatralnego* [1982]. Sinko zauważa tam, że we współczesnym teatrze, zwłaszcza tym awangardowym, współtworzenie znaczeń przez ludzi teatru wraz z autorem zaczyna ustępować tworzeniu nowych znaczeń przez reżysera i jego zespół, daleko odmiennych od tych, które chciał zakomunikować autor tekstu wyjściowego [Sinko 1982, 72]. Sinko dodaje, że za stosunek ten odpowiada konwencja teatralna, zmieniająca się powoli wraz z nastającymi epokami, a obecny spór o faktyczne (współ)autorstwo komunikatu przedstawienia bierze się właśnie ze zniknięcia w miarę stałej konwencji [Sinko 1982, 73]. Zdaniem polskiego badacza współcześnie teatralni twórcy albo nie odczytują albo wręcz świadomie ignorują przedstawienia semantyczne oraz ich koherencję, które budują stronę semantyczną tekstu dramatu (lub tekstów wyjściowych – dopowiedzenie moje). Pod komunikat autora reżyserzy i zespół aktorsk podkładają własne komunikaty, nierzadko bezzasadnie sygnując takie działanie nazwiskiem danego dramatopisarza. Te nowe konstrukcje semantyczne są złożone inaczej i z innych elementów (Sinko za van Dijkiem pisze tu o „teksto-idach", czyli konfiguracjach cech tekstu [van Dijk 1972]). Dominującą funkcją tych komunikatów, zdaniem Sinki, jest funkcja ekspresyjna z terminologii Jakobsona [1960]. Sinko zauważa, że swoista gra twórców teatralnych pomiędzy wiernością i niewiernością komunikatom wyjściowym nie polega na użyciu takich czy innych środków pozajęzykowych (jak np. stylizacja na dana epokę, uwspółcześniania, użycie ahistorycznych kostiumów, wyrzucenie scenografii). Istotą jest bądź zachowanie bądź zanegowanie, całkowite odrzucenie bądź przeinaczenia komunikatu autora pierwotnego tekstu. Wobec tego faktu Sinko postuluje, by twórcy teatralni zaczęli mówić, że nie inscenizują oni tekstów, czyli nie dokonują tłumaczenia komunikatu teatralnego w języku naturalnym nadanego przez autora/autorów pierwotnych na

polisemiczny język teatru, lecz tworzą własne komunikaty (u Sinki: „teksty"), wykorzystując ewentualnie z tekstu pierwotnego jego poszczególne jednostki (Sinko znów za van Dijkiem mówi tu o „sentoidach", które w dramacie przyjmują formę zdań oraz o wspominanych przed chwilą „tekstoidach", które stanowią podstawowe jednostki dramatu – a także każdego innego tekstu, który został wykorzystany przez twórców teatralnych przy realizacji spektaklu) [Sinko 1982, 73].

Wracając do różnic między komunikatem autorskim a reżyserskim na poziomie werbalnym i niewerbalnym, najważniejszą różnicą, jaka od razu się narzuca jest stosunek objętości obu tych tekstów. W przypadku tekstu pisanego obcujemy z kształtem liter, ich wielkością, kolorem, układem tekstu, a nawet papierem. Zazwyczaj jednak ma to niewielki wpływa na treść. Te kody wizualne służą raczej lepszej komunikatywności tekstu, natomiast wszytko, co dotyczy bohaterów, ich zachowań, otoczenia, zapisane jest w słowach. Postaci i ich perypetie poznajemy poprzez słowa, odtwarzamy w myślach na podstawie własnej wiedzy i doświadczeń. Inaczej jest w teatrze, gdzie kod wizualny, w tym pozawerbalny, dominuje, podobnie jak w komunikacji *face-to-face*.

W wyjściowym tekście autorskim, jeśli jest to czy proza czy poezja, kod werbalny jest zapisany na tym samym poziomie tekstu, co kod pozawerbalny. Jedynie dla wygody czytania wyodrębnione są czasami dialogi. Bywa też, że są. podane w mowie zależnej, jak w *Kalkwerku* T. Bernharda[99], która to współczesna powieść austriacka posłużyła K. Lupie do stworzenia przedstawienia pod tym samym tytułem. Podobnie jest np. w reportażu, gdzie dialogi i opis zachowań bohaterów występuje na tym samym, głównym poziomie narracji. Inaczej jest natomiast w dramacie. Klasyczna definicja tekstu teatralnego mówi jednak, że składa się on z dwóch części – czyli dialogu i didaskaliów. Dialog, nazywany tekstem głównym, jest konieczny dla zrozumienia motywacji bohaterów i akcji. Didaskalia, zwane tekstem pobocznym, są dopełnieniem tekstu głównego, choć w niektórych dramatach (np. *Tango* Sławomira Mrożka, *Anioły w Ameryce* Tony'ego Kushnera) bywają bardzo rozbudowane i precyzyjnie opisują zwłaszcza miejsce akcji, choć nierzadko też reakcje i działania bohaterów – jest w nich zatem zapisany kod niewerbalny

99 *Kalkwerk*, Thomas Bernhard, tłum. Ernest Dyczek, Marek Feliks Nowak, Łódź 2010

postaci scenicznych. Choć głównie o działaniach postaci dowiadujemy się z ich własnych słów oraz ze słów innych bohaterów sztuki, to w didaskaliach zapisany jest wprost lub zasugerowany mniej lub bardziej wyraźnie sposób zachowania danego bohatera. Warto zaznaczyć, że na podstawie własnych przemyśleń odbioru danej sztuki reżyser może stworzyć własne didaskalia, zapisać je, a potem realizować na scenie. Podkreśla to A. Ubersfeld pisząc, że didaskalia to wskazówki sceniczne i reżyserskie, stąd mogą pochodzić one zarówno od autora jak i właśnie reżysera [Ubersfeld 2002].

A. Ubersfeld didaskalia ujmuje szerzej, niż teoria literatury. Jak podkreśla badaczka, didaskalia „wyznaczają kontekst komunikacji", określają warunki w jakich padają słowa, co we współczesnym teatrze staje się właśnie domeną reżysera, a nie autora tekstu (nawet jeśli inscenizator opracowuje scenicznie jeden tylko tekst, w dodatku „gotowy już" dramat, przesuniecie to jest coraz silniej obserwowalne). Ze względu na wspomniane cechy, didaskalia można odleźć w tych miejscach w tekście teatralnym, które właśnie na pierwszy rzut oka nie są wcale takie oczywiste. Należą tu bowiem również: wypowiadane imiona postaci, nazwy miejsc, gdzie toczy się dialog, a także wyrażenia porządkujące akcję i umieszczające dany dialog w osi czasu scenicznej historii. Są to zatem te elementy, gdzie reżyser, wkraczając w strefę autora, może tworzyć swoją własną, mniej lub bardziej autonomiczną opowieść. Tak też didaskalia są rozumiane w niniejszej pracy, jako miejsca zapisu kodów niewerbalnych w tekście wyjściowym autora, a następnie egzemplarzu reżyserskim.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że tak rozumiane didaskalia reżyserskie bardzo często powstają w czasie prób. Część z nich jest jedynie wypowiadana, sprawdzana i czasem odrzucana od razu albo też zapisana, a odrzucana bywa dopiero po jakimś czasie, gdy koncepcja danej sceny zostaje zmieniona, pod wpływem dalszej pracy nad spektaklem. Część oczywiście zostaje i wchodzi do spektaklu. Choć zdarza się, że bywa zmieniana nawet po premierze czy później, np. przy wznowieniu.

Warto podkreślić, że didaskalia dotyczące kodu niewerbalnego powstają też w czasie prób z inicjatywy grającego daną postać aktora. Aktor też zadaje sobie pytania i odpowiada na nie, podpowiada rozwiązania reżyserowi, które trafiają

do egzemplarza. Są to takie same pytania, na które odpowiedzi chciałby znaleźć reżyser, np. czy postać, opisana w (tradycyjnie rozumianym) tekście pobocznym jako „zwalista", porusza się po scenie szybko i z gracją, czy też powoli i niepewnie.

5.3.2 Komunikat aktorski

Jak zauważa G. Sinko [1992] podstawowa różnica między codzienną rozmową a komunikacją aktora na scenie i widzem polega na odmiennej proporcji stałych i zmiennych elementów w używanych tekstach. Ponieważ aktorzy są w do pewnego stopnia uwięzieni w semantycznej strukturze tekstu, bez względu na to, po jakie kody werbalne, pozawerbalne czy niewerbalne sięgną. Na poziomie kodu językowego ograniczenia dotyczą warstwy powierzchniowej tekstu, są to głoski, sylaby, słowa, równoważniki zdań i zdania przypisane do roli teatralnej, a aktorskie modyfikacje i improwizacje zazwyczaj są ograniczone do „cieniowania znaczeń", a nie budowania ich na nowo, gdyż mogłoby to zburzyć cały komunikat. „Cieniowanie" to odbywa się głównie na poziomie kodu niewerbalnego, poprzez użycie „fonemów suprasegmentalnych", jak opisywane wcześniej akcent, wysokość tonu, takie czy inne łączenie głosek (*glissando – staccato*). W przypadku kodów pozawerbalnych, kinezyki, proksemiki czy mimiki swoboda ta jest większa i często występuje, co można zaobserwować oglądając kilka różnych przedstawień danego spektaklu [Sinko 1992, 81].

Słowa zapisane w scenariuszu teatralnym, opartym o dowolny tekst wyjściowy, na scenie zamieniane są w słowa wypowiadane i uzupełniane przez kody pozawerbalne i niewerbalne. To właśnie jest tekst aktorski, który jest komunikowany odbiorcy-widzowi, a jednocześnie będący elementem komunikatu całości przedstawienia. Komunikaty werbalne oraz pozawerbalne i niewerbalne służą w pierwszym rzędzie do stworzenia postaci scenicznej. Postać ta jednocześnie komunikuje i stwarza się w obszarze mentalnym widza, podobnie jak osoba, którą pierwszy raz spotykamy. Swoimi wypowiedziami i zachowaniami buduje *de novo* swój wizerunek w naszych umysłach. Postać sceniczna konstruuje te elementy celowo, w sposób wcześniej precyzyjnie zaplanowany i w taki sposób, by złożyły się one

na spójną całość komunikatu przedstawienia (a przynajmniej takie są założenia twórców teatralnych)[100].

Proces tworzenia postaci w teatrze, za pomocą kodów językowych i niejęzykowych, w sposób wyczerpujący opisał G. Sinko [1988]. Proponuje on do opisu postaci scenicznej jako komunikatu aktorskiego będącego elementem szerszego komunikatu scenicznego[101] zastosować wzór z wykorzystaniem operatora deskrypcyjnego. Sinko oznaczył go literą *iota* (ι) [Sinko 1988, 19]. Zastosowany w funkcji zdaniowej: „x jest takie i takie" oraz „x robi to i to" a także (o czym już Sinko nie pisze, moim zdaniem niesłusznie) „x jest poddawane temu i temu" i „x przyjmuje postawę taką i taką", pozwala tak sformułować tę funkcję:

„jest takie x i tylko jedno x, że owo x ma właściwości F" [Sinko 1988, 19],

co w symbolicznym zapisie wygląda tak:

$$\overline{\iota}(x)\ (F(x)).$$

Jak dodaje Sinko, przy takim ujęciu postaci przydatne są pochodzące z logiki formalnej, pojęcia ekstensji zbioru (czyli jego zawartości) oraz intensji zbioru

100 W kontaktach *face-to-face* owszem mamy do czynienia z autoprezentacją, która również jest kreowaniem jakiegoś wizerunku, naszej postaci. Jednak nigdy nie jest to komunikacja tak „przetrenowana" jak w przypadku spektaklu. W sposób oczywisty nie ma się też w życiu codziennym takiego wpływu na przestrzeń.

101 Za T. Kubikowskim "przedstawianą postać sceniczną" uznaję za komunikat. Kubikowski zalicza tę "przedstawianą postać sceniczną" do "bytów intencjonalnych", w odróżnieniu od "bytów realnych", czyli widza i aktora I dalej pisze: „ Przedstawiona postać sceniczna stanowi czasowe rozwiniecie ustalonego schematu roli. Tworzy się ją w pojedynczym przedstawieniu; każdego wieczoru powstaje więc inna. Postać tę należy uznać za ostateczny efekt aktorskiego procesu twórczego" [Kubikowski 1994, 141]. Tak rozumiana przedstawiana postać pozostaje w centrum uwagi wykonawców, „Aktor jest bowiem w pełni skupiony na tym, co właśnie gra i co przedstawia widzom (...) W postaci przedstawianej spotykają się akty intencyjne aktora i widza" [Kubikowski 1994, 141]. Widz z kolei może interpretować oglądaną postać zgodnie z intencją zespołu - wówczas na jej podstawie odtwarza "domniemaną postać sceniczną" - czyli konstrukt opracowany przez zespół, który powinien pojawić się w obszarze mentalnym widza. Może też interpretować wbrew tym intencjom, widzi człowieka, który ma pewne właściwości fizyczne i porusza się w w przestrzeni sceny według ustalonego schematu. Jest to różnica w odbiorze - w pierwszym przypadku odbieramy: Hamlet umiera, a w drugim "Aktor grający Hamleta upada i się nie rusza chcąc bym uwierzył, że zmarł". W oparciu o te stwierdzenia przyjmuję zatem, że „przedstawiana postać sceniczna" jest to "formalna reprezentacja komunikatu", którą interpretuje widz. Czyli postać w niniejszej pracy jest rozumiana jako wielokodowy tekst (werbalny i niewerbalny, który jest komunikowany przez aktora. A jej sens odbiorca-widz komponuje w procesie odbioru.

(mówiącej o zasadach włączania w zbiór nowych elementów). Ekstensją byłby wówczas zbiór predykatów określonych przez deskrypcję przytoczoną powyżej („x jest takie i takie, podejmując takie i takie działania, podlegając takim i takim procesom itd.") zaś za intencję należałoby przyjąć omawianą rolę aktancyjną w przedstawieniu i rolę *acteur*, z terminologii Greimasa [1973], mówiącą o pewnej klasie aktantów nie w danym przedstawieniu, a ogólnie w społeczeństwie (np. błazen, oszust, despota).

Postać powstaje jednak nie tylko na skutek działań swoich i procesów jakim jest poddawana, ale też budowana jest z komunikatów innych postaci, niejako niezależnie od swojej bytności scenicznej (nie musi nawet pojawiać się na scenie, by zostać wykreowana w przestrzeni mentalnej widza). Kształtowana jest zatem, mówiąc inaczej, dzięki kodom werbalnym i niewerbalnym, którymi posługują się inni aktorzy niż ten, który daną postać kreuje. Takiego aktora (i bohatera) w cały przedstawieniu może nawet w ogóle nie być (np. Godot ze sztuki Becketta). Zagadnienie to naświetlił U. Eco, wprowadzając pojęcie „właściwości strukturalnie koniecznych" (*proprietà S-necesarie*) [Eco 1979, 156-161]. Sinko tak pisze o tych właściwościach:

> „pewnym rodzajem deskrypcji indywidualnej, który równocześnie definiuje dana postać jako jednostkę i ustala jej związki z innymi postaciami, a to dzięki temu, że owe deskrypcje mają postać funkcji zdaniowej dwu- lub wieloargumentowej. Deskrypcje mogą się pojawiać wprost w dyskursie jako zdania, bądź też dają się skonstruować na poziomie historii" [Sinko 1988, 21].

Chodzi zatem o zależności, które są konieczne do identyfikacji danej postaci jak i do konstrukcji samej historii. Stąd też możliwość konstrukcji wyżej omawianych klas aktancyjnych. Sinko tak to podsumowuje:

> „postać jest indywidualnym argumentem występującym w funkcjach zdaniowych tekstu narracyjnego, zostaje określona przez zbiór predykatów dynamicznych i statycznych, niektóre z tych predykatów są »właściwościami koniecznymi strukturalnie« i określają wartość pozycyjną postaci w stosunku do

innych postaci. Te wartości pozycyjne dają się połączyć w klasy *acteurs* i klasy aktancyjne" [Sinko 1988, 22].

W przypadku elementu komunikatu przekazywanego przez postać, formułowanego przez inne postaci, dochodzi jeszcze kwestia wiarygodności czy prawdomówności bohaterów (np. opis Tartuffe'a przez różne postaci ze *Świętoszka* Moliera). Otrzymujemy więc często różne, sprzeczne komunikaty, a wspomnianą wiarygodność, zatem możliwości intensji, możemy określić dopiero po zapoznaniu się z całością teatralnego komunikatu [Sinko 1988, 23].

Postać teatralna jako komunikat aktora (i innych twórców teatralnych, którzy wzięli udział w jego kształtowaniu) budowana byłaby zatem w taki sposób:

„Orzeczniki statyczne („jaka postać jest") i dynamiczne (co ona robi") są selekcjonowane przez odbiorcę z konkretnego tekstu narracyjnego w porządku linearnym. Selekcja ta polega na utworzeniu zbioru funkcji zdaniowych, w których argument jest stały, a predykaty zmienne. Ów stały argument jest, w wyniku działania operatora *iota*, deskrypcją określoną. Powstaje w ten sposób zbiór, którego ekstensją są wyselekcjonowane funkcje zdaniowe, a którego intensją jest właśnie postać. W stosunku do całego tekstu narracyjnego mamy tu już do czynienia z operacja metatekstową, a przyrastanie ekstensji zbioru wyznaczane jest przez układ dyskursu" [Sinko 1988, 22].

Stąd też postać jest w niniejszej pracy komunikatem twórców spektaklu, a nie „tekstem", ponieważ, jak zauważa Sinko jest nie tylko „materialną realizacją pewnego systemu znakowego, ale w różnej mierze wynikiem abstrakcyjnych operacji zaplanowanych przez nadawcę i realizowanych przez odbiorcę tekstu" [Sinko 1988, 24]. W gramatyce komunikacyjnej, której metodologię przyjąłem w tej rozprawie, komunikat stanowi treść przekazu, która materializuje się w tekst w kodach werbalnych i niewerbalnych. Postać, kiedy jest zinterpretowanym komunikatem, stanowi „rezultat pracy odbiorcy i realizację zamiaru autora" [Sinko 1988, 24]. Jest zatem zawsze nowym konstruktem, współtworzonym przez widza.

Tekst aktorski ujęty w kodach werbalnym, niewerbalnym i pozawerbalnym, to więc tekst zaakceptowany przez reżysera (czasem jest to dokładnie tekst zaczerpnięty od autora, ale obecnie najczęściej to tekst autora opracowany przez reżysera – z jego skrótami, albo tekst skompilowany wspólnie przez reżysera i dramaturga, a czasami i aktorów, czy jak wspomniałem – tekst pochodzący z improwizacji aktorskich) uzupełniony gestami, mimiką, ruchem, *timbrem* głosu aktora czy sposobem podania przez niego tekstu. Może to być również jakieś zachowanie sceniczne, któremu aktor nadaje pożądany sens. Warto zaznaczyć, że w warstwie słownej będzie to ten sam tekst, który aktor kieruje do drugiego aktora. Komunikat „aktor – widz" zawiera się komunikacie „aktor – aktor" także w wersji pozawerbalnej. Można powiedzieć, że jest on nieco okrojonym komunikatem „aktor – aktor", ponieważ widz nie wchodzi zwykle w tak bliski kontakt jak aktor z z drugim aktorem na scenie. Komunikatów w tych kodach (za wyjątkiem bardzo małych, scen, jak np. kameralna scena krakowskiego Teatru Barakah przy ul. Paulińskiej) dociera więc do widza mniej niż do aktora-partnera na scenie. Różnice są ty nawet pomiędzy rzędami, w których siedzą widzowie. Na ogół jednak jest to jednak brane pod uwagę. Rozsądny reżyser sprawdza z ostatniego rzędu, czy np. dany gest (ale nie tylko, także na przykład rekwizyt) jest czytelny. Podobnie jest zresztą ze słowami – owszem, część widzów w ostatnich rzędach może ich nie dosłyszeć, jednak obecnie spektakle są często nagłaśniane, by ten problem wyeliminować.

Jest też różnica w interakcji w dwóch wymienionych przed chwilą sytuacjach komunikacyjnych. Aktor, wysyłając swój komunikat, ma podwójną świadomość, że inaczej on zostanie odebrany przez partnera na scenie, a inaczej przez widza. Dla kolegi-aktora jest on elementem przygotowanej wspólnie z reżyserem sytuacji komunikacyjnej, a dla widza jest fragmentem całej scenicznej sytuacji komunikacyjnej oraz fragmentem historii opowiadanej przez aktorów na scenie, wraz z efektami wizualnymi (scenografia, światła) i dźwiękowymi (muzyka, dźwięk). Podwójna świadomość aktora w czasie produkcji komunikatu polega więc wobec partnera na tym, by realizować zaplanowane działania sceniczne, a wobec widza na budowaniu wiarygodnej postaci, sceny i całej teatralnej opowieści. To najlepiej można zaobserwować w teatrze improwizacji albo w momencie, gdy na skutek

pomyłki jednego z grających scenę trzeba szybko naprawić. Wtedy zadaniem aktora wobec partnera jest danie sygnału, że on na przykład zakończył swoją kwestię czy działanie, a wobec widza należy zachować się tak naturalnie, spójnie z postacią wykreowaną w spektaklu, by ten nie zauważył, że coś poszło nie tak, jak zaplanowano.

Nawet przy zacieraniu na scenie rozziewu między komunikatem kreowanej postaci a prywatnym aktora, te dwa teksty zawsze muszą pozostać różne. Jeśli tak się nie dzieje, nie ma widowiska, jest rytuał. Zmienia się zatem forma teatru, sposoby uczestnictwa w nim. Ostatecznie, jak mówił Zbigniew Zapasiewicz:

> „Gdybym chciał się utożsamiać z każdym moim bohaterem, to prawdopodobnie wylądowałbym w szpitalu dla obłąkanych. Jednak prawdą jest, że maksymalnie zbliżam się do mojej postaci. Już Stanisławski, zagorzały wielbiciel i wyznawca teatru psychologicznego, mówił: »Nie możesz bez opamiętania być zaangażowanym w rolę, bo wejdziesz na drzewo przykręcone z drugiej strony śrubkami i spadniesz«" [Ciosek, Zapasiewicz 2005, 42].

E. Barba pisze z kolei:

> „Wszyscy wiedzieliśmy przedstawienia, w których gra aktorów to rozkręcanie niekontrolowanego fizycznego wiru – nazywają to spontanicznością – z przeszywającymi wrzaskami i konwulsyjnymi ruchami. Właśnie w tym momencie, gdy aktorzy próbują wyrazić pełnię swojego istnienia, rozpadają się na kawałeczki, zmieniają w bezkształtną nicość. I choć podstawowe założenia takiego teatru są godne szacunku, to taka forma komunikacji nie przynosi niczego nowego w sferze artykułowanej samoświadomości. Wszystko grzęźnie w biologicznym chaosie, w impotencji [Barba 2003, 38].

Istotne jest zatem, by mimo swojej niekiedy materialnej identyczności z komunikacją codzienną, tekst aktorski w kodach werbalnym i niewerbalnym był kreacją ze świadomością, że jest komunikacją sztuczną, wymuszoną społeczną umową,

jaką jest teatralna sytuacja komunikacyjna. Inaczej teatr przestaje być teatrem i wcale poprzez odstąpienie od tych reguł nie staje się lepszy jako dzieło sztuki. Jak podkreślał bowiem również Barba:

> „Teatr jest fikcją – nie możesz powiedzieć, że chcesz być szczery. Możesz osiągnąć pewnie rodzaj szczerości jedynie poprzez skomplikowany proces, który rozpoczynasz od sytuacji fikcyjnej i tak ją wyolbrzymiasz, że wbrew sobie, właśnie siebie odsłaniasz" [Barba 2003, 92].

5.3.3 Komunikat kompozytora

Muzyka z teatrem związana jest od zawsze. Bez względu na to, jaką genezę teatru greckiego przyjmiemy, teatru, który jest protoplastą wszelkich współczesnych widowisk, wszędzie tam napotykamy na współwystępowanie muzyki i słowa. Tak jest zwłaszcza wtedy, gdy przyjmiemy, że źródłem tym jest liryka, a zwłaszcza dytyramb [Szulc 1976, 524].

Jak pisze dalej Tadeusz Szulc, muzyka i słowo było związane przez setki lat, dopiero pod koniec wieku XVI muzyka wkracza na drogę samodzielnego, instrumentalnego rozwoju, kiedy dotychczasowy ich związek zaczął być rozrywany na skutek działalności Andrzeja i Jana Gabriellich [Szulc 1976, 526]. Paradoksalnie jednak w tym samym czasie działa inny twórca, Jacopo Peri, który tradycyjne powiązania muzyki i słowa wprowadził do widowiska teatralnego, ale też szukał uzasadnienia estetycznego dla takich związków. Przy okazji przedmowy do swojego pierwszego dzieła pt. *Dafne* Peri tłumaczy, że chodziło mu o stworzenie nowego stylu dramatycznego na wzór tego, który funkcjonował właśnie w starożytnej Grecji. Z punktu widzenia przekazu kompozytorskiego ważniejszy jest jednak wpis drugiego z autorów, Giulio Cacciniego. Pisze on, że chciałby wydobyć z muzyki „prawdę uczuciowego wyrazu", który to wyraz powiązany jest z padającym na scenie słowem [Szulc 1976, 526]. Jak podkreśla Szulc, w ten sposób twórcy ci uczynili muzykę ekspresją akcji scenicznej. Muzyka stała się więc środkiem dramatycznego

wyrazu, choć zamysł ten u wspomnianych twórców nie był jeszcze do końca wyraźny. Jak pisze dalej Szulc, w dalszym okresie rozwoju teatru muzycznego monodia recytacyjna zaczyna się przekształcać coraz mocniej w melodie – szczególnie w operach włoskich Monteverdiego. Co oznacza, że komunikat pozawerbalny aktora – tradycyjnie towarzyszący wypowiadaniu słów – zostaje zastąpiony przez komunikat kompozytora, muzykę. I choć byli i tacy kompozytorzy, którzy starali się jednak wzmocnić deklamację i zgodność słowa z muzyką, sztuki te, to znaczy opera i teatr, przez ten element zaczęły iść w dwie różne strony. Teatr kierunkował się zatem w stronę komunikatu aktorskiego, w którym kody werbalne i niewerbalne są dominujące, a opera w stronę nadrzędności muzyki, gdyż aktor nierzadko kryty za kostiumem i ograniczony w osobistej ekspresji wymogami kompozytora i jego muzyki, musi podporządkowywać się dużo bardziej przedstawieniu i jego technicznym rygorom niż jest to w przypadku teatru dramatycznego. W swoich początkach opera cierpiała na te same „choroby okresu młodzieńczego" co teatr, oparty na systemie gwiazdorskim, bowiem, jak pisze Szulc, stała się „zlepkiem fragmentów i kawałków, przeznaczonych na popisy wirtuozersko-wokalne, wśród których nie ma już miejsca na organicznie rozwijającą się akcję dramatyczną i grę aktorską [Szulc 1976, 526-527]. Reformy takiej opery domagał się między Gluck, któremu zależało na podkreśleniu pierwiastka dramatycznego w operze i przekształcenia jej wręcz w dramat, gdzie czynnikiem głównym jest słowo, kod werbalny, wtórnym zaś muzyka [Szulc 1976, 527]. Można zatem zauważyć, że już pod koniec XVIII wieku uznawano, że dźwiękowy niewerbalny kod muzyczny w widowisku powinien kodowi werbalnemu towarzyszyć, ale nie dominować nad nim, a akcja dramatyczna budowana z kodów aktorskich niewerbalnych i werbalnych powinna być dominująca dla kodu dźwiękowego muzyki, który te słowa i kody pozasłowne powinien jedynie podkreślać, dopełniać. Najbardziej dobitnie wyłożył to ponad pół wieku później Ryszard Wagner, który w swoim podstawowym dziele *Oper und drama* [1851] napisał, że główny błąd polegał na tym, iż „środek wyrazu (muzykę) zrobiono celem, cel zaś wyrazu (dramat) – środkiem" [Szulc 1976, 528].

Dramat w rozumieniu Wagnera to nie wyraz jednostki, jej popisów, ale wyraz treści ogólnoludzkiej, która jest wynikiem wspólnych artystycznych starań

zakomunikowania jej odbiorcy. Jest zbiorem wszystkich innych sztuk (w tym muzyki) – przez to jest tworem artystycznym najdoskonalszym. Wagner podkreślał, że wszystkie rodzaje sztuki łącząc się w dziele scenicznym nie tracą nic ze swojej indywidualności – tak więc muzyka pozostaje muzyką, wypowiedzią kompozytora, ale jednocześnie objawia się ona w pełni jako element całości, nadrzędnej wartości, jaką jest dramat. Dźwięk zatem ze słowem według Wagnera powinny łączyć się sobą równorzędnie:

> „Muzyka ma ułatwić uczuciowe zrozumienie ciągłości akcji, ma wyjaśnić uczucia, których słowo nie jest zdolne wyrazić, poza tym zapowiada to, co za chwile ujrzy się na scenie przez stałe i ciągłe wyrażanie jednych i tych samych zjawisk przy pomocy tych samych motywów (*Leitmotiv*). W ten sposób zdolna jest muzyka sugerować uczucia i wyobrażenia drogą nawrotu wyrażających je motywów (...) W melodii tej objawia się myśl całego dramatu, jest ona wykładnikiem, a zarazem podłożem, na którym się on rozwija" [Szulc 1976, 528-529].

Dla Wagnera muzyka miała bardzo szerokie możliwości. Niemiecki kompozytor był zdania, że potrafi za pomocą muzyki wyrazić to, czego wyrazić nie był już w stanie autor tekstu. Muzyka była dla niego „absolutną mową uczuć" [Szulc 1976, 529]. To jednak, zdaniem Szulca, zweryfikowane zostało negatywnie we współczesnym teatrze.

Szulc przekonuje, że muzyka nie może wyrażać, komunikować treści tak, jak mogą to robić słowa czy gesty. Podkreśla on przy tym, że to, co moglibyśmy nazwać komunikatem muzycznym, jest w zasadzie w całości tworem mentalnym odbiorcy-widza. O ile, jak uważają komunikatywiści, słowa są kierunkowskazami interpretacji o tyle zdaniem Szulca muzyka pozwala na tak szeroką interpretację, że w zasadzie o żadnej konkretnej zawartości semantycznej nie może być mowy:

> „»Duchowa głębia« Bacha okazuje się tylko nastrojem słuchacza, w jakim znalazł się w po wysłuchaniu którejś z fug, »beznadziejność« zaś Chopina jest tylko pewnym rodzajem uczuciowej reakcji na konstrukcje jakiegoś preludium.

> Zachodzi tu wypadek, kiedy własne doznania lokuje się w usłyszanym utworze sądząc, żer to właśnie uczucie, to doznanie miał on wywołać. Zapomina się przecież o tym, że życie uczuciowe zależy w dużym stopniu od asocjacji, które zdolne są za każdym razem nawet w tym samym osobniku inne wywołać przeżycia" [Szulc 1976, 530].

Jak dalej podkreśla autor, to, co „słyszymy", percypujemy w muzyce, także tej w teatrze, to w zasadzie konstrukt wyłącznie odbiorcy: „mamy do czynienia z dowolnym subiektywizmem, nie wyjaśniającym wcale dzieła muzycznego" [Szulc 1976, 530].

Szulc jest zdania, że znaczenie, jakie możemy wywieść z utworu muzycznego, to znaczenie wywiedzione z relacji zachodzących między dźwiękami konstrukcji utworu. Słyszymy, czy dźwięk jest ostry czy łagodny, czy długi czy krótki, czy głośny czy cichy i to, jak takie dźwięki są po sobie ułożone.

> „Elementem pierwszym w muzyce jest dźwięk. Nie ma on w sobie nic, co mogłoby być pojmowane pojęciowo, nie ma też w otaczającej nas rzeczywistości żadnego odpowiednika – o ile nie brać pod uwagę wszelkich celowych imitacji zjawisk akustycznych, istniejących w przyrodzie. Dlatego nic nie wyraża, ale też nic nie znaczy, bo nie można go interpretować [Szulc 1976, 530-531].

Zdaniem Szulca, jeżeli więc szukamy jakiegoś komunikatu kompozytora, to zawarty jest on w konstrukcji utworu: „piękno utworu muzycznego leży w jego konstrukcji" a „reakcja estetyczna jest reakcją tylko na konstrukcję" [Szulc 1976, 532]. I poprzez swoją konstrukcję muzyka może wywoływać nastrój i wpływać na emocje widza [Szulc 1976, 534]. To, czym kompozytor mógłby wpływać na widza to, zdaniem Szulca, na przykład stroje dysonansowe lub konsonansowe, nagromadzenie dźwięków cichych, łagodnych, bądź ostrych i głośnych, może być to też opozycyjne zestawienie tych dźwięków, które naturalnie z jednej strony skupia uwagę, a z drugiej, może także budzić niepokój.

Trudno jest wyobrazić sobie muzykę, która w żaden sposób nie odnosi się do dźwięków natury i nie poprzenosi na swój komunikat reakcji na zjawiska z tym

związane. Na przykład ciche szmery, długie, łagodne dźwięki są uspokajające, bo i w naturze dźwięki takie wiążą się ze spokojem – np. szumiącym lasem czy łąką. Głośne dźwięki, przeplatane cichszymi, oddają sytuacje grozy, ponieważ tak naturalnie brzmi np. burza. Dźwięk rosnący, budujący napięcie, to oddanie naturalnego zbliżającego się niebezpieczeństwa. To, co uznajemy za muzykę podniosłą, długie, głośne dźwięki też oddają zjawiska przyrody, wobec których nierzadko człowiek bywa bezradny, takie jak np. potężna lawina. Tego rodzaju konstrukcje zostały potem kulturowo zaadaptowane, stąd teraz podniosła muzyka kojarzy się bezpośrednio np. z potęgą władzy czy dużą siłą militarną. I poprzez takie konstrukcje, odnoszące się już do nowych kontekstów, oddziałuje na widza. Trudno więc zgodzić się z Szulcem, który konkluduje, że „muzyka będąca konstrukcją relacji dźwiękowych, nie jest w stanie wyrazić określonych uczuć czy nastrojów", a „używanie jej jakoś środka wyrazu, jako ilustracji akacji dramatycznej, jest logicznym fałszem". Owszem, dźwięk jako taki nie ma znaczenia, jednak jest on zawsze jakimś odniesieniem do świata zewnętrznego i jako taki, budząc skojarzenia i emocje związane z przeżyciem w świecie zewnętrznym, może stanowić taki czy inny komunikat. Szczególnie jest to widoczne w muzyce teatralnej (czy filmowej), która nierzadko bywa ilustracyjna, w sposób bardziej dokładny odnosząc się właśnie do naturalnych odgłosów, podczas gdy np. muzyka klasyczna czyni to to w sposób bardziej przekształcony. Podejście takie ma też swoje odbicie w języku, ponieważ gdy jest coś nie w porządku mówimy: „coś tu nie gra", a słowo „dysonans" jest nacechowane negatywnie. Zatem należy się zgodzić z Szulcem, że istota przekazu muzyki leży w konstrukcji, zastosowaniu takich a nie innych dźwięków, należy też przyznać, że poprzez konstrukcję tę można budować sceniczną sytuacje komunikacyjną, a zastosowane zasady są dokładnie takie same, jak przy gestach czy słowach, polegają na znalezieniu odpowiedniego balansu między czytelnością, komunikatywnością a banałem, oczywistością.

Muzyka może także funkcjonować jako sceniczny rekwizyt – tak jest na przykład w *Domu lalki* gdy Nora tańczy tarantellę lub w *Moralności pani Dulskiej*, gdy Mela wykonuje gamy [Komorowska 1976, 542].

Witold Wroński wymienia zasady łączenia muzyki z akcją dramatyczną, zauważając, że:

- Muzyka w teatrze pełni taką samą funkcję co dekoracje, kostiumy, światło i inne elementy scenicznego widowiska
- Muzyka jest potrzebna do podkreślania nastroju sceny, wzmacniania wrażeń, emocji odbiorcy-widza.
- Muzyka musi ułatwiać odbiór tekstu w kodzie werbalnym, nie może przeszkadzać w jego percepcji.
- Muzyka powinna współgrać z tekstem werbalnym.
- Muzyka pomiędzy scenami czy aktami powinna odnosić się do tego, co wydarzyło w zakończonej właśnie scenie lub zapowiadać to, co będzie się działo w kolejnej odsłonie. Może też zawierać sygnały umowne, określające przerwę – czyli dokonywać czytelnej segmentacji.
- Kompozytor powinien dobrze przeanalizować tekst wyjściowy spektaklu, wyczuć intencje autora tekstu jak i reżysera – stąd konieczna jest współpraca kompozytora [Wroński 1976, 540].

Na podstawie tych punktów można określić cele i intencje komunikatu kompozytora. Komunikat ten:

- Współkreuje świat przedstawiony.
- Współgra z innymi elementami przedsatwienia, dopełniając je lub wzmacniając ich przekaz.
- Dzieli akcję sceniczną na wyraźne części, ułatwiając orientację w dyskursie.

5.3.4 Komunikat scenografa

Pisząc o scenografii Andrzej Pronaszko[102] przedstawia „skrót analityczny funkcji dwóch elementów teatru", jakimi są widownia i scena [Pronaszko 1976, 410]. Jego uwagi są ciekawe właśnie z perspektywy teatralnej komunikacji, a nie tylko w zakresie scenograficznym. Pronaszko pisze, że widownia to „teren dający możność

102 W przywoływanym artykule *Odrodzenie teatru* Andrzej Pronaszko opisuje swój projekt Teatru Symultanicznego, który powstał w latach 1928-1929 we współpracy z architektem Szymonem Syrkusem. Chodziło o stworzenie takiej przestrzeni z wydzielonymi z terenami dla aktorów, gdzie można organizować równolegle wiele akcji scenicznych. W latach 30. XX była to w Polsce propozycje całkowicie nowatorska. Teatr Symultaniczny Pronaszki, określany także również jako Teatr przyszłości lub Teatr widowiskowy, nie doczekał się jednak realizacji.

równorzędnego dla wszystkich widzów otrzymywania pewnej sumy wrażeń, wypływających jedynie z istoty przedstawienia" [Pronaszko 1976, 410]. Z kolei zadanie sceny Pronaszko definiuje jako pokazanie w sposób najbardziej wszechstronny rozgrywającej się akcji „i na możności nawiązywania ściślejszego kontaktu między sceną a widownią" [Pronaszko 1976, 410]. Należy zwrócić uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze, scenograf, który może kształtować widownię w stopniu czasami porównywalnym do przestrzeni inscenizacyjnej, tworzy warunki do odbioru teatralnego komunikatu. Jako nadawca steruje więc w pewien sposób odbiorcą tak, by mógł on dobrze, bez względu na swoje umiejscowienie, odebrać teksty płynące ze sceny, a teksty te mają w związku z rożnym jego położeniem różnić się możliwie najmniej. W tym sensie komunikat scenografa jest zorientowany na warunki odbioru komunikatu innych twórców. Współtworzy sytuację komunikacyjną nie tylko od strony nadawcy, ale też i od odbiorcy, niejako przewidując jego zachowanie czy położenie, działając zawczasu w jego imieniu. Po drugie, scenograf, kreując przestrzeń sceniczną, modeluje przyszłą sytuację komunikacyjną „aktor – widz". Decyduje, jak będzie ona wyglądała, określając dystans pomiędzy nadawcą a odbiorcą, kładąc tym samym fundamenty tej sytuacji. To, o czym pisze Pronaszko, bliskość kontaktu bądź oddalenie, stanowi bowiem pierwszy (jak opisywałem to w poprzednim rozdziale 4., a także w rozdziale 2., omawiając „teatr życia codziennego") i podstawowy element, określający sytuację komunikacyjną. Jak pisze Pronaszko, wymienione powyżej zadania „są nieodzownymi warunkami współżycia sceny z widownią, czyli innymi słowy wciągnięcia widza w orbitę życia scenicznego". Warunki te zaś są nieodzownym, fundamentalnym elementem komunikatu scenografa.

Rodzaj kontaktu i komunikacja od razu definiuje rodzaj teatralnego spotkania – stąd na przykład tak rewolucyjne były spektakle Jerzego Grotowskiego, jak np. *Kordian według Juliusza Słowackiego* [1962], gdzie akcja troczyła się w zasadzie wśród widowni. Przez to każdy widz mógł zobaczyć najdrobniejszy ruch mimiczny aktorów, a aktorzy wchodzili z publicznością w tak intymny kontakt, że budzili popłoch i przerażenie [Kaczyńska 2006, 132-154]. Jak pisze Kaczyńska „Grotowski wyeksponował jako najważniejszą relację zależność aktor-widz" [Kaczyńska 2006, 150], zrywając z dotychczasową tradycją inscenizacyjną. I chodź mowa jest

tu o reżyserze należy podkreślić, że takie elementy teatralnego komunikatu są, jak przytaczałem powyżej, co najmniej współkształtowane przez scenografa i są elementem jego scenicznej wypowiedzi[103].

A. Pronaszko zauważa też, że elementem komunikatu scenografa w przypadku sceny pudełkowej jest „fałszowanie przestrzeni" [Pronaszko 1976, 411], a także to, że zadaniem plastyka w teatrze jest wywołanie u odbiorcy-widza „dramatycznego napięcia za pomocą wzajemnego ustosunkowania w przestrzeni teatralnej aktora, terenu akcji i form plastycznych pomagających z jednej strony do wyrażania tego stosunku, z drugiej do zaznaczenia charakteru miejsc akcji" [Pronaszko 1976, 412]. Przekładając to na elementy scenograficznego komunikatu, scenograf kreśli w sposób dramatyczny, dynamiczny zależności między przestrzenią a aktorem, określa w jaki sposób będą na siebie wpływać, a przez to i wzajemnie współkształtować. Z zaś drugiej strony mamy realizację tekstu autora lub reżysera – scenograf przekłada didaskalia z kodu werbalnego na kod wizualny: układów przestrzennych, kształtów i kolorów.

To, jak swoje zadania rozumiał i je realizował, Pronaszko opisuje na przykładzie spektaklu *Krzyczcie Chiny!*[104]:

> „W tym to niewygodnym miejscu, mającym tylko jedna dodatnia stronę – bliskość do widowni, miałem za zadanie skomponować parę terenów akcji i zawarunkować możność ich błyskawicznej zmiany. Dla rozszerzenia przestrzeni i stworzenia w jej ramach pewnej sugestii wybrzeża, narzuciłem na istniejący, pokiereszowany schodkami teren podłogi nowy teren, pochylając go mocno ku widowni. To pochylenie umożliwiło odfałszowanie przestrzeni, wyprowadzenie jej, do pewnych granic, z jej jednopłaszczyznowości" [Pronaszko 1976, 412].

Zdania te, opublikowane po raz pierwszy w roku 1934 [*Sygnały,* nr 8-9], nic nie straciły na swojej aktualności, czego może dowodzić choćby ich wielokrotny

103 W przedstawieniu tym za realizację odpowiadał Jerzy Grotowski, a za architekturę Jerzy Gurawski.

104 *Krzyczcie, Chiny!*, Siergiej Tretjakow, Teatr Nowe Ateneum Warszawa, premiera: 1 kwietnia 1933, reżyseria Leon Schiller, przekład: Andrzej Stawar, inscenizacja: Leon Schiller, konstrukcja przestrzeni: Andrzej Pronaszko

przedruk po II wojnie światowej, m. in w *Pamiętniku Teatralnym* w roku 1964 [nr 1/2, 188-200].

Zenobiusz Strzelecki zauważa z kolei, że komunikat scenografa, którego tekstem jest zawsze trójwymiarowa scenografia sceniczna, kształtowany jest przez trzy elementy: dramat, warunki techniczne teatru oraz jego własne zdolności psychiczne i skłonności artystyczne [Strzelecki 1976, 429]. Jak pisze Strzelecki, w dramacie mamy wyznaczony czas i miejsce akcji. Określona jest też „konstrukcja dramaturgiczna, rodzaj dramatyczny" i „konwencje literackie i teatralne epoki". To one wyznaczają to, co Strzelecki określa „planem tekstu" [Strzelecki 1976, 429], podkreślając jednocześnie, że plan ten nie stanowi ograniczenia wypowiedzi scenicznej scenografa (realizowanej poprzez konstrukcje scenografii, stanowiące jego „tekst"), a wręcz przeciwnie, stanowi inspirację, jest punktem wyjścia do osobistych poszukiwań (stworzenia zamiaru komunikacyjnego w przestrzeni mentalnej). A dowodem na nieograniczoność w tym zakresie ma być ewolucja europejskiej inscenizacji teatralnej [Strzelecki 1976, 429]. Jak podkreśla: „Dramat w plastyce scenicznej może być różnie wyrażony. Istotne jest, ażeby odnaleźć w tekście, akcji, działaniu osób zasadniczy problem" [Strzelecki 1976, 430].

Strzelecki pisze też, że scenografia, zatem wypowiedź sceniczna scenografa, ma trzy formy: 1) oddzielna dekoracja dla każdego miejsca akcji; 2) dekoracja o elementach stałych i zmiennych 3) dekoracja symultaniczna, jednoczesna dla wszystkich miejsc akcji [Strzelecki 1976, 431]. Wybór jednego z tych rozwiązań podyktowany jest zasadniczą ideą artystyczną, wypracowaną wspólnie z reżyserem. Zazwyczaj, gdy inscenizator chce uwypuklić uniwersalizm czasowy i miejscowy poruszanych w tekście kwestii, decyduje się na wariant scenografii ograniczonej i często niezmiennej. Gdy zależy mu na wskazaniu konkretnej grupy czy miejsca, wtedy scenografia jest precyzyjna, realistyczna i zazwyczaj zmienna. Choć trzeba zaznaczyć, że rzadko kiedy zdarzają się spektakle, które wykorzystują całkowitą zmienność scenograficzną. Reżyserzy i scenografowie decydują się raczej na dekorację o elementach stałych i zmiennych. Całkowicie zmienne scenografie popularne są natomiast jeszcze w teatrach lalkowych. Ma to także uzasadnienie techniczne. Elemnety te są po porstu mniejsze, łatwiej jest je szybko, w antrakcie albo na wyciemnieniu, zmieniać.

Choć np. ruchomą i całkowicie zmienną scenografię, łącznie z zaangażowaniem sceny obrotowej, zaprojektowała Barbara Hanicka dla przywoływanego już tutaj wielokrotnie spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* w reżyserii Grzegorza Jarzyny.

Strzelecki podkreśla też, że tak jak wypowiedź słowna jest indywidualna, ponieważ wyraża stany, emocje, oceny, informacje mówiącego – tak samo scenografia jest zindywidualizowanym komunikatem scenografa. I tak samo jak mając do wyboru różnego rodzaju słowa mówiący z różnych, w tym osobistych, charakterologicznych powodów wybiera takie, a nie inne rozwiązania, tak samo scenograf sięga po takie, a nie inne rozwiązania przestrzeni scenicznej. Strzelecki pisze: „Przy kilku możliwych rozwiązaniach technicznych, będących do dyspozycji inscenizatorów (reżysera i scenografa), na wybór tego czy innego typu dekoracji wpływa i dramat i indywidualne zamiłowanie realizatorów (…) Scena, podobnie jak dramat, stwarza jakieś ogólne prawa dla rozwiązania dekoracji, ale te prawa są na szczęście dosyć szerokie i pozwalają na dużą swobodę pomysłów, zależnych nie tylko od urządzeń technicznych sceny, nie tylko od wymagań dramatu, lecz również od indywidualności plastyka" [Strzelecki 1976, 432-433]. Zdaniem Strzeleckiego, ten ujawniający się w takich a nie innych wyborach styl indywidualny scenografa „uzależniony jest od panującego w danym okresie kierunku artystycznego, osobistych skłonności, dyspozycji psychicznych, talentu" [Strzelecki 1976, 433].

Gdy chodzi o wyzwania stojące przed scenografem w stworzeniu odpowiedniej przestrzeni scenicznej Strzelecki podkreśla, że kompozycja ta musi łączyć dwie zasady – plastyczną i funkcjonalną [Strzelecki 1976, 436]. Wyzwaniem jest tu między innymi to, że dół sceny przeważnie jest bardziej zatłoczony (przez obecność aktorów i rekwizytów) niż jej góra. Co może być odbierane jako wada kompozycyjna [Strzelecki 1972, 436]. Innym wyzwaniem jest decyzja, podejmowana wspólnie z autorem kostiumów i reżyserem, czy kostiumy mają stanowić jednolitość czy kontrast wobec scenografii. Ich zatopienie w otoczeniu może bowiem oznaczać marazm, bierność, spokój, podczas gdy kostiumy będące w kontraście do kolorów i kształtów scenografii, świadczyć mogą o dynamizmie, indywidualizmie, nonkonformizmie itp. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z jednolitą plamą sceny, w drugim – z bryłą w ruchu [Strzelecki 1976, 437].

Strzelecki bardzo wyraźnie traktuje scenografię jako komunikat w momencie, gdy pisze o wpływie scenografii na widzów. Podkreśla, że istnieje „potrzeba stosowania takich środków inscenizacyjnych, ażeby one działały na widzów, a więc ażeby były przez tych widzów zrozumiane" [Strzelecki 1976, 438]. Można powiedzieć, że Strzelecki zaleca tu wobec scenografii stosowanie maksymy konwersacyjnej sposobu Grice'a: mów zrozumiale, używając środków wyrazu dostępnych dla odbiorcy oraz adekwatnie do sytuacji [1977].

W innym artykule Strzelecki tłumaczy, na czym polega przekaz scenografa, w jaki sposób komunikat ten jest konstruowany. Robi to na przykładzie scenografii surrealistycznej:

> „Wnosi ona przede wszystkim nastrój niepokoju, zagrożenia. Wynika to z zastosowania form rozerwanych, zniszczonych, rozłączonych (korona drzewa oderwana od pnia), z tworzenia i przestrzeni niewymiernych (droga prowadząca w niekończącą się dal), z ukazywania przedmiotów w niepokojącej sytuacji (jedno krzesło na pustej scenie lub zawieszone w powietrzu). Po to jednak, by ten świat sceniczny był naszym światem, należało posłużyć się pewnymi pewnymi punktami odniesień" [Strzelecki 2 1976, 468].

Jednocześnie Strzelecki przekonuje, że scenografia może być swoistym równoprawnym aktorem przedstawienia:

> „Wóz Matki Courage jest »postacią«, na której, podobnie jak na bohaterce, uwidaczniają się losy wojny: zwycięstwa i klęski: czas niszczy coraz bardziej płachtę i koła wozu tak samo, jak niszczy twarz, kości i suknie Courage" [Strzelecki 2 1976, 472].

Z kolei Józef Szajna podkreślał konieczność przenikania się scenografii i aktorów we wspólnym komunikacie:

> „Wyszedłem od stanów psychicznych ludzi znajdujących się w anormalnych okolicznościach wojennych. Grupą tą, i w takim zdarzeniu scenicznym, kon-

densowałem nastrój, potęgując go własną myślą i formą. Konstruowałem przestrzeń, która miała kojarzyć się z domem obłąkanych, poczekalnią czy przedsionkiem śmierci. Był to niejako »archipelag psychik ludzkich« Działałem poprzez układ postaci. Bokiem i tyłem do siebie zwrócone postaci czyniłem zasadniczym elementem plastycznym tego obrazu, z ich myśli i odczuć zasadniczą sprawę obrazu scenicznego. Głuche tykanie zegara, przyciszona akcja sceniczna to zbyły znaki uzupełniające to zamierzenie" [Szajna 1958, 89; za: Krakowski, Krakowski 1976, 499].

Wprost o scenografii jako o wypowiedzi scenografa pisze Jan Kosiński, który proponuje scenografię rozpatrywać w dwóch aspektach; rzeczowym, funkcjonalnym i właśnie jako „rodzaj wypowiedzi plastycznej na temat czy w związku z dziełem dramatycznym" [Kosiński 1976, 444]. Kosiński porównuje tu scenografię do ilustracji książkowej i przestrzega przed jej „głupotą tautologii, niekoniecznie naturalistycznej, czasem także symbolicznej [Kosiński 1976, 448]. Znów mamy więc nawiązanie do przywoływanych przed chwilą maksym Grice'a – w tym wypadku do maksymy ilości. Jak zauważa Kosiński, dobra współczesna scenografia unika łamania tej reguły, „mówiąc" coś więcej, coś nowego niż tekst odautorski uzupełniony rolą aktorską (tekstem aktora) i sytuacjami (tekst reżysera):

„Zapragnęliśmy stanąć obok, dopowiadać coś od siebie już nie unisono z tekstem, ale gdzieś w innej płaszczyźnie, swobodnie i przekornie operować dalekim kojarzeniem, metaforą, abstrakcją" [Kosiński 1976, 448].

Kosiński zauważa, że podobnie jak gestom czy postawom scena teatralna nadaje znaczenie, co wynika z jej przywoływanych już tutaj właściwości, tak samo jest ze scenografią, choć, jego zdaniem, to „uznakowienie" jest wtórne i jest efektem tekstów autora/reżysera i aktora:

„Na scenie scenie trudno o czysty przyzwoity abstrakcjonizm, a to ze względu na równoczesność oddziaływania jednoznacznych treści pojęciowych od stro-

ny tekstu i żywego człowieka. W zestawieniu z nimi abstrakt uściśla się w symbol. Wystarczy, żeby na scenie była zbrodnia, a najniewinniej użyta czerwień rymuje się z krwią. (...) Wystarczy, w świat form abstrakcyjnych wprowadzić człowieka, aby jakikolwiek układ pionów i poziomów stał się architekturą, a jakikolwiek układ forma organicznych skałami, chmurami, drzewami czy czymś podobnym. Przy równoczesności wrażeń w dwóch płaszczyznach mechanizm kojarzeń bywa automatyczny i prowadzi wręcz do złudzeń" [Kosiński 1976, 448].

Kosiński podaje też przykład, w jaki sposób inne elementy scenicznej sytuacji komunikacyjnej wpływają na odbiór komunikatu scenograficznego:

„Pokazano spuszczony pod wodę głośnik grający walca. Zbierają się ryby i zaczynają tańczyć w rytm muzyki – tak przynajmniej opowiadało mi tę scenę wiele osób. Sam uprzedzony patrzyłem krytycznie i istotnie okazało się, że nic podobnego. Ryby po prostu pływały, jak im było wygodniej, a głośnik grał, ale nie było rady: psychologicznie dla widza zjawiska rymowały się. Ruch dowolny i zmienny we wrażeniu stawał się rytmiczny pod wpływem muzyki" [Kosiński 1976, 448-449].

Odbiorca-widz dopełnia tak samo komunikat scenograficzny jak komunikat werbalny innymi elementami i na tej drodze osiąga jego zrozumienie [zob. Awdiejew, Habrajska 2004, 29]. Jednocześnie więc na scenie scenografia pozwala zinterpretować kod werbalny i niewerbalny, a zarazem tekst ten wskazuje kierunek interpretacji scenografii (tak np. pusta scena dzięki słowom może stać się w przestrzeni mentalnej widza „lasem ardeńskim" [zob. Greenblatt 2007]). Zinterpretowany komunikat scenografa stanowi element współtworzący całościowy komunikat teatralny przedstawienia.

Co więcej, jak pisze J. Kosiński w artykule *Teatr i jego kształt*, wypowiedź scenograficzna, tak samo jak wypowiedź słowna, może popaść w banał, kiedy nie dostarcza nowych informacji, a powtarza te, które są odbiorcy-widzowi znane:

„Wejścia z widowni, sadzanie aktorów wśród widzów, obnażanie maszynerii, pokazywanie bebechów, wszystko to gra celnie jako jednorazowe przełamanie

> iluzji, a więc w teatrze z iluzyjną tradycją. Tam natomiast, gdzie już nie chodzi o igranie z iluzją, chwyty te o których wiadomo, że nic nie kosztują, już drugim razem przestają być zabawne. Na scenie otwartej stanowiłyby w wypowiedzi słowo wśród innych słów, a nie dowcip z brodą" [Kosiński 2, 1976, 460].

Na koniec podkreślę jeszcze, że we współczesnym teatrze praca inscenizacyjna reżysera i praca kształtowania przestrzeni przez scenografa splatają się bardzo mocno i nierzadko trudno jest oba komunikaty rozdzielić, wskazując, gdzie kończy się jeden, a zaczyna drugi. Można powiedzieć, że jest to spełnienie postulatów, o których już ponad pół wieku temu pisał Tadeusz Kantor:

> „Terminy: oprawa sceniczna, dekoracje, scenografia – stają się w nowym teatrze nieużyteczne i niepotrzebne, są bowiem rozgraniczeniem. To wszystko, co kryje się pod tymi terminami, powinno łączyć się z całością teatralną aż do jakiegoś całkowitego rozpuszczenia w ogólnej materii scenicznej. Nie powinno być zauważalne" [Kantor 1961, 18].

Inaczej mówiąc, we współczesnym teatrze komunikat scenografa nie towarzyszy tylko akcji wyznaczanej przez komunikaty reżysera i aktorów, ale tę akcje współwyznacza [zob. Krakowski, Krakowski 1976, 483]. A niekiedy ścisłe powiązanie warstwy plastycznej z zamiarem inscenizacyjnym prowadzi do przejęcia przez scenografa także funkcji reżysera – tak było między innymi w przypadku Józefa Szajny [Fik 1976, 517].

5.3.5 Komunikat choreografa

Jak zauważa Juliusz Grzybowski słowo choreografia składa się dwóch wyrazów, które oznaczają „pisanie" i „taniec" [Grzybowski 2017, 19]. Jest to więc tworzenie jakiegoś komunikatu za pomocą ułożonego ruchu, zafiksowanie pewnego ciągu zachowań scenicznych, dla stworzenia stałego przekazu, którego wariantywność odczytania będzie wiązała się z kompetencją komunikacyjną odbiorcy-widza.

Grzybowski jest zdania, że taniec, by móc zostać jako taki odczytany, musi zawierać zawsze ustalone wcześniej kulturowo elementy. Zresztą *expressis verbis* rozróżnia choreografię i taniec [por. Grzybowski 2017, 19]. Bartosiak wiedzę o tańcu zalicza do „wiedzy milczącej", czyli takiej, która jest trudna do wyartykułowania, bywa najczęściej podświadoma i „odzwierciedla się w ludzkich działaniach oraz w ich interakcjach z otoczeniem" [Bartosiak 2017, 34]. To, zdaniem tego badacza, może powadzić do zatarcia wyraźnych definicyjnych granic i zachodzenia na siebie obu zjawisk. Podobnego zdania jest Sandra Frydrysiak, która podkreśla, że słowa „choreografia", „taniec" i „ruch" mogą obecnie określać to samo działanie:

> „Formuła »każdy ruch jest tańcem« która reasumuje podejście tancerzy *postmodern*, przeistoczyła się się aktualnie w »każdy ruch jest choreografią« (chodzi o ruch strukturyzowany). To koncepcja choreografii tak silnie związana z tanecznym ruchem, wydaje się teraz usamodzielniać i wkraczać w nieskończenie wiele dziedzin związanych z ruchem podmiotów (ludzkich i nie-ludzkich). (...) Koncepcja choreografii będzie pasować też do konkretnej przestrzeni, która została zaprojektowana tak, by poruszać się po niej w dany sposób" [Frydrysiak 2017, 65].

W związku z tym choreografia może być przygotowana, spontaniczna lub przypadkowa, ale też układana *a vista*, improwizowana [Frydrysiak 2017, 66].

Bartosiak zauważa z kolei, że „taniec, szczególnie współczesny, stanowi jedno z najbardziej paradoksalnych i jednocześnie najdoskonalszych mediów komunikacji artystycznej", gdyż pozostaje w ścisłym związku z ciałem „stanowiącym niezbywalne i wszechobecne medium" ludzkiej egzystencji, które jest „zarówno tworzywem tej sztuki jak i jej efektem artystycznym". A zarazem „ciało stanowi podstawę i główne medium procesów odbiorczych [Bartosiak 2017, 33]. Bartosiak podkreśla jednocześnie, że taniec „szybciej niż inne sztuki asymilował nowe formy ruchu i ich choreograficzne sekwencje" [Bartosiak 2017, 33].

Jak piszą Bartosiak i Ciesielski, choreografię można uznać za system będący "dynamicznym układem regulującym homeostazę szeroko rozumianej sytuacji

teatralnej" [Bartosiak, Ciesielski 2017, 13]. Badacze ci podkreślają jednocześnie, że i w tym przypadku działa psychologiczny mechanizm, wiążący jakościowo formę i treść, tj. "Im mniej zrozumiała forma, tym treść wydaje się trudniejsza" [Mlodinow 2012, 35; za: Bartosiak Ciesielski 2017, 13]. Co za tym idzie, przystępność formy ułatwia także w choreografii przyswajanie poziomu ideacyjnego komunikowanego przez ruch [Mlodinow 2012, 42].

Bartosiak w choreograficznych układach tańca wyróżnia trzy nurty, które można także rozpatrywać z perspektywy komunikatu, jaki niosą. Pierwszy z nich to nurt ludowy, który wywodzi się z etnicznych tradycji performatywnych. Można w nim dostrzec w niektórych przypadkach rysy przedchrześcijańskie [Bartosiak 2017, 34]. Poprzez taki ruch choreograf może zatem skierować interpretacyjną pracę mentalną widza w stronę tradycji ludowej, wiejskiej, tradycji pieśni i tańca powiązanej z obrzędowością i zabawą dawnych kultów i kultur związanych z prowincją oraz tamtejszą duchowością, cielesnością, a nawet seksualnością. Bartosiak zwraca też uwagę na „nieciągłość" stosunku chrześcijaństwa do tańca. W pierwszych stuleciach uznawano go za nieodłączną część liturgii czy obrzędów religijnych. Później jednak uznano, że taniec jest niepoważny, koliduje zatem z treścią liturgii, a zarazem wprowadza do chrześcijaństwa wspominane elementy pogańskie, stąd w chrześcijaństwie obecnie taniec nie pełni, z niewielkimi wyjątkami, funkcji religijnych [Bartosiak 2017, 35]. Jest to dowód na to, że już samo wykorzystanie tańca w choreografii, stanowi pewien komunikat, tu właśnie rozpoznany jako niosący radość czy wartości kulturowe antyczne.

Drugi z nurtów, o którym pisze Bartosiak, to nurt dworski, z którego w XVII wieku wykształcił się balet. Nurt ten stanowił przeciwieństwo nurtu „ludowego", proponował przede wszystkim formę, kunszt wykonania, precyzję, harmonię, ład. Dwubiegunowość tę dobrze opisuje rozpoznanie Friedricha Nietzschego [2001]. Wyróżnił on w sztuce, a zwłaszcza w teatrze i dramacie starożytnej Grecji, żywioły dionizyjski i apolliński. Żywioł dionizyjski związany był z żywotnością sztuki, jej organicznością, bezkształtnością, które swoje apogeum osiągały w rytualnych orgiach i transach, łączących w sobie życie i śmierć, balansujących między nimi, a zatem obejmujących pełne spektrum istnienia człowieka, zarazem dające poczucie czerpania

właśnie z jego pełni. Ich istotą, jak podkreśla Pavis, nie było jednak „orgiastyczne rozprzężenie", ale chęć połączenia człowieka z naturą, wraz z nadchodzącą wiosną. Wynikał on z fascynacji siłami natury i trwogi przed nimi [Pavis 1998, 51]. Z drugiej strony był żywioł apolliński, który można zestawić właśnie ze sztuką i kulturą dworską [zob. Huizinga 1974], gdyż związany był z miłością do piękna formy, wspomnianych już harmonii i ładu, porządku, symetrii. Dzieła te abstrahowały od realności życia i przenosiły odbiorcę w lepszy, piękniejszy świat, wprowadzając go w „metafizyczny sen" [Bartosiak 2017, 36]. Jak zauważa Nietzsche, kultura chrześcijańska wyrugowała nurt dionizyjski, który pozostał tylko w sztuce jarmarcznej, ludowej, prowincjonalnej – w teatrze objawiło się to usunięciem chóru, pozostałości po dionizjach, będących, według najpopularniejszej z teorii, źródłem teatru [Kosiński i inni 2007].

Układ ten w choreografii rozbija jednak taniec współczesny, będący, jak pisze Bartosiak, pewnego rodzaju trzecim nurtem. Pozostaje on w opozycji do sztuczności baletu, choć nierzadko czerpie z jego form, ale też nie jest tradycją ludową. Wiąże się raczej ze środowiskiem miejskim niż prowincjonalnym [Bartosiak 2017, 35]. Jako taki może więc być rozpoznawany jako wyraz buntu, nawiązania do współczesnych problemów społecznych, związanych np. z industrializacją, przeludnieniem, alienacją, degradacją przyrody itp.

To tradycje taneczne Europy najczęściej spotykane, choć we współczesnym teatrze polskim pojawiają się też inne tradycje taneczne i choreograficzne, jak na przykład w krakowskim spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda,* gdzie Grzegorz Jarzyna chciał, by aktor Starego Teatru grający Walentego, Bolesław Brzozowski, w ramach przygotowania roli ćwiczył ruchy znane z japońskiego teatru Nō[105]. O wyobrażeniowych źródłach tradycji performatywnych Indii i Japonii pisze Bartosiak, w którego pracach można znaleźć szereg bibliograficznych odniesień, szerzej omawiających tę kwestię [Bartosiak 2017, 37-38].

W przypadku tańca europejskiego Bartosiak wyróżnia natomiast dwa toposy performatywne, które realizują dwa przeciwstawne schematy. Pierwszy z nich to

105 *Iwona, księżniczka Burgunda,* Witold Gombrowicz, miejsce premiery: Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej Kraków, Scena Kameralna, data premiery: 1997-12-14, reżyseria: Horst Leszczuk (Grzegorz Jarzyna), scenografia: Barbara Hanicka, układ tańca: Agnieszka Łaska.

Topos Ofiarnika, który łączy się z tradycja pasji i ofiarowania. Wiąże się ona z apokryficznym obrazem tańczącego Chrystusa i jego uczniów związanych z autosoteriologicznym stwierdzeniem „Odpowiadając na mój taniec, zobacz samego siebie we mnie" [Bartosiak 2017, 41]. Do tego toposu nawiązywał w swoich praktykach performatywnych Jerzy Grotowski, który stworzył koncepcję teatru ubogiego, zorientowanego na spotkanie wykonawcy i odbiorcy sztuki, aktu całkowitego, który jest samoofiarowaniem performera, a także aktora ogołoconego, pokazującego swoją prawdę [Grotowski 1999]. Topos ten odwołuje się do mitów wegetacyjnych, podobnie jak sztuka nurtu dionizyjskiego, stąd jest on realizowany w całej tradycji tańca i choreografii ludowej, etnicznej, nawiązanie do niego znajdziemy tez w tańcu współczesnym (np. w organicznym tańcu Isadory Duncan) [Bartosiak 2017, 41]. Bartosiak podkreśla też niemal całkowity brak wymiaru konceptualnego tego toposu. Drugi z toposów to Topos Zdobywcy (Wojownika). W obrębie tego toposu należy umieścić nieprzedstawiające choreografie dworskie, balet klasyczny, współczesne choreografie podporządkowujące taniec formom geometrycznych, jak na przykład *Balet Triadyczny Oskara Schlemmera* [Bartosiak 2017, 43].

Maxine Sheets-Johnstone podkreśla, że dla zrozumienia paradygmatu danej strategii choreograficznej potrzebne jest wyodrębnienie „sposobów definiowania, opisywania i etykietowania ruchu i aspektów ruchu" [Sheets-Johnstone 2017, 47]. Z kolei dla zrozumienia ruchu konieczne zwrócenie uwagi nie tylko na punt wyjściowy i końcowy przemieszczenia, ale także na sam proces. Badaczka podkreśla, że każdy ruch tworzy swoje własne: przestrzeń, czas i energię [Sheets-Johnstone 2017, 48]. Richard Povall także uważa, że: „Otoczenie ożywa jedynie wtedy, gdy porusza się w nim ciało; bez ruchu jest głuche, ciemne i martwe" [Povall 2003, 216]. Ruch zarazem jest naturalnym wymiarem naszych zmysłów: dotyku, smaku, zapachu, równowagi, słuchu czy wzroku, a nawet poczucia temperatury (ciepło jest falą) [Sheets-Johnstone 2017, 49]. Jak zauważa, życie może być rozumiane jako ciągły ruch (nawet jeśli tylko organów wewnętrznych, serca czy jelit). Ruch oznacza i wyznacza życie (stąd od łacińskiego słowa *anima* – dusza, siła żywotna, pierwiastek życia, życie [Kumaniecki 1965, 37]. W języku polskim mamy zapożyczony wyraz „animacja", który oznacza tworzenie ruchomych obrazów za pomocą

komputera lub odręcznych rysunków czy poruszanie lalek w teatrze lalkowym [Zgółkowa 1994, 74], a królestwo zwierząt, do którego należy *Homo Sapiens* to *Animalia*). Sheets-Johnstone ciało nazywa „domem" tak rozumianego ruchu [Sheets-Johnstone 2017, 49]. Podkreśla przy tym, że tekstowość emocji, ich formalna reprezentacja manifestuje się poprzez ruch, co prowadzi na przywoływany już w niniejszej pracy grunt badawczy „mowy ciała" [Knapp, Hall 1997, Antas 2006, Pease, Pease 2007, Leathers 2009 i inni]. Co więcej jednak – ucieleśniamy także ruch związany z myśleniem, świadomością [Sheets-Johnstone 2017, 53].

O takiej percepcji, symulacji emocjonalnej pisali neurobiolodzy z Uniwersytetu Parmeńskiego: Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi i Vittorio Gallese. Włoscy badacze wiążą ją z „neuronami lustrzanymi" (ich artykuł w piśmie *Scientific American* nosi tytuł *Mirrors in the Mind,* „lustra w umyśle"). Jak piszą Rizzolatti, Fogassi i Gallese, obserwując ruch reagujemy zwiększoną aktywnością nerwową w częściach ciała, których poruszanie się u innych ludzi postrzegamy. Włoscy badacze nazywają to „ucieleśnioną symulacją" [Rizolatti i inni 2006]. Obserwując ruch zatem w pewien sposób współodczuwamy go, i to co pozwala nam go interpretować.

Sheets-Johnstone kieruje jednak naszą uwagę na sam ruch i jego właściwości:

> „Jeśli zwrócimy uwagę na ruch – to znaczy zaprzestaniemy kategoryzować go w ramach »aktów«, »zachowań« czy »wcielonych działań« i zważymy na kinetyczne realia samego ruchu – odkryjemy wówczas podstawowe pojęcia nieodłącznie związane z ruchem (...) O konstrukcji przestrzennej ciała pod względem jego zwięzłości lub ekspansywności, wliczając wszystkie możliwości między tymi ekstremami. O wzorze przestrzennym ruchu, czyli obszerności i zakresie jego zasięgu, małym czy dużym rozmiarze czy kombinacjach możliwości między tymi ekstremami. O jakości napięciowej dowolnego ruchu – od słabego do silnego. O jakości planowej ruchu, to znaczy o tym, czy jest on płynny, gwałtowny, strzelisty czy opadający, albo też odznaczający się kombinacją tychże. Pojęcia pionowości, ekspansywności, wielkości, słabości, trwałości itd. wywodzą się z podstawowej rzeczywistości ruchu. Pochodzą one przede

wszystkim z doświadczeń kinestetycznych. Doświadczeń, które odnoszą nas do niemowlęctwa, kiedy byliśmy niewerbalni, ale wyczuleni na kinetykę życia" [Sheets-Johnstone 2017, 57]

Sheets-Johnstone traktuje choreografię jako „myślenie w ruchu". Ruch jej zdaniem łączy się logiką i stanowi element ogólnej dynamiki, która obejmuje tańcem również sferę mentalną [Sheets-Johnstone 2017, 59]. Dlatego ruch jest tekstem strategii choreograficznych, choreograficznych komunikatów składających się na dzieło sztuki, w tym przypadku spektakl teatralny [Sheets-Johnstone 2017, 60].

Frydrysiak, pisze, że choreografia we współczesnym tańcu często jest elementem takim, jak wiele innych sztuk, np. rzeźba, performans, instalacja, muzyka, sztuka nowych mediów, a jednocześnie nie tworzy z nimi jednolitej syntezy. W nowym tańcu działania te płynnie przechodzą jedne w drugie, tworząc przekaz intermedialny [Frydrysiak 2017, 64]:

„Taniec współczesny rozwijał się oraz wchłaniał i tworzył nowe technologie dla własnych potrzeb. Nowe narzędzia techniczne i oprogramowanie były wykorzystywane do generacji nowych metod choreograficznych (a co za tym idzie, czasem do pogłębionych eksploracji możliwości ciała), jak i rejestracji ruchu (zamiast tradycyjnej notacji), która była następnie używana do analizy i rewaluacji dotychczasowej pracy. Ogólnie rzecz ujmując technologie funkcjonowały jako znaczące usprawnienia procesu choreograficznego, choć nie tylko. Już od ponad połowy wieku funkcjonują bowiem w tańcu jako integralne (i często interaktywne) części tanecznego wydarzenia; stając się kreatywnymi i sprawczymi (nie-ludzkimi) podmiotami, które dzięki swej sztucznej inteligencji wchodzą w relacje z performerami i/lub widzami" [Frydrysiak 2017, 64].

Spoiwem jest tutaj ruch. I choć badaczka pisze o tańcu, to należy podkreślić, już nawet pomijając rzecz oczywistą, że jego elementy są wykorzystywane w choreografii teatralnej, że ruch sceniczny, wychodzący „spod ręki" choreografa czy reżysera-choreografa podlega takim samym przemianom czy regułom.

Frydrysiak podkreśla, że najnowsze działania taneczno-choreograficzne wręcz pozbywają się tradycyjnie rozumianego performera na rzecz działań nowych mediów. Wiąże się to właśnie z szerszym, używanym także tutaj rozumieniem choreografii jako „ułożonego ruchu". Ruch rejestrowany i przetwarzany za pomocą rożnych mediów, przekładany na dźwięki, ich zmienne natężenie, zmieniające się obrazy czy przedmioty realne i wirtualne na scenie, stanowi częstą strategię komunikacyjną współczesnych reżyserów teatralnych. W takich jednak przypadkach komunikat ten nie jest właśnie elementem przedstawienia, pochodzącym od osobnego twórcy teatralnego, a stanowi efekt pracy reżysera, jest jego komunikatem. Dobrym przykładem w Polsce jest tu multimedialna działalność sceniczna Krzysztofa Garbaczewskiego[106].

Warto zaznaczyć, że choreografia, która składa się z nowych mediów i aktorów--performerów stanowi nową jakość, która nie jest prostą składową tych dwóch choreografii, branych z osobna:

> „Wektory ruchu powstałe w wyniku kombinacji tańca i ruchomych obrazów w scenografii multimedialnej różnią się zasadniczo od tych, które przynależą do tych mediów z osobna. Efekt, jaki zapewniają ona wspólnie, ma składową synestezji, ponieważ integruje w percepcyjnej syntezie lub Gestalcie materialne ruchy tańca i wirtualne ruchy obrazu. Kinetyczna synestezja różni się od kinestezji, gdyż wynika ona z dynamicznych napięć pomiędzy figurą a ziemią" [Boucher 2004 (za:) Lissowska-Postaremczak 2017, 96].

Za choreografię teatralną może być zatem uznane to, co pisząc o kolażach ruchowo-technologicznych choreografka i teoretyczna Sophia Lycouris, nazywa „choreografią interdyscyplinarną". Ta

> „może obejmować stosowanie technik choreograficznych na materiałach innych niż ciało tancerza, na przykład obrazach i dźwiękach, które mogą zakła-

106 Zob. na przykład *Iwona, księżniczka Burgunda* wg dramatu Witolda Gombrowicza. Miejsce premiery: Teatr im. Jana Kochanowskiego Opole, Duża Scena. Data premiery: 2012-04-15. Reżyseria i scenografia: Krzysztof Garbaczewski, kostiumy: Julia Kornacka, dramaturgia: Marcin Cecko, muzyka: Marcin Cecko, światło: Wojciech Puś, video: Marek Kozakiewicz.

dać obecność performatywną. Nie wyklucza to ludzkiego ciała z bycia częścią większych, lecz różnorodnych zasobów elementów choreograficznych" [Lycouris 2013, 205].

Jak widać jest to szeroko rozumiana choreografia, uwzględniająca zarówno w warstwie znaczeniowej jak i performatywnej nowe technologie, wykorzystywane jako element spektaklu.

Choreografia może być nośnikiem idei politycznych, informując o relacjach choreografii i władzy, odzwierciedlając demokratyzację tańca, polegająca na uwalnianiu go z reżimu baletowego i włączaniu weń zwykłego codziennego ruchu, upowszechnianiu działań choreograficznych i narzędzi im służących oraz redefinicji ram sytuacji scenicznej [Keil 2017]. Może być to też wypowiedź na temat tożsamości cielesnej, indywidualnej bądź społecznej, ról społecznych kobiety i mężczyzny wraz z problematyką *gender*, jak podpowiada z kolei Susan Foster [2011].

W komunikacie reżysera-choreografa, czyli w sytuacji, gdy jego praca w przedstawieniu wykracza poza „strukturyzowanie ruchu scenicznego", a staje się nierozerwalną częścią inscenizacji, ciekawa jest choreografia uzyskana na drodze blokady wzroku [Lissowska-Postaremczak 2017, 93]. Udowadnia to zarazem, że choreografia nie może być sprowadzana wyłącznie do wizualnych bodźców. Blokada wzroku powoduje pobudzenie percepcji sensorycznej innych zmysłów u odbiorcy-widza. Już samo to można uznać za element choreograficzny, czyli wybór kanału percepcji. A następnie nawiązanie i utrzymanie kontaktu poprzez ten kanał oraz przekazanie poprzez niego wybranych tekstów, jak na przykład głośny/cichy tupot nagich stóp, butów wojskowych, czy wejście aktorów pomiędzy widzów, doświadczenie ich namacalnej bliskości w ciemności, które może budzić niepokój, umożliwia też percepcję np. zmysłem węchu [Zob. Lemi i Vosnaki 2017]. Jak zauważa Ciesielski, da się w ten sposób kodować w przestrzeni różne teksty. W działaniu takim można wykorzystywać znaki teatralne, które zdolne są sprawiać wrażenie symptomów (wg typologii de Saussure'a) czy też indeksów (wg typologii Peirce'a). Blokada wzroku pozawala bowiem również maskować fikcyjność zdarzeń, zbliżać *signifiant* i *signifié* [Ciesielski 2017, 138].

Bez względu na to, jakiej materii dotyczy choreografia, kluczowym jej elementem wyróżniającym jest rytm, odbierany na najbardziej podstawowych poziomach percepcji, instynktownie, wprost za pomocą podstawowych zmysłów, emocjonalnie, szybciej i prościej niż to się dzieje za pomocą mowy [Braun 2012, 207]. Poprzez różnicowanie rytmów w choreografii uzyskuje się wyrazistość tekstu, przedstawionego do interpretacji.

Na koniec chciałbym przytoczyć jeszcze zdanie Marty Keil, inicjatorki i kuratorki *East European Performing Arts Platform* (EEPAP) i inicjatorki projektu *Identity. Move!*. Pisze ona: „otwarcie struktury teatru w sposób, który umożliwiałby praktykom choreograficznym i teatralnym spór, konflikt, dyskusję – także dotyczącą metod pracy". Pójście krok dalej niż zatrudnianie choreografa do opracowania ruchu scenicznego to obecnie najciekawsze wyzwanie stojące przed współczesnym teatrem [Keil 2017, 127].

5.4 Przynależność teatru do dyskursu artystycznego (w ujęciu komunikatywistycznym)

Teun A. van Dijk określa dyskurs tradycyjnie jako „formę użycia języka" [van Dijk 2001, 10] i dodaje, że badacze języka (choć nie tylko języka[107]) precyzując to pojęcie próbują odpowiedzieć przy tym na kilka pytań: kto używa danej formy językowej, jak jej używa, w jakich okolicznościach z jakich powodów i w jakim czasie, jakiej sytuacji. Jest więc dyskurs w tym ujęciu „zdarzeniem komunikacyjnym", gdzie ludzie używają języka dla przekazania jakichś idei, informacji o otoczeniu czy swoich emocjach. Van Dijk podkreśla performatywny status dyskursu – podkreśla, że ludzie coś poprzez dyskurs „robią", i wykracza to poza przekazywanie informacji. Stąd też dyskurs jest określany jako „interakcja werbalna". A jego analiza dostarcza zintegrowanego obrazu trzech głównych jego wymiarów, jakimi są: a) użycie języka b) przekazywanie idei c) interakcja społeczna [van Dijk 2001, 10].

107 Van Dijk zauważa, że termin „dyskurs" bywa używany do opisu różnych typów użycia języka lub użycia go w odniesieniu do idei czy różnych dziedzin życia społecznego i naukowego, jak np. „dyskurs polityczny". Wówczas badanie tak rozumianego „dyskursu" może w ogóle nie poruszać sfery językowej [van Dijk 2001, 7, 12]

Badacz ten podkreśla też, że przy analizie dyskursu powinna być brana nie tylko sama wypowiedź, ale też „tekst w kontekście" [van Dijk 2001, 12].

Van Dijk do dyskursu (podobnie jak autor niniejszej rozprawy) włącza też teksty pisane, zastrzegając jednak, że w pewnych przypadkach taka kwalifikacja może być problematyczna, bo na przykład listy, artykuły naukowe, przepisy prawa, są raczej efektem zachowań werbalnych, a nie formą interakcji. Chodź wszystkie mają swoich odbiorców, którzy na nie reagują [van Dijk 2001, 11]. Podobne zastrzeżenie, jak się wydaje, można by mieć do tekstów artystycznych (sam van Dijk wymienia „wiadomości", które nierzadko przecież stają się albo wprost elementem albo pobudką tekstu teatralnego). Rozumiejąc pewną zasadność takich uwag autor niniejszej pracy zalicza jednak, zgodnie z drugą uwagą van Dijka, wszystkie te teksty do dyskursu, idąc w ślad za twórcami teatralnymi, którzy podkreślali interakcje z tekstem i swoistą dyskusję z autorem, jako fundamentalny i zazwyczaj pierwszy chronologicznie element w budowaniu spektaklu.

Jak pisze Van Dijk, w opisie teoretycznym dyskursu należy pokazać jego „uporządkowanie", co oznacza wydobycie jego struktury i dokonanie „strukturalnego opisu" [van Dijk 2001, 13]. Jako struktura dyskurs powinien być rozpatrywany zarówno na poziomie werbalnym jak i pozawerbalnym, a elementy z tych kodów mogą służyć za kryteria typologii dyskursu [van Dijk 2001, 15] – w tym właśnie określenia danego dyskursu jako artystycznego.

Tą pragmatyczną drogą opisu dyskursu podąża gramatyka komunikacyjna, która włącza styl wypowiedzi do ogólnego opisu gramatycznego. Organizacja dyskursu jest, w tym ujęciu, jednym z poziomów gramatyki wypowiedzi, dla którego można wyznaczyć różne cele komunikacyjne, w zależności od gatunku tekstu. Styl więc łączy się tu z gatunkiem. Ponieważ cel komunikacyjny wyznacza gatunek danego tekstu, a jego styl określają użyte w wypowiedzi elementy [Awdiejew, Habrajska 2006, 191].

Stosując takie kryterium, Awdiejew i Habrajska wyróżniają dyskurs artystyczny, określając go jako komunikację niemerytoryczną, rozrywkową i estetyczną. W dyskursie tym nadrzędną rolę ma nadawca, a celem jest wywołanie przeżycia

estetycznego u odbiorcy [Awdiejew, Habrajska 2006, 292-293][108]. Uczestnictwo w takim dyskursie wymaga od odbiorcy pewnego przygotowania, ponieważ używany kod muzyczny (dźwiękowy), wizualny, ale też i werbalny, w przypadku tekstów poetyckich bez odpowiedniej, większej niż w przypadku tekstów potocznych, kompetencji komunikacyjnej, nie może być zinterpretowany[109].

Przyjrzyjmy się teraz bliżej teatralnemu przedstawieniu z przytoczonej perspektywy. Kwestia niemerytoczności odnosi się do fikcji świata przedstawionego w teatrze. Fikcja ta najpierw jest wytworem twórców teatralnych, a potem odbiorcy-widza, jako zinterpretowany już komunikat, ponieważ fikcja tworzona jest *hic et nunc*, zatem powstaje na bieżąco w trakcie przedstawienia teatralnego, jest też wynikiem konwencji, z którą widz zasiada na widowni. Fikcyjna wypowiedź jest tworzona jako taka przez autora, a jej kwalifikacja jest możliwa właśnie tylko poprzez odniesienie do intencji illokucyjnych autora [Searle 1988, 29].

Tekst teatralny i przedstawienie są w całości zmyśleniem, a ich asertywność, komisywność, ekspresywność i deklaratywność jest umowna czy udawana [Zdunkiewicz 2014, 275-26]. W przypadku dyrektyw zachodzi ciekawa sytuacja, gdyż aktorzy na scenie wprawdzie reagują na dyrektywy, jednak są to wcześniejsze dyrektywy reżysera (zazwyczaj), a nie szczere akty mowy, które padają ze sceny wypowiedziane przez partnerów-aktorów. Jak pisze Searle: „Autor dzieła fikcyjnego

108 Badacze ci, podobnie jak autorzy *Słownika terminów literackich* [Sławiński 1976] za wyróżnik tego dyskursu uznają funkcję estetyczną z podziału Jakobsona [1960]. Jednocześnie za rosyjskim badaczem uznają, że nie eliminuje ona z wypowiedzi innych funkcji, także pragmatycznych a tylko je ogranicza [Sławiński 1974]. Jak podkreśla Sławiński, funkcja ta jest niejako „skierowane do wewnątrz" siebie samej, na sam swój układ znaków i znaczeń [Sławiński 1974, 98-99], położenie znaku motywowane jest innym znakiem, znaczenie innym znaczeniem a nie sytuacja przedmiotową [Sławiński 1974, 105]. A to położenie znaku wobec innych znaków, czyli informacja poetyka „jest jak gdyby przenoszona przy pomocy informacji, którym się przeciwstawia: poznawczych, dydaktycznych, ekspresywnych, politycznych, religijnych itp." [Sławiński 1974, 104]. I tak są rodzaje teatru, które zakładają sobie inne cele, także pragmatyczne. Ich spektakle mają być bowiem narzędziem oddziaływania. Taki teatr Pavis nazywa teatrem politycznym, agitacyjnym. Jednym z jego przykładów jest teatr guerilla, stawiający sobie za cel wyzwolenie jakiegoś ludu czy klasy społecznej. Sam Pavis jednak zauważa, że nie pozostaje to zazwyczaj bez wpływu na styl takiego teatralnego dyskursu, tj. traci on właśnie swój walor estetyczny [Awdiejew, Habrajska 2006, 293; Pavis 1998, 507-508, 521, 533-534].

109 Ryszard Handke pisze: „Poetyckość języka wymaga dostrzeżenia, jest sprawą oceny. Ogromną rolę odgrywa przy tym znajomość norm ustalonych w tradycji, lecz i wraz z nią historycznych zmiennych. Organizacja materii brzmieniowej dziś nawet w wierszu przeważnie lekceważy melodyjność, regularny rytm i eufoniczność – wyznaczniki do niedawna dla poezji obligatoryjne. Implikuje to po stronie twórców przekraczanie uznanej poetyckości, poz stronie odbiorców zaś gotowość adaptacji swych oczekiwań i sprawności recepcyjnej do zadań, jakie stawia przed nimi uprawiane stylu artystycznego jako działania twórczego, a nie rzemieślniczej sprawności odtwarzania" [Handke 2014, 143-144].

[jedynie] udaje wykonanie serii aktów illokucyjnych normalnego reprezentatywnego typu" [Searle 1988, 29]. To oznacza, że wypowiedzi sceniczne mają ten sam sens, co w wypowiedzi codzienne, jednak zobowiązania zaciągane na ich mocy nie obligują mówiącego aktora do działania. [Pavis 1998, 149].

Teatralna wypowiedź „nie na serio" może być też wypowiedzią rozrywkową. Cechuje ją wtedy komizm, który obejmuje nie tylko gatunek zwany komedią, ale może być nawet elementem tragedii [Pavis 1998, 239], jak np. słynna scena z grabarzami w *Hamlecie* (akt V, scena 1) [Shakespeare 2006, 365-375]. Komizm Awdiejew i Habrajska zaliczają do wyznaczników tekstu literackiego [Awdiejew, Habrajska 2006, 316-318]. Komedię zaś zaliczają do tekstów dramatycznych opartych na kontakcie *non bona fide,* wyłącznie rozrywkowym, w odróżnieniu od tragedii i dramatów, zdaniem tych badaczy kreujących w sposób poważny i szczery rzeczywistość, opierających się na kontakcie *bona fide* [Awdiejew, Habrajska 2006, 325-326]. Awdiejew i Habrajska wyróżniają też gatunki tekstów teatralnych w oparciu o komunikacyjne rozróżnienie tematyki, będącej przedmiotem obrazowania Są to: dramat współczesny, ukazujący problemy teraźniejszego świata, dramat historyczny, przedstawiający zdarzenia i realia minione, dramat liturgiczny, nawiązujący tematyką do zdarzeń opisanych w Biblii czy przedstawiające nierealny świat dramaty bajkowe, poetyckie czy surrealistyczne [Awdiejew, Habrajska 2006, 326].

Kwestia estetyczności odnosi się do komunikacyjnego przeznaczenia tekstów. Przeznaczeniem tym w przypadku tekstów artystycznych, jak piszą Awdiejew i Habrajska, jest przeżycie estetyczne. W tym ujęciu teksty literackie są celem samym w sobie, nie pełnią innych funkcji użytkowych [Awdiejew, Habrajska 2006, 293]. Do tekstów literackich tradycyjnie badacze ci zaliczają teksty poetyckie, prozatorskie i dramatyczne. Należy jednak zaznaczyć, że we współczesnym teatrze pojawiają się wszystkie te teksty, nie tylko dramatyczne. Słusznie zatem Awdiejew i Habrajska wprowadzają do kategorii form dramatycznych pojemną kategorię scenariusza, która może zawierać w sobie wspominane formy pisane (także inne teksty, na przykład naukowe, które stają się tekstami literackimi tylko poprzez taką intencję autora scenariusza i umieszczenie ich w nowym kontekście – styl ich może zatem pozostać taki sam, a o ich gatunku decyduje intencja

i cel). Według Awdiejewa i Habrajskiej, w tekstach literackich są realizowane cztery komponenty:

a) obrazowanie świata – w tekstach antyartystyczny jest mniej lub bardziej zbliżone do rzeczywistości. W teatrze Pavis wyróżnia się tu dramaturgię mimetyczną (teatr klasyczny, realistyczny, naturalistyczny) i niemimetyczną np. teatr epicki B. Brechta [Pavis 1998, 447-448].
b) subiektywne przeżywanie – teksty literackie, w tym teatralne, kreują własny świat przeżyć, który nie jest prostym odbiciem ideałów moralnych, funkcjonujących w danej rzeczywistość społeczno-kulturowej. Hierarchie wartości wyznaczane są tu przez bohaterów scenicznych i pozostałych twórców, którzy tworzą rzeczywistość przedstawioną. W tym sensie, zauważają Awdiejew i Habrajska, realizować się może moralny wpływ spektaklu na odbiorcę-widza. Badacze zastrzegają jednak, że wpływ ten nie ma wyraźnie pragmatycznego znaczenia, ponieważ dotyczy świata niezwiązanego z celami życiowymi odbiorcy-widza. Gdy jednak tak się dzieje, to takie teksty należą już do literatury dydaktycznej, a ją z kolei Awdiejew i Habrajska zaliczają do tekstów publicystycznych, ponieważ w tym przypadku następuje odejście od zasadniczego celu przeżycia estetycznego.
c) Refleksja, przeżywanie mądrości – dzieła literackie, jak piszą Awdiejew i Habrajska, zawierają przemyślenia, które nie są możliwe do ujęcia w innym dyskursie. Zbliża to dyskurs artystyczny do filozofii, ponieważ umożliwia on wyrażenie pewnych paradoksów świata, przedstawienie wielu punktów widzenia. Pozwala to na uchwycenie różnych fenomenów w inny sposób, niestandardowy, a nawet odkrywczy. W tekstach artystycznych „nie chodzi o to, by powiedzieć prawdę, ale by powiedzieć sprytnie" [Awdiejew, Habrajska 2006, 294]. To z kolei wiąże się też z ujmowaniem świata w sposób komiczny, gdyż nienaturalność i niezwykłość, czy też wyższość obserwatora należą do istoty komizmu [zob. Pavis 1998, 239].
d) formalna organizacja tekstu umożliwiająca przeżycie estetyczne – ponieważ przeżycie estetyczne wiąże się z utrwalonymi wzorcami pięknego wyrażania się albo intencjonalnego, wyjątkowego łamania takich reguł, to teksty takie

mają konstrukcję odpowiadającą temu celowi [Awdiejew, Habrajska 2006, 295].

W określaniu tekstów literackich mniejsze znaczenia ma makrostruktura, określana z poziomu teorii literatury i poetyki, a ważniejszą rolę grają mikrostruktury. To one są formalnymi wyznacznikami stylu [Awdiejew, Habrajska 2006, 296]. W przypadku tekstu teatralnego w kodzie werbalnym, który w zdecydowanej większości jest wypowiadany na scenie, wyznacznikiem jego literackości może być między innymi jego foniczne (w odbiorze) uporządkowanie – w odróżnieniu od tekstów nieliterackich, które brzmieniowo na ogół nie są uporządkowane[110] [Awdiejew, Habrajska 2006, 296]. Zjawisko to jednak występuje tylko w inscenizacjach dramatu klasycznego, pisanego wierszem lub zrytmizowaną prozą. Awdiejew i Habrajska podkreślają, że takie zabiegi rzadko kiedy motywowane są treścią, a wynikają właśnie z estetycznych intencji autora. Ryszard Handke pisząc o stylu artystycznym, zatem elementach użytych w dyskursie[111], podkreśla, że paradoksalnością jest to, że w zasadzie nie ma on żadnych cech charakterystycznych. Staje się takim, kiedy my go tak interpretujemy, ponieważ może on łączyć wszystkie aktualne style danego języka, niekoniecznie kładąc nacisk na styl ozdobny, potocznie odbierany jako poetycki [Handke 2014, 135]. Jak podkreśla Handke, przy stylu artystycznym, liczy się jakość wykonania, a elementem tej jakości jest między innymi wierność, z jaką odwzorowywane są inne style (np. potoczny), ale też ogólna staranność komunikacji [Handke 2014, 135] – stąd odpowiednie przygotowanie aktorów zarówno w zakresie dykcji i impostacji głosu (co ma oczywiście też znaczenie praktyczne, ponieważ bez tego nie byłoby komunikacji) czy plastyki ruchu (w przypadku kodu pozawerbalnego, towarzyszącego wypowiedziom scenicznym) .

Język tekstów literackich, nieskrępowany regułami prawdziwości, nie tyle odwzorowuje rzeczywistość, co kreuje własny świat [Awdiejew, Habrajska 2006,

110 Nadmiar organizacji, w którym ma się przejawiać funkcja poetycka kwestionował jednak Henryk Markiewicz, wskazują, że wysoką organizacją cechuje się też proza oratorska, gdzie dominująca funkcja jest funkcja praktyczna [Markiewicz 1976, 374].

111 Jerzy Bartmiński styl językowy opisuje jako „rozpoznawalny i uporządkowany inwentarz środków, zintegrowany przez zespół określonych zasad i wyposażony w określone wartości, do których należy wiedza o świecie, określona racjonalność, swoisty obraz świata, intencje komunikacyjne" [Bartmiński 2014, 116]. Dyskurs jest zatem stylem w użyciu.

307]. Stąd w dyskursie artystycznym twórcy podejmują grę wyobraźni ze swoimi odbiorcami [Awdiejew, Habrajska 2006, 308]. W teatrze elementem tej gry jest, konwencja, która zawiesza prawdziwość scenicznych aktów mowy, choć mamy do czynienia po części z fikcją po części z rzeczywistymi obiektami. Są jednak spektakle, które na tej grze budują swoje napięcie – gdy trudno odróżnić zdarzenia sceniczne, które faktycznie są udziałem aktora-performera od tych, które dotyczą tylko postaci (np. płacz). Czasami dramaturgia ta jest piętrowa – gdy aktor gra, że gra. Wówczas napięcie buduje się na tych metapoziomach gry.

W komunikacyjnej typologii gatunków tekstów literackich Awdiejew i Habrajska wyróżniają: teksty prymarnie przeznaczone do wygłaszania, teksty prymarnie przeznaczone do czytania i wygłaszania oraz teksty prymarnie do czytania [Awdiejew, Habrajska 2006, 323]. Teksty dramatyczne (dramaty i scenariusze przedstawień) są tekstami przeznaczonymi prymarnie do wygłaszania. Awdiejew i Habrajska podkreślają ich niesamodzielność, podobnie jak tekstów folklorystycznych, z których się wywodzą. Tak, jak teksty obrzędowe, religijne czy ludowe nie są zrozumiałe bez swojego kontekstu, tak tekst dramatyczny dla pełnego wydźwięku musi być odegrany w konkretnej przestrzeni – albo fizycznie albo przynajmniej w przestrzeni mentalnej odbiorcy-widza. W odróżnieniu bowiem od tekstów do czytania – nie wszystkie kierunki interpretacji wskazywane są w kodzie werbalnym. I dopiero po uzupełnieniu o kod wizualny, gestyczny, proksemiczny czy prozodię, nabierają pełnego sensu, często bardzo różnego dla rożnych odbiorców.

Jak już pisałem w poprzednich rozdziałach, dla teatru charakterystyczna jest kondensacja, odczytywana przez odbiorcę-widza na wiele sposobów, otwierając tym samym drogę wielu subiektywnym dopełnieniom, interpretacjom, co również charakterystyczne jest dla tekstów artystycznych [Awdiejew, Habrajska 2006, 308]. Ponadto współczesne teksty dramatyczne, wykorzystujące przesunięcia czasu i przestrzeni, wymagają od odbiorców-widzów większej niż dawniej aktywności wyobrażeniowej [Awdiejew, Habrajska 2006, 325]:

> „Odbiorca tekstów dramatycznych nie uczestniczy bezpośrednio w przekazie komunikacyjnym, jest aktywnym obserwatorem i komentatorem gry aktorów.

Wraz z nimi przeżywa kreowane przez nich postawy i emocje, przedstawione w dramatach w postaci skondensowanej. Oddziaływanie emocjonalne wykorzystuje tutaj zasadę solidarności uczuć, która sprawia że odbiorca uczuciowo utożsamia się z bohaterami akceptując dobro i odrzucając zło. Proces obrazowania jest w tym przypadku zredukowany do bezpośredniej obserwacji świata tworzonego przez aktorów, dlatego najistotniejszą cechą przekazu tekstów dramatycznych nie jest samo przedstawianie fabuły, ale uczestnictwo widzów w kreowanych zdarzeniach, zredukowanych zazwyczaj do jednolitego wątku" [Awdiejew, Habrajska 2006, 325].

Tekst dramatyczny, podobnie jak tekst potoczny, funkcjonuje w postaci dialogu. Jest on jednak bardziej poukładany. W odróżnieniu od naturalnej rozmowy, wypowiedzi nie zachodzą na siebie chyba, że jest to celowy zabieg reżysera [Awdiejew, Habrajska 2006, 326]. Ponadto wymaga innego mówienia – sięgnięcia po techniki mowy scenicznej, głośniejszej i wyraźniejszej od naturalnej. Współczesny teatr często jednak odchodzi też i od takiej mowy, zastępując technikę aktorska techniką elektroniczną – mikroportami i nagłośnieniem. Ma to zbliżyć właśnie sytuacje komunikacyjne na scenie do naturalnych[112].

Teatr wykorzystuje jako narzędzia obrazowania metaforyzację i metonimizację. Występują one oczywiście także w innych stylach, ale ich funkcja jest tam inna, często chodzi o kondensację, sprawne posłużenie się obrazem – w teatrze jest to element konstrukcyjny, który przez swoje pole interpretacyjne pozwala na pewną grę z odbiorcą. Upraszczając, można byłoby powiedzieć, że w tekstach użytkowych figury te służą ułatwieniu, przyspieszeniu komunikacji zaś w teatrze odwrotnie, zmuszają do dłuższego namysłu. Awdiejew i Habrajska piszą, że metafora w tekście

112 Ta tendencja ma swoich krytyków. Tak na przykład w jednym z wywiadów mówi Tadeusz Słobodzianek, dyrektor Teatru Dramatycznego w Warszawie: „W polskich filmach nie słychać dialogów, bo tak jest podobno »prawdziwie«. To jest niedorzeczne. Rosyjscy aktorzy grają Czechowa na scenach dla tysiąca widzów bez mikroportów i są słyszalni. Angloamerykańscy aktorzy tak samo. Młody Brando po Actors Studio grał *Tramwaj zwany pożądaniem* na wielkiej scenie. Grał intymnie, realistycznie, a nawet mamrotał tak, że słychać było każde słowo. My przyzwyczailiśmy się do najgorszego rodzaju aktorstwa, to znaczy do tandetnego aktorstwa serialowego, małych gestów, małego realizmu, mowy ciała będącej parodią amerykańskiego aktorstwa, takiej prawdki o człowieku wymamlanej do mikroportu" [Kasprzak 2017].

nie tylko wskazuje na dwa obrazy, które mają ze sobą jakiś obszar znaczeniowy wspólny, ale też kontrastuje oba obrazy, uwypuklając kreowaną wizję rzeczywistości. Pozwala to odróżnić frazemy, jak np. „lustro wody", które eksploatowane są w języku potocznym, od metafor z tekstu literackiego, do których stworzenia autorzy starają się szukać połączeń nieoczywistych i nowych [Awdiejew, Habrajska 2006, 308]. Tak samo jest z językiem scenicznym. Reżyser, który ucieka odwołuje się do oczywistych obrazów (pomijam już tu tekst werbalny, jak na przykład nieustanne klęcie ma świadczyć o tym, że bohater jest np. zły), na przykład kobiety, które mają być symbolem pożądania, chodzą w minispódniczkach i butach na wysokim obcasie i palą papierosy, wkładając je powoli do ust umalowanych czerwoną szminką, popada w banał, a język jego inscenizacji staje się nużąco przewidywalny. Reżyser, który sięga po środki wyjątkowe (jak na przykład Marcin Wierzchowski w *Sekretnym życiu Friedmanów*[113] w Teatrze Ludowym w Krakowie, który każe oglądać widzowi spektakl z perspektywy podglądacza tego życia, poprzez przechodzenie z pomieszczenia do pomieszczenia, czyli odwraca metaforę „podglądania w teatrze" i robi z niej autentyczne działanie widza, a zarazem buduje wokół tego sens i dramaturgię spektaklu) artystycznie wykorzystuje tę figurę.

Metonimię z kolei Awdiejew i Habrajska definiują jako „przedstawienie tego samego obrazu świata z różnych miejsc oglądu wirtualnego odbiorcy" [Awdiejew, Habrajska 2006, 308]. Styl literacki wyróżnia tu właśnie zajęcie niezwykłego puntu obserwacyjnego, co skutkuje powstaniem oryginalnego obrazu rzeczywistości. Z tego też powodu sformułowania „Moskwa porozumiała się z Waszyngtonem" czy „Radwańska pokonała pierwszą rakietę świata" przynależą do stylu potocznego i dziennikarskiego.

W wypowiedziach postaci język dramatu jest już przez autora zbudowany w taki „nieoczywisty sposób", stąd chciałbym literaturę dla teatru, mówioną na scenie, w tym miejscu pominąć. Jeśli jednak chodzi o metonimię sceniczną, można

113 *Sekretne życie Friedmanów,* Daniel Sołtysiński, Marcin Wierzchowski, miejsce premiery: Teatr Ludowy Kraków-Nowa Huta, Scena Stolarnia, data premiery: 2016-11-19, reżyseria: Marcin Wierzchowski, dramaturgia: Daniel Sołtysiński, scenografia: Barbara Ferlak, współpraca scenograficzna: Klaudia Bracha, Natalia Niziołek, Anna Rogóż, kostiumy: Ewa Mroczkowska, muzyka: Urszula Chrzanowska, asystent reżysera: Martyna Rezner.

przywołać tu zabieg Krzysztofa Warlikowskiego zastosowany w *Oczyszczonych*[114], gdzie doktor Tinker znęca się nie nad człowiekiem, ale nad manekinem. Widz doskonale odczuwa, że ofiarą nie jest rzecz.

Ciekawe jest jednak, że w teatrze takie banalne stwierdzenie, jeśli pada w sytuacji zupełnie odmiennej niż ta, w której mogłoby paść w życiu, może nabrać cech oryginalności. Reżyserzy stosują ten zabieg – i wykorzystują teksty zdawałoby się mało interesujące pod względem formalnym, ale umieszczone w nowym kontekście zyskują silny efekt. Często sięgają przy tym po sceniczny oksymoron, łączący metaforę i metonimię. Na przykład gdy turysta w klapkach chodzi po śniegu, przekonując, że śnieg jest ciepły, albo mężczyzna z uśmiechem wyciąga broń i celuje na scenie w dziecko itp. Jak podkreślają Awdiejew i Habrajska, obrazy takie pozornie są ze sobą sprzeczne, gdyż w rzeczywistości wykorzystują przesunięcie obserwacji w czasie lub przestrzeni, tak są też w teatrze interpretowane [Awdiejew, Habrajska 2006, 311].

Rozbudowany oksymoron to antyteza, czyli zestawienie ze sobą dwóch przeciwstawnych zjawisk – jak żywotna młodość i śmierć. Takie mocne zestawienie wzmocnione jeszcze kodem werbalnym (dziecięcą rozmową w obliczu śmierci) otwiera spektakl *(A)Polonia* Warlikowskiego.

Bardzo często w teatrze stosowana jest też hiperbola, dla podkreślenia jakiegoś fenomenu na scenie, czy też gradacja, którą można zobaczyć na przykład w realizacjach Makbeta, gdy pogłębia się szaleństwo Lady Makbet[115]. Oczywiście, tak jak teatr jest wielokodowy, tak i też figury, jakimi się posługuje, rzadko występują pojedynczo.

Jak podkreślają Awdiejew i Habrajska, stosowanie tego rodzaju dyskursu powoduje subiektywizowanie odbioru takich tekstów. I buduje specyficzną, intymną sytuację percepcyjną. Autor takiego przekazu oczekuje, że odbiorca-widz będzie

114 *Oczyszczeni*, Sarah Kane, miejsce premiery: Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego Wrocław, data premiery: 2001-12-15, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, przekład: Krzysztof Warlikowski, Jacek Poniedziałek, scenografia: Małgorzata Szczęśniak, muzyka: Paweł Mykietyn, reżyseria światła: Felice Ross, asystent reżysera: Ivo Vedral.

115 Autor niniejszej rozprawy zrealizował w 2011 roku adaptację *Makbeta* (Kraków, Scena Tęcza, premiera 16.04.2011). Tam gradacja polegała na przeobrażaniu się Makbeta w swoją żonę po kolejnych zbrodniach – aktor grający tytułowego bohatera ubierał po kolei części kostiumu, które wcześniej nosiła aktorka grająca lady Makbet. Stąd też decyzja o zmianie tytułu spektaklu na *Lady Makbet*.

dzielił z nim emocje, które przedstawia na scenie (a obecna praktyka teatralna to wspiera – sala jest wyciemniona, widz skupia się na kontakcie z aktorem, jednocześnie może czuć się „niepodglądany" przez nikogo, gdy emocje te będzie przeżywał, np. wzruszenie). Wykorzystywana jest przy tym zasada solidarności uczuć, jedna z fundamentalnych w komunikacji interpersonalnej. Twórcy prowadzą zatem odbiorcę-widza, proponując mu do interpretacji kolejne teksty, przywołujące różne obrazy kognitywne. Proces ten jest formą gry, jak podkreślają polscy komunikatywiści i jest podstawową wartością, która uzasadnia istnienie sztuki, w tym teatru.

Ponieważ tekst teatralny (i stanowiący zazwyczaj jego część tekst literacki) nie jest tekstem użytkowym, w ciekawy sposób rozkłada się tu wyrażanie własnych poglądów przez autorów tego tekstu. Na scenie nieobecni są autor tekstu[116] (chyba że gra we własnej sztuce, ale wtedy również nie wypowiada się zazwyczaj jako on, ale pojedyncza postać), reżyser, scenograf, kompozytor czy choreograf. Widz jednak może oglądać efekty ich pracy, poprzez które wyrażają swój stosunek do inscenizowanego problemu, zdarzenia. Aktorzy też nie mówią w swoim imieniu (ewentualnie dochodzi do tego w elementach improwizowanych), ale w imieniu przedstawianej postaci. Mamy więc do czynienia przeważnie z narracją trzecioosobową – przez nieistniejącą „czwartą ścianę" obserwujemy bohaterów tak, jakby byli przedstawieni przez bezosobowego narratora, jednak nie wszystkowiedzącego. Aktorzy bowiem sami informują o stanach, w jakich znajdują się grane przez nich postaci, choć bywają również przedstawienia, gdzie mówi o tym narrator [Pavis 1998, 519].

Wśród zjawisk mieszanych, wskazujących na tekst literacki Awdiejew i Habrajska wskazują także onomatopeję, nazwy znaczące czy neologizmy. Onomatopeja na scenie uzyskuje swoją fizyczną postać odpowiednio ukształtowanej fali dźwiękowej. Z kolei neologizmy w tekście teatralnym nie muszą być tylko na poziomie kodu werbalnego, jak np. te autorstwa Witkacego: *kurdypiełki zafądziane, kalamarapaksa, wandryga, sierdaszony wądrołaj, kreczkawa bamflondryga, sturba ich suka malowana* [Witkiewicz 2004], ale neologizmem może być też scenografia, tworząc

116 Wyjątkiem jest tu na przykład monodram Klausa Kinskiego *Jezus Chrystus Zbawiciel.* Aktor napisał tekst, wyreżyserował go (czy też lepiej powiedzieć – przygotował) i wygłosił 20 listopada 1971 roku w *Deutschlandhalle* w Berlinie.

niezwykłą przestrzeń czy choreografia, ruch aktora/ów. Zabiegi te, tak jak w teście literackim, mają na celu zaciekawienie i pobudzenie emocji widza.

Teatr wpisuje się w dyskurs artystyczny, bo tak jak inne dzieła istnieje poprzez proponowanie nowych, odkrywczych wizji świata, zaskakiwanie widza. Operuje językiem werbalnym i niewerbalnym, zwracając uwagę na sposób takiego użycia, i tylko wtedy skutecznie komunikuje, gdy rzeczywiście przekracza pewne zużyte już sposoby, jednocześnie uwzględniając pozostałe swoje funkcje, dzięki którym może być interpretowany i działać na emocję czy zmianę stanu świadomości odbiorcy-widza. R. Handke w stosunku do języka poetyckiego zauważa, że paradoksalnie, jeżeli faktycznie staje się językiem, a więc „zbiorem produktywnych dyrektyw" wówczas przestaje być językiem sztuki, wyprowadza dany tekst poza obszar twórczości i dyskursu artystycznego przynajmniej w jednym z sensów tego określenia [Handke 2014, 144]. Tak samo jest z teratrem i jego językiem.

Rozdział 6.
Komunikacyjna analiza wybranych spektakli teatralnych *(case study)*

Jako wstęp do niniejszej analizy niech posłuży zdanie Algirdasa Juliena Greimasa, który stwierdził, że:

> „zdanie... jest w istocie spektaklem, który *homo loquens* daje sam sobie. Ów spektakl ma przy tym tę szczególną właściwość, że jest trwały: ciągle zmienia się treść akcji, zmieniają się aktorzy, ale spektakl-wypowiedź jest wciąż ta sama, gdyż trwałość jest zagwarantowana przez jedyny i stały podział ról" [Greimas 1966; za: Sinko 1992, 21].

Litewski uczony podkreśla zatem, że choć sam *perfomance* jest sprawą jednostkową i ulotną, można dokonać pewnej uniwersalizacji jego egzystencji i percepcji, która umożliwia badanie go jako „stałego kontinuum" oraz wyciągnie na tej podstawie istotnych naukowo wniosków.

Przyjrzę się teraz bliżej trzem przedstawieniom: *(A)pollonii*, w reżyserii K. Warlikowskiego, *Opowieściom afrykańskim według Szekspira* tego samego reżysera oraz *2007:Macbeth*, w reżyserii G. Jarzyny. Przeanalizuję sytuacje komunikacyjne w nich zachodzące na kolejnych etapach prób i prezentacji – przy czym za podstawowy spektakl posłuży mi *(A)pollonia,* natomiast dwa pozostałe będą stanowić tło porównawcze, dla uwypuklenia pewnych zjawisk, czy też ukazania ich w szerszym kontekście teatralnym. Analizę tę po pierwsze oprę na własnych wywiadach, jakie przeprowadziłem z G. Jarzyną (w roku 2014) oraz K. Warlikowskim (2018). A także aktorami (byłymi i obecnymi) Nowego Teatru w Warszawie (który tworzy K. Warlikowski i grupa jego stałych współpracowników): Stanisławą Celińską, Wojciechem Kalarusem, Mają Ostaszewską, Magdaleną Cielecką oraz Piotrem Polakiem (wszystkie w 2018). Warto dodać, że Maja Ostaszewska i Magdalena Cielecka wcześniej były wcześniej stałymi współpracowniczkami G. Jarzyny i przez wiele lat występowały

w reżyserowanych przez niego spektaklach (począwszy od *Bzika Tropikalnego...*, w ówczesnym Teatrze Rozmaitości). Drugim bardzo ważnym źródłem będzie tu książka, wywiad-rzeka, *Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński* [2007].

6.1 Sytuacja komunikacyjna autor tekstu wyjściowego: reżyser – scenariusz – publiczność

Hanna Krall mówi, że teatr Krzysztofa Warlikowskiego opiera się na czterech filarach, czterech źródłach, skąd pochodzą lub z czym związane są wykorzystywane przez tego reżysera teksty. To: antyk, Biblia, holocaust i Shakespeare [Gruszczyński 2007, 61]. Pierwsze trzy stanowią fundament *(A)pollonii*. Czwarty – *Opowieści afrykańskich według Szekspira*. Sam Warlikowski mówi: „Od słów się zaczyna, potem oczywiście przychodzą obrazy, ale słowo pozostaje najważniejsze. To ono buduje siłę przedstawienia" [Gruszczyński 2007, 82]. Podkreśla też: „Słowa mają straszną moc. Moja praca polega na tym, żeby przywracać im siłę" [Gruszczyński 2007, 83].

6.1.1 Teksty wyjściowe – scenariusz. Rola reżysera

Piotr Gruszczyński rozpoczyna w swojej książce *Szekspir i uzurpator...* rozmowę z Krzysztofem Warlikowskim od pytania: „Kiedy zabierasz się do wystawiania tekstu Szekspira, szukasz argumentów dla inscenizacji w tym, co się dzieje w Polsce albo w kraju, w którym akurat pracujesz?" [Gruszczyński 2007, 11]. Warlikowski odpowiada natomiast, że „raczej wszystko dzieje się z powodu chemii, jaka powstaje w zderzeniu z tekstem i ogarnia wszystkich: aktorów i mnie". W przypadku *(A)pollonii* to moment dziejowy był jednak jednym z ważniejszych impulsów, które skierowały uwagę reżysera w kierunku takich, a nie innych tekstów.

Reżyser w wywiadzie, który z nim przeprowadziłem, tłumaczy: *nie wiadomo, jak to się rodzi, skąd takie przekonanie, że podczas lektury tekstu przychodzi impuls o wyborze do inscenizacji tego, a nie innego tekstu*, czy też, jak w przypadku *(A)pollonii*, o włączeniu go do kompilacji. W tym przypadku decydowały okoliczności,

które Warlikowski nazwał *większym impulsem* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018], a była to:

> *Taka sytuacja, że mieliśmy budować teatr w Warszawie, czyli miała powstawać nowa scena, a z drugiej strony w przypadku* (A)pollonii *była propozycja, żeby to przedstawienie miało premierę na dziedzińcu Pałacu Papieskiego [w Awinionie]* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018][117].

To z kolei implikowało duże poczucie inscenizacyjnej wolności:

> *Perspektywa zderzenia się z przestrzenią tak olbrzymią i widownią tak dużą, w czasach, gdzie teatr »im mniejszy, tym bardziej był hołubiony«, w okresie gdzie nacisk był na intymny komunikat, a [nasz zespół] grał w przestrzeni Teatru Rozmaitości* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Stąd z jednej strony należało wybrać tekst (czy teksty), które mogłyby perswazyjnie zaistnieć zarówno w szerokiej przestrzeni i dla szerokiej międzynarodowej publiki, a z drugiej strony korespondowałyby z „nowym otwarciem", jakim było utworzenie nowej sceny przy ulicy Madalińskiego na warszawskim Mokotowie, dla zespołu który *de facto* przez 8 lat nie miał swojego własnego miejsca. Reżyser przyznawał też, że odziaływała na niego postawa odbiorców-widzów, którzy przychodzili na jego spektakle do Teatru Rozmaitości w Warszawie:

> „Pojawiła widownia, bardzo ciekawi, otwarci ludzie, z którymi warto było porozmawiać, którzy zaczynali na głos mówić o wielu rzeczach. Ta widownia zaczęła domagać się różnych tematów, wpłynęła mocno na aktorów i ich styl gry [...] widownia napędza reżysera i powinna też napędzać aktora i aktor coraz bardziej zrozumiale chce do niej mówić. Aktor staje się też rodzajem

117 Co ciekawe, *(A)pollonia* miała pierwszą premierę 16 maja 2009 w Warszawie a dopiero drugą 16 lipca 2009 w Awinionie. Z kolei *Opowieści...* odwrotnie, najpierw była premiera zagraniczna, 5 października 2011 w Liege w Belgii. Potem dopiero była premiera polska, 2 grudnia 2011 w Warszawie.

filtra, który przepuszcza przez siebie sytuację, jaką mamy w Polsce" [Gruszczyński 2007, 45].

Nie bez znaczenia było też to, że zespół był sponsorowany przez Festiwal Teatralny w Awinionie (*Festival d'Avignon)*, co oznaczało, że w ramach produkcji mógł pozwolić sobie na działania, które przekraczają możliwości finansowe wielu innych instytucji. Pozwoliło to m. in. zacząć pracę zespołowi od kilkutygodniowego *workshopu* w Grecji. Tam członkowie Nowego Teatru pracowali nad czymś, co jeszcze nie było całkiem zobowiązujące:

> *Rzadko kiedy jest tekst, jest coś, co wszyscy traktujemy bardzo umownie jako punkt wyjścia ale nie ma tekstu, więc zaczyna się od tego, że to my musimy zrobić tekst, oczywiście ja cały czas to pisze, Piotrek [Gruszczyński, dramaturg Nowego Teatru] nad tym pracuje, wszyscy nad tym pracują* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Czasami, jak dodaje Piotr Polak, taki wyjazd może być też spotkaniem bez aktorów:

> *To wygląda tak, że Krzysztof wyjeżdża gdzieś z dramaturgiem, Piotrem Gruszczyńskim oraz na przykład jakimś literatem, który zna się na tekstach, i przygotowuje cały scenariusz. I to jest ta pierwsza »klepnięta wersja«, z którą spotykamy się z kolei my, aktorzy* [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Zespół w przypadku *(A)pollonii* trafił do Grecji dlatego, że, jak wyjaśnia Warlikowski, *pewne przedstawienia biorą się z [pierwszej] lektury, a pewne z czegoś większego – bazy literackiej, jaką się ma*, czy też inaczej: *nic się nie rodzi w pustce*. To znaczy czerpie się z poprzednich doświadczeń, a spotkania z autorami są pewnego rodzaju ciągiem [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018][118]. W ten sposób

118 Warlikowski po maturze w 1981 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim studiował filologię romańską, historię i filozofię. Jak wspomina, uczył się jednocześnie języka łacińskiego, starożytnej greki, a także angielskiego francuskiego i włoskiego. Podkreśla: „Kierowało mną umiłowanie antyku. Studiowanie greki było dla mnie rewolucja światopoglądową. Inaczej rozumiem to, co użyteczne i nieużyteczne, a na słowa patrzę z perspektywy ich etymologii" [Mieszkowski 2003, 229]. Później wyjechał na kilka lat z Małgorzatą Szczęśniak do Paryża, , gdzie na Sorbonie kontynuował studia filozoficzne w École

reżyser dokonał wyboru *Orestei*[119] Ajschylosa, która automatycznie nakierowała dalsze działania właśnie na antyczną Grecję, ale też reportażu Hanny Krall *Pola*[120].

Warlikowski mówi, że wybór *Orestei* wynikł właśnie z jego poprzednich lektur i realizacji dramatów antycznych: jego warszawski debiut to *Elektra*, potem były *Bachantki*. Jego pragnieniem była następnie inscenizacja *Alkestis* Eurypidesa (która stanowi jeden z elementów *(A)pollonii).* Sam reżyser podkreśla, że trudno mu jest nawet teraz powiedzieć, czy w przypadku tworzenia *(A)pollonii t*ym pierwszym dramatem na pewno była *Oresteja* czy też może właśnie *Alkestis*, która, jak sam mówi, jest dla niego, obok *Bachantek* Eurypidesa, jedną z najciekawszych propozycji dramatu antycznego. Warlikowski przyznaje, że przymierzał się do inscenizacji *Alkestis* kilka razy, między innymi w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, jednak do realizacji nie dochodziło. Mimo to dramat ten miał cały czas „w głowie". *Oresteja* pojawiła się z kolei w *(A)pollonii* również z powodu chęci wejścia reżysera w dialog z kilkutysięczną widownią w Pałacu Papieskim w Awinionie: *trzeba było przemówić czymś, co mogło pozostać intymne a zarazem musiało mieć komunikat, który mógłby wciągnąć taką masę ludzką* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Warlikowski tłumaczy, że w tragedii tej pociągała go też *zupełnie nienormalna sytuacja przymierza, które miało wprowadzić rok zerowy do cywilizacji. To znaczy wszystkie konflikty, przeciwności losu rodu Atrydów miałby być przez bogów zatrzymane na etapie Orestesa*[121]. Ten pakt z bogami, który pozwolił zatrzymać łańcuch nieszczęść, jak mówi reżyser, skojarzył mu się z paktem, który wprowadził rok zerowy dla Niemiec po przegranej II wojnie światowej. I tu bowiem *trzeba było budować coś od podstaw*, ponieważ w środku Europy istniała *czarna dziura* i nie wiadomo było czy p*owojenni zwycięzcy zniszczą ten naród, zniszczą język,*

Pratique des Hautes Études chodził na seminarium poświęcone teatrowi antycznemu [Śmiechowicz 2018, 139].

119 Trylogia składająca się z części: *Agamemnon*, *Ofiarnice* i *Eumenidy.* Została wystawiona w teatrze Dionizosa w 458 roku p. n. e. [Kubiak 2003].

120 Reportaż ten znalazł się zresztą ostatnio w zbiorze pod tytułem „Pola i inne rzeczy teatralne", który ukazał się nakładem Wydawnictwa Literackiego (2018). Zebrano w niej teksty Krall, z których czerpali nie tylko Warlikowski ale i inni reżyserzy: Kazimierz Dejmek czy Krzysztof Kieślowski.

121 Orestes, obłąkany i ścigany przez Erynie za zabójstwo matki i Ajgistosa, przybył do Aten. Tam stanął przed sądem na Areopagu. Tyle samo było wówczas głosów za Orestesem jaki i przeciwko niemu. Wtedy na miejsce sądu przybywają Apollo i Atena, których głos ostatecznie przeważa za uniewinnieniem. Orestes ginie dopiero po jakims czasie od ukąszenia przez żmiję [Kubiak 2003, 524-525].

zniszczą tę cywilizację, która okazała się tak niebezpieczna, czy też zbuduje coś nowego. Warlikowski, sięgnął więc do wątku, który nie jest pierwszym narzucającym się podczas lektury *Orestei,* ale właśnie ten rodzaj sądu i rodzaj uniewinnienia stał się pomostem łączącym teksty antyczne ze współczesnymi, a zarazem pozwolił mówić o problemach Europy, które wciąż są aktualne. Jednocześnie Warlikowski podkreśla, że jest tu *antykafkowski,* ponieważ jego zdaniem w każdym z nas tkwi jakaś wina, a nie dochodzi do pomyłki [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Kafka 2003]. Reżyser zaznacza również, że nie podjąłby się teraz czystego przedsięwzięcia pod tytułem *Oresteja*, by tylko *przebiec się przez Oresteję*, ponieważ jego zdaniem jest to niepotrzebne. Stąd z tekstem tym widz może zapoznać się w montażu, jakim jest scenariusz *(A)pollonii*, w nowym, wymyślonym przez Warlikowskiego następstwie scen i historii, i przy wielu różnych bohaterach, których reżyser konfrontuje w spektaklu z poświęceniem się, ofiarowaniem. Zdaniem Warlikowskiego pozwoliło to zobaczyć, że *Oresteja jest bardzo polską sztuką* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Warlikowski zawsze zresztą szuka nieoczywistych, wręcz zaskakujących komunikatów w tekstach wybranych autorów. Na przykład o *Wieczorze Trzech Króli* mówi:

> „Dziewczyna i chłopak, rozdzielona bliźniacze rodzeństwo, wzajemnie przekonane o śmierci drugiego. Dziewczyna przebiera się za chłopca i zaczynają się przygody. Tak wygląda streszczenie. Można tę fabułę opowiedzieć komediowo jako historie przebieranek i zabawnych *qui pro quo*. Ale wtedy nie ma ona wiele wspólnego z tym, co Szekspir napisał. [...] Czy w tej sytuacji można się cieszyć z ocalenia? Zwłaszcza jeśli została zerwana bardzo przecież szczególna więź bliźniacza? Dziewczyna postanawia wyruszyć na dwór księcia, czyli zacząć wszystko jeszcze raz. Decyduje się zrobić to w przebraniu chłopięcym. Jak można to rozumieć? [...] Czy w tamtym społeczeństwie lepiej się żyło, będąc mężczyzną? To mógł być powód, ale idźmy dalej: czy kobieta potrafi stać się mężczyzną [...] Skoro jednak możemy z takiej historii aż tyle wyczytać, to trudno uwierzyć, że ktoś, kto ją pisał, nie chciał tego wszystkiego w niej zawrzeć" [Gruszczyński 2007, 12-13].

Warlikowski zaznacza też, że polski teatr nie przeżył kilkanaście czy kilkadziesiąt lat temu okresu powrotu do dramatu antycznego, w odróżnieniu do zachodu, gdzie w pewnym okresie twórcy uznali, że teksty pochodzące z okresu starożytnego są im potrzebne do skomentowania rzeczywistości, wypowiedzenia się na temat tego, co za nami, co wokół, i do czego może to prowadzić. W Polsce, jak dodaje reżyser, sięgano tylko po komedie i zazwyczaj nieudolnie [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018] (zob. np. *Ptaki* Arystofanesa A. Jakimca w Białymstoku[122]).

Warlikowski wszedł też w *(A)pollonii,* jak wspomniałem, w dyskusję z Hanną Krall, opracowując scenicznie jej tekst i wpisując go w scenariusz spektaklu. Jak tłumaczy, to z kolei wynikło ze współpracy przy *Dybuku,* co zaś mogło z kolei wziąć się z wcześniejszych z doświadczeń z Szekspirem i duchami występującymi w *Hamlecie* czy *Burzy* czy istotami nieziemskimi w inscenizowanych przez reżysera tekstach antycznych. A zarazem, jak przyznaje Warlikowski, z pytaniami o sposoby egzystencji bogów wśród ludzi, czy o postaci w rodzaju Kalibana czy Dionizosa (które są gdzieś na pograniczu świata ludzkiego i boskiego, ponieważ mając postać ludzką, ale są czymś innym niż ludzie), i o to, jak to pokazać w teatrze. Warlikowski wspomina, że właśnie próbując ustalić formę egzystencji scenicznej ducha Starego Hamleta usłyszał od Krall[123] historie o Adamie S., który miał poczucie, że *jest w nim ich dwóch, dwóch ludzi w nim mówi* (reportaż *Dybuk*). Tak mówi o tym pisarka w rozmowie z Romanem Pawłowskim w *Gazecie Wyborczej*:

> „Zanim myśmy się spotkali, spotkali się nasi bohaterowie. Mój Dybuk z jego Hamletem. A ściślej mówiąc, nie z Hamletem, tylko z Duchem Ojca Hamleta. Kiedy Krzysztof Warlikowski wystawiał *Hamleta* w Warszawie, tłumaczył aktorom, kim był Duch Ojca i jak należy rozmawiać z duchem. I dla lepszego zrozumienia opowiedział im mojego *Dybuka* – historię Amerykanina, który nosił

122 *Ptaki* Arystofanesa, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki Białystok, reżyseria: Jakimiec Andrzej, data premiery: 1998-06-07.

123 O. Śmiechowicz pisze, że Warlikowski i Krall poznali się na pokazie jego spektaklu *Bachantki*. Krall miała siedzieć przypadkowo obok reżysera. Zaczęli ze sobą rozmawiać, wtedy reportażystka miała stwierdzić, że chciałby bardzo, że ktoś jej tekst wystawił za dwa tysiące lat zinscenizował tak, jak Warlikowski zrobił to z dramatem Eurypidesa [Śmiechowicz 2018, 153].

w sobie ducha swojego brata zmarłego podczas wojny. I opowiadając, tak się wzruszył, że nie mógł już dalej prowadzić próby" [Pawłowski 2009].

Należy dodać, że reżyser współpracował z H. Krall także przy adaptacjach *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, zrealizowanym w Bonn (2002) i *Makbeta* Shakespeare'a w Hanowerze (2004). W Teatrze Rozmaitości powstał natomiast wspomniany *Dybuk*, czyli zderzenie dramatu Szymona An-skiego i reportażu Krall[124]. I tenże Dybuk, jak mówi Warlikowski, był przygotowaniem do kolejnego kroku, czyli właśnie *(A)pollonii*.

Sięganie po teksty autorów, z którymi już wcześniej reżyser miał do czynienia, chęć szerszej, głębszej dyskusji z autorem, czy przedyskutowanie, przemyślenie raz jeszcze pewnych wypowiedzi, miało też miejsce w przypadku *Opowieści afrykańskich...*[125] Warlikowski bowiem, przez 10 lat wystawiał w Polsce i za granicą różne dzieła Szekspira. Reżyser przyznaje, że to był jego pierwszy „scenarzysta-mistrz", ukazała się nawet przywoływana już książka *Szekspir i uzurpator* [2007], omawiająca tę pracę i te realizacje. Pierwszą zaś z tych inscenizacji, co ciekawe, był właśnie *Kupiec Wenecki* [premiera: 18.09.1994, Teatr im. W. Horzycy w Toruniu], który stał się 17 lat później podstawą spektaklu *Opowieści afrykańskie...*, zrealizowanego już z zespołem Nowego Teatru. Warlikowski przyznaje, że wręcz uczył się od Shakespeare'a teatru:

„To jest rzeczywiście partner! Taki partner, do którego – co odkrywam w trakcie roboty – nigdy nie dorastam. Zawsze mi otwiera drogę dalej, niż mogę pójść. I to mi jest potrzebne. Żeby powiedzieć mocno: nie interesują mnie autorzy gorsi ode mnie niestawiający mi wciąż nowych wymagań. (...) Szekspir stanowi kompendium wiedzy o człowieku i o świecie – mówi to wszystko, czego tak

124 *Dybuk* był pierwszym wspólnym spektaklem Warlikowskiego i Krall. Była to historia człowieka, który nosił w sobie dybuka (ducha) swojego brata. Było to dziecko uduszone przez rodzinę, ponieważ jego płacz mógł zdradzić miejsce ukrywania się ich, Żydów, przed Niemcami [Śmiechowicz 2018, 153].

125 W spektaklu wykorzystano następujące teksty: *Król Lear*, *Kupiec wenecki* i *Otello* Williama Shakespeare'a w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka, *Lato* J.M. Coetzeego w tłumaczeniu Dariusza Żukowskiego, *W sercu kraju* J. M. Coetzeego w tłumaczeniu Magdaleny Konikowskiej, *Płeć Porcji*, *Ramię Desdemony*, *Kordelia* Wajdiego Mouawada w tłumaczeniu Maryny Ochab. Źródło: www.nowyteatr.org

bardzo potrzebujemy dzisiaj. (...) A z drugiej strony Szekspira można traktować niemal jak twórcę popkultury. Renesansowy teatr angielski łączył ze sobą najróżniejsze historie i najróżniejsze poziomy, robił z nich tygiel, mrowisko. Przecież kiedy się czyta *Poskromienie złośnicy*, to wyczuwa się w autorze niemal dziennikarza, pracownika współczesnych mediów, który wyciąg gorący temat, zestawia rozmaite punkty wiedzenia i prowokuje. Proszę spojrzeć na Szekspira przez pryzmat trzech dzieł: *Poskromienia złośnicy*, *Otella* i *Kupca weneckiego*. Ile w nich brutalności! Ile zaprzeczenia wszelkiej *political correctness* w kwestii Żydów, kobiet i ras. Te problemy rozdzierają nas do dzisiaj. Poprawność polityczna usiłuje je elegancko złagodzić, a Szekspir robi z nich skandale, mówi wbrew regułom, wbrew wzorcom. To jest siła" [Celeda 2009, 58-60]

Warlikowski w wywiadzie, który przeprowadził z nim P. Gruszczyński, mówi, że także jego wiara w teatr jako perswazyjny komunikat wzięła się właśnie z lektury tekstów Shakespeare'a, który jego zdaniem również uważał teatr za istotny sposób wpływania na społeczeństwo epoki elżbietańskiej [Gruszczyński 2007, 45]. W tekstach Shakespeare'a Warlikowski szukał tego, co będzie dla współczesnego widza ważne i aktualne:

„Ten świat [dramatów Shakespeare'a – przyp. aut.] jest odpowiedzią, która wchodzi w dialog z rzeczywistością, czegoś się od niej domaga, przeciwko czemuś protestuje, coś z niej wyciąga. Nie jest to egocentryczny pomnik artystowskiej wypowiedzi, widać w nim troskę. Szekspir walczy o świat" [Gruszczyński 2007, 129]. W tym samym wywiadzie-rzece Warlikowski mówił również: „jesteśmy wyjątkowym narodem, dla którego trzeba wystawiać *Otella* i *Kupca*, bo teatr powinien coś w nas uprzedzać, coś odgadywać, coś nam zadawać" [Gruszczyński 2007, 209].

I choć wtedy przekonywał, że jego zdaniem *Otella* powinien zrobić ktoś młodszy i tym samym mu „coś wreszcie ważnego powiedzieć", zdecydował się kilka lat potem oba teksty połączyć i wystawić jako jedno przedstawie-

nie o agresji wobec „innego", o wykluczeniu, z powodu religii czy koloru skóry (a także wieku, o czym jest z kolei wątek z *Króla Leara*). Z rozmowy z Piotrem Gruszczyńskim wynika, że w 2007 roku pomysł taki już w obu twórcach kiełkował:

„Piotr Gruszczyński – W jakiś sposób to podobne historie, w obu znaczenie ma obcy oraz światopogląd rasistowski.

Krzysztof Warlikowski – Shylock i Otello są skazani na przestępstwo, przynajmniej w naszej świadomości, obaj muszą być źli, muszą potwierdzić to, co o nich myślimy. (...) Początek *Otella* jest właściwie powtórzeniem historii Shylocka, tylko z lekką zmianą miejsc: w *Otellu* biały ojciec traci córkę na rzecz czarnego, a w *Kupcu* żydowski ojciec traci córkę na rzecz chrześcijanina. W obu przypadkach winni okazują się odmieńcy, ci inni, czyli Szekspir trzyma jednak stronę swojej rasy" [Gruszczyński 2007, 203-204].

Z programu spektaklu *Opowieści Afrykańskie...* możemy się dowiedzieć, że reżyser poprosił jednego z autorów o napisanie dodatkowego tekstu, który był potrzebny reżyserowi z dramaturgicznego punktu widzenia do skonfrontowania szekspirowskich postaci granych przez Adama Ferencego z szekspirowskimi kobietami, czyli w spektaklu: Leara z Kordelią, graną przez Maję Ostaszewską, Shylocka z Porcją, kreowana przez Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik oraz Otella z Desdemoną, grana przez Magdalenę Popławską:

„Pewne decyzje tekstowe zapadły bardzo szybko: zamówienie u Wajdiego Mouawada, z którym Krzysztof współpracował podczas adaptacji »Tramwaju«, trzech monologów pokazujących stan umysłu trzech Szekspirowskich kobiet: Kordelii, Porcji i Desdemony. W strukturze dramatów nie oddaje się im zbyt często głosu. Tymczasem to one stają się pryzmatami skupiającymi w sobie rezultaty męskich działań: ojcowskich, mężowski i narzeczeńskich, fanaberii o skutkach zawsze śmiertelnych. (...) Zadanie Wajdiego, którego pisarstwo jest na wskroś poetyckie, balansujące na krawędzi posttraumatycznego delirium,

polegało na stworzeniu trzech relacji z wnętrza rozpalonych i rozpadających się głów" [Gruszczyński 2011, 13].

Wracając do *(A)pollonii:* Warlikowski podkreśla, że przy wyborze tekstów ważna była też ogólna sytuacja społeczno-polityczna, jaka panowała w Polsce w 2008 roku (czyli na początku prac nad spektaklem)[126]. Reżyser rozumie to następująco: *budowaliśmy nową Polskę, mając wytężone ucho na nowe treści,* a zarazem, jego zdaniem, widzowie teatralni (i nie tylko) w Polsce *przede wszystkim byli spragnieni dyskursu.* Jak wyjaśnia dalej: przestały się liczyć *małe intryżki teatralne à la Ibsen czy à la Strindberg, à la ona i on, w teatrze amerykańskim i angielskim, przez które przeszliśmy* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. To wszystko, zdaniem reżysera, już do niczego nie służyło. Ponadto, jak tłumaczy: *jako reprezentant pewnej generacji musiałem, albo czułem taki obowiązek, zabrania głosu w pewnych sprawach.* Chodzi między innymi o zagadnienia związane z historią Żydów polskich, poruszoną wcześniej w *Dybuku* – z czego wzięła się też historia Apolonii Machczyńskiej [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Kolejnym krokiem podczas pracy nad *(A)pollonią* było bowiem, jak mówi Warlikowski, dołożenie historii z Instytutu Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu (Jad Waszem). Nazwa *Jad Waszem* oznacza „miejsce i imię" lub „pomnik i imię" [www.yadvashem.org]. Instytut w otaczającym go Ogrodzie Sprawiedliwych sadzi drzewa upamiętniające Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata, nie-Żydów, którzy ratowali Żydów w czasie Holokaustu, niejednokrotnie ryzykując własne życie. Jak wyjaśnia Warlikowski, zaczął o tym geście myśleć jako *próbie naprawienia niesprawiedliwości (…) przyznaniu wyróżnienia komuś, co miało naprawić krzywdy* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Jego bohaterka, Apolonia Machczyńska, bowiem nie przeżyła, dostała ten medal pośmiertnie. Nie przeżyli również Żydzi, których ukrywała i z powodu których została zabita. Przeżyła za to i złożyła świadectwo w Jad Waszem żydowska dziewczynka, która dzięki Machczyńskiej i swojemu

126 Współczesna historia Polski ciekawie splata się życiorysem Warlikowskiego. Gdy zdał maturę i wstąpił na studia, wkrótce wybuchł stan wojenny (1981). Potem w 1989 roku, roku przełomu politycznego, Okrągłego Stołu, pierwszych częściowo wolnych wyborów, reżyser po kilkuletnim pobycie we Francji zdecydował się wrócić i rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii PWST w Krakowie [Śmiechowicz 2018].

„aryjskiemu wyglądowi" najpierw trafiła pod opiekę rodziny w Warszawie a potem wyjechała na prace do Niemiec. Doszło więc do sytuacji, że dziecko, któremu najpierw pomogła Machczyńska musiało potem ratować się same, natomiast Żydzi, którzy byli bezpośrednio przez tę Polkę ratowani zginęli, tak samo jak ona. Stąd akt ten, ze strony *Jad Waszem,* jak tłumaczy Warlikowski, miałby być dla niego *takim aktem przebaczenia,* wspominanym *rokiem zerowym*, czyli, jak już zostało powiedziane, łączyło się tematycznie z dokonaną przez reżysera interpretacją *Orestei*. Warlikowski ocenia też, że po wojnie temat pomagania Żydom był w Polsce tematem tabu, raczej się tego wstydzono, dopiero w latach 90. zaczęły się pojawiać liczne publikacje dotykające tego problemu, a zarazem nakazujące zrewidować dotychczasowe spojrzenie na Zagładę w Polsce, jak np. *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* Jana Tomasza Grossa [2000] czy tegoż autora *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie* [2008]. Warlikowski dodaje, że z powodu zainteresowania tematem *Holocaust wybuchł również w różnych dziedzinach sztuki w Polsce*, ponieważ aktualne pokolenie twórców też chciało na temat zabrać głos [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Mówi też, że chciał zaproponować widzom *coś, co nie jest oczywiste, co pada także z innych forów, których się słucha, np. politycznych* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018], ale wprowadzi wręcz dyskomfort w śledzeniu narracji. Warlikowski podkreśla, że w tym procesie twórczym, przy opracowywaniu tego wątku spektaklu, gdy zespół dochodził do czegoś, Hanna Krall dopisywała teksty, które miały uzupełniać historię, potem te teksty były w czasie prób dostosowywane do sceny. Stąd w spektaklu *(A)pollonia* jest scena połączonych dwóch procesów – rozprawy o przyznaniu oraz samego wręczenia medalu *Sprawiedliwy Wśród Narodów Świata*.

Po zestawieniu tych wszystkich wymienionych tekstów (uzupełnionych potem jeszcze przez inne) powstało przedstawienie oparte na działach stworzonych w okresie od antyku po współczesność[127]. Inscenizator wykorzystuje je by mówić

127 *Oresteja* Ajschylosa w tłumaczeniu Stefana Srebrnego, *Matka* Hansa Christiana Andersena w tłumaczeniu Cecylii Niewiadomskiej, *Mamo, gdzie jesteś?* Andrzeja Czajkowskiego, *Elisabeth Costello* Johna Maxwella Coetzeego w tłumaczeniu Zbigniewa Batki, *Ifigenia w Aulidzie*, *Herakles oszalały* Eurypidesa w tłumaczeniu Jerzego Łanowskiego, *Alkestis* Eurypidesa w tłumaczeniu Michała Walczaka, *Pola* Hanny Krall, *Łaskawe* Jonathana Littella w tłumaczeniu Katarzyny Kamińskiej-Maurugeon, *Pobojowisko* Marcina Świetlickiego, *Poczta* Rabindranatha Tagore'a w tłumaczeniu Elżbiety Walter

o tragicznym wyborze, do którego zmusza wojenny konflikt, a także o poświęceniu, które nie zadowala nikogo. Tak jest w przypadku matki Andrzeja Czajkowskiego, która go opuściła dla ukochanego mężczyzny. Tak jest w przypadku Apolonii Machczyńskiej, kobiety w ciąży i matki kilkorga dzieci, najpierw decydującej się ukrywać Żydów, a potem oddającej się w ręce *Gestapo* (niem. *Geheime Staatspolizei*, Tajna Policja Państwowa) zamiast starego ojca. Tak jest również w przypadku Alkestis, tytułowej bohaterki tragedii Eurypidesa, która oddaje życie za swojego męża, Admeta. W materiałach teatru czytamy:

> „Warlikowski w *(A)pollonii* podejmuje temat ofiarowania w kontekście odpowiedzialności, która w świecie tragedii zironizowanej i zdemistyfikowanej jest wyłącznie sprawą międzyludzką. Jego adaptacja przygotowana w oparciu o teksty Ajschylosa, Eurypidesa, Hanny Krall, J. M. Coetzeego i wielu innych jest niesamowitą wędrówką przez wielką rzeźnie, jaką są losy ludzkości. W tej śmiertelnej defiladzie biorą udział nie tylko ludzie, ale także bogowie i herosi, ofiary i kaci, aktorzy i widzowie. Warlikowski burzy niezłomne przekonania na temat ofiarowania. Czy te strzeliste akty nie powinny budzić wątpliwości?" [www.nowyteatr.org].

(A)pollonia zaskakuje widzów brakiem narracyjności. Każda z jego sekwencji jest niemalże innym teatrem, porusza inne treści. Przedstawienie jest jednak spięte treściowo problemami, wyraźnie wyeksponowanymi w jego różnych częściach. Pozostaje zatem dla widza spójne, a zwielokrotniony przekaz, gdzie każda z części „przegląda się" niejako w drugiej (Warlikowski używa sformułowania „sytuacja przypisowa") wzmacnia przekaz, a jednocześnie rozszerza jego ważność na różny czas historyczny i sytuacje społeczno-polityczne, uniwersalizując go. Stąd też komunikat w przedstawieniu od samego początku jest komunikatem reżysera, nawet jeżeli ten posługuje się tekstami gotowymi:

> *Jeżeli się używa tych testów w innej strukturze to, te teksty albo legną albo zadziałają, bo każdy z tych tekstów jest tylko fragmentem, a fragmenty są elementami*

całości, nie budują samodzielnych przedstawień. Tak scenariusz (A)pollonii *nie jest tekstem teatralnym, który można realizować, jest tylko tekstem, który powstał w związku z tym konkretnym przedstawieniem. Jeszcze nie słyszałem, żeby ktoś chciał wystawić* (A)pollonię [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

To, co łączy *(A)pollonię,* wcześniejsze realizacje Warlikowskiego na podstawie tekstów, a także wspominane już *Opowieści afrykańskie...*, to właśnie narracja, która nie jest narracją linearną, logiczną. Jak tłumaczył reżyser w 2007 roku, czyli przed stworzeniem obu spektakli:

„Myślę, że trzeba walczyć o klarowność, ale musi ona odsyłać dalej. Mam wrażenie, że u Szekspira każda scena jest wypowiedzią na inny temat, dlatego nie ma sensu tracić czasu na kierowanie się logiką fabuły. Ważne jest, co dana scena ma powiedzieć istotnego. Najlepiej, żeby przedstawienie było skonstruowane z dwudziestu różnych całości, tematów, odniesień, które tylko odzwierciedlają pola wrażliwości, rozumienia, interpretowania, każąc nam coś przeżyć" [Gruszczyński 2007, 56].

W przypadku Grzegorza Jarzyny sięgnięcie po *Makbeta* było pierwszym spotkaniem tego reżysera z Shakespeare'em[128]. Twórca tłumaczył:

„Siłą rzeczy ostatnie inscenizacje *Makbeta* Szekspira odwołują się do konfliktu zbrojnego na Bliskim Wschodzie. Odsunięcie w czasie daje oddech i dystans, co pozwala uniknąć posądzenia o gazetowe czarnowidztwo, o fatalizm. Dlatego akcję sztuki Szekspira przeniosłem w niedaleką przyszłość - zaznaczony w tytule rok 2007 - sugerując konwencję *political fiction*. Spektakl jest swego rodzaju ostrzeżeniem, próbą antycypacji dalszych losów

128 Tak pisał to tym Piotr Gruszczyński: „Dla Jarzyny *Makbet* był pierwszą Szekspirowską próbą i trudno powiedzieć, czy rozpocznie serię spotkań z tym autorem. Jarzyna ma bowiem niecierpliwą duszę poszukiwacza i próbuje bez przerwy odzwierciedlać swój teatr w tekstach bardzo różnych autorów, zwykle zresztą budując przedstawienie ponad tekstem" [Gruszczyński 2 2005].

świata, wskazania możliwych dróg. Chcę postawić widzowi pytanie, co by było, gdyby sytuacja wymknęła się spod kontroli, np. w wyniku zamachu stanu" [Jarzyna 2005].

Można więc zauważyć, że podobnie jak Warlikowski, Jarzyna tekstem tym zareagował na bardzo aktualną rzeczywistość[129], chciał ją w ten sposób skomentować, choć samą akcję uczynił futurystyczną. Gdzie indziej reżyser dodawał:

„*Macbetha* chciałem wystawić od czterech lat. Ale miałem reżyserskie problemy, jak pokazać w naszych czasach dwór i króla. A przecież ludzkie typy są podobne w różnych epokach. Władca kiedyś miał koronę, dziś nosi czapkę generała, a bez względu na czas, najwięcej do powiedzenia ma bogini zemsty Hekate, która rozgrywa polityczną partię. W *Makbecie* poczułem energetyczne uderzenie. To najkrótszy, najbardziej zwarty utwór Szekspira, o filmowej wręcz formie. Trzeba podpiąć się pod jego dynamikę i wjechać na autostradę, która biegnie przez dzieje" [Cieślak 2005].

Co ciekawe, na wystawienie tej sztuki Jarzyna zdecydował się w tym samym roku, w którym sięgał po nią Warlikowski (podobnie było wcześniej, z tekstami Sarah Kane i powstającymi w zasadzie równolegle spektaklami Warlikowskiego *Oczyszczeni* i Jarzyny *4:48 Psychosis*). Pisał Piotr Gruszczyński:

„*Makbet* krążył po polskich scenach. Sięgnął po niego nawet Andrzej Wajda. Zaczął Warlikowski w Niemczech, skończył (jak na razie) Paweł Szkotak. Zainteresowanie *Makbetem* świadczy o tym, że teatr bardzo poszukuje tekstów komentujących współczesność, która coraz częściej staje się rzeczywistością

129 Tak zwana druga wojna w Zatoce Perskiej rozpoczęła się 20 marca 2003 atakiem koalicji sił międzynarodowych (głównie USA i Wielkiej Brytanii) na Irak. Podobny zabieg zastosował wcześniej K. Warlikowski, którego z kolei Elektra [*Elektra*, Teatr Dramatyczny, Warszawa, premiera 18.01.1997, reż. K. Warlikowski, scenografia i kostiumy: M. Szczęśniak] była współczesną kobietą z Bałkanów, na których dopiero co zakończyła się jugosłowiańska wojna domowa. Także chór kobiet, który jej towarzyszył, był ubrany w tradycyjne lamentacyjne rytualne stroje bałkańskie, a scenografia przywodziła na myślał właśnie spustoszoną wojną byłą Jugosławię. Ale tez np. wciąż ogarniętą walkami Czeczenię [Śmiechowicz 2018, 147].

wojny i terroryzmu. Budzący liczne kontrowersje *Macbeth:2007* Grzegorza Jarzyny pokazuje nowe, nie w pełni tym razem zbadane możliwości teatru, wykraczające poza teatr" [Gruszczyński 2005].

Podobnie jak Warlikowski, Jarzyna zmienił tekst, a w zasadzie stworzył scenopis na podstawie Shakespeare'a na nowo. Jak podkreślał jeden z krytyków, reżyser „dostosował tekst Szekspira do realiów wojny w Iraku. Król stał się generałem, zamek zmienił się w centrum dowodzenia, rycerzy i konie zastąpiły helikoptery, czołgi i żołnierze" [Gazur 2012]. Spektakl otwiera zaś nowa, napisana w całości przez Jarzynę scena, w której Macbeth kłóci się z Duncanem i samowolnie wyrusza na wojskową akcję. Można zatem powiedzieć, że o ile Warlikowski używa różnych tekstów jako luster, w który można oglądać inne wystawiane teksty, tak Jarzyna stawia własny nawias, sam dobudowuje współczesne konteksty dla opowiadanej historii.

6.1.2 Miejsce przedstawienia. Wyznaczenie relacji aktora z widzem

Zarówno Warlikowski, jak i Jarzyna przywiązują dużą wagę do miejsca wystawienia swojego spektaklu. W przypadku *(A)pollonii* miejsce zdeterminowało wybór tekstów, natomiast przy *Makbecie* Jarzyny była sytuacja odwrotna – reżyser, gdy zdecydował się już na Shakespeare'a, musiał znaleźć dla jego wystawienia odpowiednie miejsce. To, jak przyznał w wywiadzie, zajęło mu kilka miesięcy:

„Obejrzałem może 20-30 miejsc. Niektóre od razu zostały wykluczone ze względu na przepisy BHP. Hala, którą znalazłem w zakładach Waryńskiego ma idealne rozmiary. Można ją dowolnie dzielić, budować drugi plan. I ma to swój urok. To przestrzeń dobra do adaptacji. Miejsce jest suche, tynki i podłoga są w dobrym stanie. Ze względu na temperaturę w halach (nie jest ogrzewana) premierę przenieśliśmy na maj. Zdecydowaliśmy, że będzie to spektakl sezonowy" [Wyżyńska 2005].

Tu również można zauważyć analogię w podejściu do ekspozycji teatralnej Jarzyny i Warlikowskiego. Obydwaj bowiem uciekają od tradycyjnej sceny pudełkowej. Jarzyna mówił: „Chodzi o przestrzeń, która jest otwarta i wielofunkcyjna. (…) Dzisiejszy model sceny teatralnej to właśnie pusta przestrzeń, a do tego najlepiej nadają się przestrzenie postindriustrialne" [Wyżyńska 2005]. Jarzyna tłumaczył też:

> „Postindustrialna architektura wymusiła na nas inne spojrzenie na dramat Szekspira, wymogła poszukiwanie innych środków wyrazu, nadała spektaklowi określony charakter. Widzom zaś powinna pomóc w silniejszym doświadczeniu wojny, sprawić, że poczują zapach krwi. Lepiej niż w teatrze sprawdzą się tu mundury i ostrzej zabrzmią sceny batalistyczne. Efekt dodatkowo wzmocnią multimedia" [Jarzyna 2005].

Aleksandra Konieczna, grająca w spektaklu Jarzyny Lady Makbet, przyznawała, że decyzja reżyseria o graniu w takim miejscu od razu narzuciła im sposób gry aktorskiej – czy mówiąc inaczej – komunikowania się widzem:

> „Kiedy weszliśmy do ogromnej, przytłaczającej przestrzeni hali Waryńskiego, zorientowałam się, że muszę stworzyć mocny, oparty na zdecydowanych kolorach rysunek postaci. Muszę dbać o czystość intencji i działać skrajnie uprawdopodobnioną formą. Oczywiście przy mocnej formie zewnętrznej istnieje większe ryzyko, że postać okaże się zmyślona i nierealna, że będziemy mieć do czynienia z czymś w rodzaju kiczu czy cyrku aktorskiego. Myślenie o postaci zostaje takie, jakbym tworzyła postać w oparciu o proces psychologiczny. Jednak ostatecznie środki dla jej ukazania zostają zredukowane i jednocześnie wyostrzone" [Rembowska 2005].

Cezary Kosiński, tytułowy Makbet, mówił z kolei, że hala wymagała „odnalezienia się w ogromnej przestrzeni, grania całym ciałem, a jednocześnie intymności prawie radiowej"[130] [Wyżyńska 2 2005].

130 Zarówno *2007: Macbeth* jak i *(A)pollonia* ze względu na wielkość sceny grane są z mikroportami. Używane są też projekcje ekranowe. To wprowadza właśnie taka dwoistość do techniki gry aktorskiej

W *2007:Macbeth* Jarzyna postanowił też dokonać eksperymentu istotnego z perspektywy percepcji widza. Widownia została umieszczona na wysokich rusztowaniach: najniższy rząd znajdował się 2,5 metra nad ziemią, a najwyższy około 8 metrów. Jak tłumaczył reżyser: „W tej ogromnej hali możemy sobie też pozwolić na bardzo stromą widownię. Bardzo lubię taki układ, kiedy widz góruje nad aktorem albo jest na równi z nim, a nie poniżej niego" [Wyżyńska 2 2005]. Dało to perspektywę percepcyjną podobną do tej, jaką ma się w laboratorium, patrząc z góry na badane preparaty. Czy też w ogrodzie zoologicznym, zwykle z wysokiej rampy oglądając drapieżne zwierzęta. W tym kontekście warto czytać słowa reżysera dotyczące tego, co chciał w tym spektaklu wyeksponować:

> „Dzieje Makbeta nasuwają mi skojarzenia z kosmiczną podróżą do jądra ciemności, miejsca, w którym króluje już tylko Hekate, bogini zemsty. Makbet zanurzył się w bagno krwi i doszedł do punktu, z którego nie ma już powrotu. Jego działania nie wynikają ze słabości czy ze strachu, ale z tego, że chcąc mieć wpływ na bieg zdarzeń, stał się częścią systemu cyrkulacji zła. Zło można pokonać większym złem. W ten sposób nakręca się światowa spirala zła" [Jarzyna 2005].

Proces ten Jarzyna każe swoim widzom oglądać z dystansem, jak „przez szkło", przez co widz nie skupia się na poszczególnych emocjach bohatera, a patrzy na nie dosłownie „z góry", co pozwala szerzej odbierać komunikaty dotyczące wyborów Makbeta. Z takiego, motywowanego fizycznie, psychicznego dystansu należy oceniać bieg zdarzeń. Reżyser stawia nie na konkretne, pojedyncze komunikaty, a na ich ogląd jako kolejnych ogniw tego samego łańcucha. Gdy Warlikowski każe widzowi czytać tekst przez inne użyte teksty, nierzadko symultanicznie, to Jarzyna ukazuje całą historię niejako „z lotu ptaka" i narzuca taką perspektywę interpretacji każdego kolejnego teatralnego wypowiedzenia.

– z jednej strony gra ciałem musi być wyrazista, gesty szerokie, z drugiej, poziom werbalny może pozostawać na poziomie szeptu, dużej więc intymności, ponieważ słowa wypowiadane są do mikrofonu (chodzi także o komunikaty pozawerbalne, jak np. przyspieszony oddech, ponieważ umieszczony przy ustach mikrofon zbiera wszystkie te odgłosy). Podobnie kamera w zbliżeniu może pokazać mimikę, w związku z czym ta może być również oszczędna.

6.1.3 Akty mowy w sytuacji komunikacyjnej. Autorzy i ich teksty – reżyser i jego scenariusz – publiczność

Jak już pisałem w rozdziale czwartym, aby zaistniała sytuacja komunikacyjna, nadawca musi wyznaczyć jakąś „rolę" odbiorcy, coś musi on wykonać (czy przestać wykonywać), albo też musi zajść w nim jakaś zmiana wewnętrzna [Habrajska 2010, 24]. Niewątpliwie lektura dowolnego dzieła pisanego jest sytuacją dialogiczną, w której autor-nadawca takie instrukcje odbiorcy przekazuje [Handke 1980]. Niekótrzy wyciągli wnioski wręcz radykalne, mówiące o tym, że nie tylko treść interakcyjną ale nawet ideacyjną przekazu (tzw. zawartość tekstu), tworzą dopiero jego interpretacje [np. Iser 1976].

W przypadku sytuacji komunikacyjnej autor-reżyser, jak wynika ze zgromadzonego materiału, mamy do czynienia z licznymi aktami modalnymi. Autor uprawdopodabnia różne zdarzenia, czerpiąc na przykład z rzeczywistości [zob. Greenblatt 2007] lub też opisując rzeczywistość [Krall 1995]. Reżyser dokonuje swojego teatralnego odczytania próbując uprawdopodobnić tekst na scenie, jednocześnie uczynić go istotnym i perswazyjnym, po prostu ciekawym, dla widza. Sięga po zabiegi inscenizacyjne, jednocześnie wyrażając tym samym stosunek do prawdopodobieństwa przedstawianego zdarzenia [zob. Jarzyna w wywiadzie z Piotrkowskim 2014, Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Mamy tu też do czynienia ze strategiami aksjologicznymi – autor pisze tekst by wpływać na emocje czytelników. Część z tego wpływu reżyser potem wykorzystuje sam, część interpretuje i transponuje na inne swoje przekazy (jak na przykład było to w przypadku reportażu *Hamlet* [1995] i spektaklu *(A)pollonia*).

Ciekawym elementem są tu didaskalia, które mają charakter aktów nakłaniających. Wskazują twórcom teatralnym (nie tylko reżyserowi), w jaki sposób wykonać na przykład scenografię, inscenizację, ruch, sposób wypowiadania pewnych słów. Autor zatem kieruje czynnościami inscenizatora, by ten przekazał treść utworu zgodnie z jego intencjami. Od strony TY sytuacja wygląda tak, że TY wykonuje p, gdy uznaje, że JA nie może tego sam zrobić, co w teatrze jest oczywiste. O sankcjach praktycznych raczej nie można mówić chyba, że takie są

zapisy umowy na udzielenie licencji na wystawienie danego utworu. Niezastosowanie się do didaskaliów może owszem narazić reżysera na sankcje moralne, ale nie ze strony autora, a raczej widzów, którzy oczekują zgodnego z intencją pisarza wystawiania klasyki. Jednak w przypadku Warlikowskiego czy Jarzyny nie ma to zastosowania, gdyż ich spektakle bazują na autorskich scenariuszach, mocno zmienionych, widzowie więc od tych reżyserów oczekują nowego, autonomicznego komunikatu, czasami będącego daleko od propozycji autora tekstu [zob. Śmiechowicz 2018].

Jak wspomniałem, zarówno tekst artystyczny jak i scenariusz wykorzystują przede wszystkim akty emotywno-oceniające. Habrajska pisze, że w przypadku strategii aksjologicznej „JA wyraża do TY swój stosunek do zaistniałego stanu rzeczy p". Wyrażenie emocji jest intencją, a celem – uzyskanie solidarności uczuć pomiędzy JA i TY [Habrajska 2010, 32]. Reżyser najpierw więc solidaryzuje się emocjonalnie z autorem tekstu, a potem usiłuje solidarność tę uzyskać u widzów, używając już nie tylko tekstu autora, ale i własnego tekstu scenicznego (szeroko rozumianego). Może się też posłużyć tekstami wielu autorów, którymi chce wpłynąć na zmianę uczuć odbiorcy (tak we współczesnym teatrze bywa często, nie tylko u Warlikowskiego). Starając się właściwie zrozumieć intencję autora, o jakie uczucia wobec postaci, zachowań, sytuacji chodzi, reżyserzy próbują uzyskać efekt zbliżony do zamierzonego przez nadawcę. Zarówno Warlikowski jak i Jarzyna podkreślają, że początek przedstawienia bierze się właśnie ze zrozumienia tego, co odbiorca-widz w danym momencie powinien odczuwać. To wprost prowadzi do odpowiedzi na kolejne pytanie – jak to zrobić, pokazać na scenie.

Jak podkreśla Warlikowski, jednym z pierwszych założeń, jakie przyjął w momencie tworzenia *(A)polonii* było to, że nie będzie to historia linearna, z drugiej jednak strony musi trzymać napięcie. Wiąże się to z komunikatywnością przekazu przedstawienia – to znaczy widz musi umieć wejść w ten dialog z twórcami – inscenizator powinien więc odnosić się do przywoływanych już wielokrotnie reguł Grice'a [1977], nawet gdy akcja stanowi teatralny „labirynt". Warlikowski podkreśla, że w prowadzeniu tej opowieści pomogły mu wcześniejsze doświadczenia

z *Aniołami w Ameryce* Tony'ego Kushnera [1994], gdzie również narracja nie jest linearna [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Maja Ostaszewska mówiła tak o spektaklach Warlikowskiego autorowi niniejszej rozprawy:

> *Krzysztof nad większymi spektaklami, które są patchworkowe, składają się z wielu rożnych elementów, różnej literatury pracuje bardzo długo i pracuje też z zespołem, z Piotrem Gruszczyńskim [dramaturgiem] z innymi swoimi asystentami* [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Wcześniej, w przypadku Shakespeare'a Warlikowski podkreślał, że angielski dramatopisarz „cały czas broni nieprzewidywalności człowieka, jego braku konsekwencji, braku logiki. Pokazuje nas takich, jakich siebie nie znamy" [Gruszczyński 2007, 30]. Choć czasami próbuje to obnażenie jakoś zakamuflować, „na przykład pokazuje fragment życia jako sen i ostentacyjnie zasłania się tym snem, jakby chciał powiedzieć: nie przejmujcie się, to tylko sen, który zaraz się skończy" [Gruszczyński 2007, 30]. Warlikowski przyznaje, że stara się wyczuć, wynaleźć takie zasłony i je zerwać, by zwiększyć perswazyjność przekazu, a zarazem skonfrontować widza bez znieczulania z bolesnym czasami komunikatem:

> „czuję, że ten teatr chce coś powiedzieć, każda sztuka jest tego przykładem – człowiek walczy i chce coś wyrazić. [...] Gdy się odrzuca to, co jest konwencją, dochodzi się do istoty rzeczy, która przemawia do dzisiejszego widza. Wierzę, że Szekspir robił teatr z manifestem, i po przeczytaniu wszystkich jego sztuk można by napisać manifest teatru, w jaki wierzył" [Gruszczyński 2007, 30-31].

Warlikowski podkreśla też, że u Shakespeare'a bardzo dużo jest wyuzdania, seksualnych wynaturzeń i dlatego autor ten nie nadaje się, jego zdaniem, do opowiada „grzecznych", wysublimowanych intelektualnie historii. Jak mówi „nawet nie trzeba sięgać do historii Tytanii i osła, żeby zobaczyć, ile w tych tekstach perwersji, tego, co tak gniecie, boli" [Gruszczyński 2007, 32]. I dodaje:

„Paradoksalne jest to, że człowieka tak bezkompromisowego, tak obrazoburczego, tak zbuntowanego przeciwko porządkowi realnemu i temu nierealnemu, wciąż usiłujemy oswoić i uczynić nijakim dobrem dla wszystkich. Kulturalnym towarem. Sztandarowy pisarz niebezpieczny funkcjonuje w powszechnej świadomości jako bezpieczny" [Gruszczyński 2007, 33].

Warlikowski wręcz irytuje się, że tak często Shakespeare, jego zdaniem, jest czytany bez zrozumienia:

„Pewne słowa nie należą do sfery komizmu czy konwencji i łatwo je przeoczyć. Przeoczamy słowa, bo żyjemy pamięcią dawnych inscenizacji bądź interpretacji. *Sen nocy letniej*, który kupiłem we Francji, bardzo niby porządne nowe wydanie, był poprzedzony wstępem filologa, uczonego, który napisał, że to najpogodniejsza bodaj komedia Szekspira. Wydaje się, że cały czas cofamy się w rozumieniu jego dzieła. [...] Musimy wiedzieć co mówimy, albo po prostu wziąć to, co zapisane, za to, co oznacza, a nie pokazywać świat za welonami konwencji, z domniemaniami, że tak się kiedyś mówiło" [Gruszczyński 2007, 41-42].

Warlikowski też szczególnie podejrzliwie podchodzi do szczęśliwych rozwiązań akcji, proponowanych przez Shakespeare'a na zakończenia jego komedii. Tak to wyjaśnia:

„Weźmy choćby *Poskromienie złośnicy*, jak różnie można odczytać zakończenie tego dramatu. Na przykład jako wyznanie miłosne kobiety, która zaakceptowała swoją role służącej mężczyzny, której sensem istnienia jest zobaczyć uśmiech zadowolenia na twarzy Pana. Ale można – a mnie się wydaje, że nawet trzeba – odczytać to zupełnie inaczej, odkryć subwersywną siłę Szekspira. Podobnie różnie można odczytać w dramatach kwestie związane z antysemityzmem. Szekspir jako autor cały czas zachowuje się bardzo niejednoznacznie. W *Kupcu weneckim* wybiera przecież na bohatera Żyda, który jest przykładem

wyjątkowo negatywnym. To po prostu zły człowiek. Zostaje skrzywdzony, ale przecież nie budzi współczucia i sympatii" [Gruszczyński 2007, 17].

Podobnie zresztą działo się w przypadku tragedii. W *Hamlecie* [1997] nie ma na koniec żadnego „nowego otwarcia", wojska Fortynbrasa nie przybywają. Koniec Hamleta jest końcem *Hamleta*, jego historii i całej historii [Gruszczyński 2007, 223]. Jednak, jak mówi Stanisława Celińska (Gertruda w *Hamlecie)*, Warlikowski też się uczył, że *jednak nadzieja jest ważna* [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018][131]. Aktorka wspomina, że w *Opowieściach afrykańskich...* był taki moment, że wychodziła do kończącej spektakl sceny nauki salsy i widziała *zmęczone i zgnębione twarze ludzkie*. Jak tłumaczy: *moim zadaniem było ich* [widzów] *dźwignąć, ale ja ich chyba dźwigałam spod ziemi, bo oni byli po prostu wykończeni psychicznie* [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Celińska podkreśla, że cieszy się, że Warlikowski wpadł jednak na pomysł, żeby ta sztuka kończyła się salsą, bo, jak mówi aktorka, inaczej widzowie wyszliby z teatru po prostu bardzo smutni: *Bo czy się dekadentowi podoba czy nie to i tak na następny dzień wstanie słońce i każdy rozsądny człowiek mówi: »Ja chcę żyć dalej«* [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Tak też jest z zakończeniem *(A)pollonii* – wieńczy ją monolog poświęcony australijskim żabkom, które po okresie śmiertelnej suszy, na skutek powodzi, wracają do życia. Ostatnie słowa (oprócz songu, i symbolicznego spotkania całej obsady w jasno oświetlonym kontenerze, kończących ostatecznie występ), jakie padają ze sceny to: „Ale potem nowe deszcze. I zmartwychwstanie".

G. Jarzyna decydując się na tekst *Makbeta* już na początku miał precyzyjnie obmyślone środki inscenizacyjne. I, jak już wspominałem, szukał właściwej przestrzeni , by osiągnąć założony, dynamiczny efekt:

131 Jak zauważa P. Gruszczyński w swoim wywiadzie-rzece z Warlikowskim, także we wcześniejszym etapie twórczości Warlikowski jeszcze „ufał Szekspirowi, że w komediach wszystkie historie straszne i okrutne zmierzają jednak do dobrego końca" [Gruszczyński 2007, 23]. Sam Warlikowski komentuje to w ten sposób: „Przy komediach pojawia się pytanie, czy kończyć je z energią witalną, która daje nadzieję, mimo iż rozumiemy problematyczność ewentualnej zmiany świata na lepsze. Szekspir zawsze wierzy przewrotnie w tę niemożliwa przyszłość, nad której niemożliwością pracuje się przez dwie godziny, że by ja całkowicie obnażyć. Nie wiadomo co lepsze, czy topić Szekspira w konwencjonalnych dobrych finałach, czy w przewrotnych i groteskowych, czy tez zatrzymać obraz, po prostu pobyć z nim, i zapalić światło, zostawić widzów sam na sam z tym teatrem" [Gruszczyński 2007, 24]

„Sięgając po *Makbeta,* od razu wiedziałem, że chcę go wystawić w ogromnej pofabrycznej hali. Żeby wzmocnić iluzję. Żeby widz mógł "poczuć" tę niesamowitość, ten zapach krwi, doświadczyć, dotknąć wojny, wejść do tego piekła. Zależało mi na takiej nieokiełznanej przestrzeni. Na tym, żeby nie ograniczać się tylko do sceny, ale grać na kilku planach" [Wyżyńska 2 2005].

Obaj reżyserzy przy swoich inscenizacjach sięgnęli po rozwiązania idące czasami w poprzek pierwszej interpretacji tekstu, choć możliwe do logicznego wypowiedzenia z tekstów źródłowych. I tak na przykład rozmowa Alkestis z antycznego dramatu w *(A)pollonii* odbywa się przy rodzinnym stole, gdzie współcześnie zapadają zazwyczaj najważniejsze decyzje tej rodziny dotyczące. A bohaterowie Makbeta biorą udział w „zderzeniu cywilizacji" [Huntington 2008], napędzani siłą machiny wojennej. W obu przypadkach proces dochodzenia do konkluzji scenicznej był wielomiesięczny, choć reżyserzy wiedzieli od początku jaki komunikat chcą widzowi zaproponować. Czasochłonne było dochodzenie więc do odpowiedzi na pytanie „jak" a nie „co" komunikować.

Jak się zdaje w takiej sytuacji komunikacyjnej sięga się po strategie weryfikacyjno–informacyjne. Opisani reżyserzy bowiem nawet w referowaniu swojej analizy tekstu sięgają po akty modalne i pytania [por. Habrajska 2010, 28-29]. Po pierwsze bowiem doszukują się odpowiedzi, czy opisane zdarzenia są rzeczywiście tymi, jakimi są na pierwszy rzut oka, czy może ich charakter jest inny. Mamy więc do czynienia z ustaleniem prawdopodobieństwa tych zdarzeń. Jest to w zasadzie fundamentalne ustalenie, którego konsekwencja jest odpowiednie zaprojektowanie sceny (np. scena z duchem ojca w *Hamlecie* Warlikowskiego – w inscenizacji tego reżysera nie ma ducha tylko cień, a aktor grający tytułowa rolę, Jacek Poniedziałek, prowadzi swój dialog z innym aktorem [Gruszczyński 2007, 220]). Inne pytania, jakie stawia sobie reżyser, to pytania o rzeczy nieopisane bądź opisane ogólnie – jak je dookreślić, by stworzyć postać, sytuację, łańcuch zdarzeń scenicznych. Jeżeli więc, jak pisze Habrajska celem jest tu „zdobycie przez JA informacji na temat p" [Habrajska 2010, 29], czyli komunikatu, to również wiedza ta jest niezbędną do stworzenia spójnego i perswazyjnego komunikatu przedstawienia.

6.2 Sytuacja komunikacyjna reżyser – scenariusz – aktor

Maja Ostaszewska podkreśla, że zespół Nowego Teatru powstał z grupy znających się wcześniej aktorów, głównie z ówczesnego Teatru Rozmaitości (teraz TR Warszawa), skupionej wokół Krzysztofa Warlikowskiego i tworzącej uprzednio z nim spektakle w tym teatrze. Jak mówi aktorka, reżyser bardzo przywiązał się do tej grupy. Sam Warlikowski mówił w wywiadzie P. Gruszczyńskiemu: „Wolę kogoś znać i z nim pracować niż kogoś nie znać i zaproponować mu pracę" [Gruszczyński 2007, 89]. I dlatego, jak przyznaje, było czymś ważnym dla niego, by właśnie z tymi ludźmi przygotować spektakl „założycielski" jego *nomen omen* nowego, własnego teatru [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. *(A)pollonia* była, jak już wspominałem, właśnie takim „pierwszym" spektaklem nowo powstałego zespołu, choć faktycznie ich pierwszymi wspólnymi spektaklami były te, które powstały jeszcze na scenie Teatru Rozmaitości (a potem TR Warszawa) przy Marszałkowskiej 8 (np. przywoływane już *Bachantki* czy *Burza*). Miał być to więc zarazem akt wspólnego stworzenia spektaklu i całego Teatru [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Wojciech Kalarus podkreśla w swoim wywiadzie, że na początku pracy nad nowym spektaklem Krzysztofa Warlikowskiego w Nowym Teatrze, podczas wspominanego już spotkania zespołu z reżyserem, aktorzy spotykają się z tekstem, bez wyznaczania ról. Tak był zarówno w przypadku *(A)polonii* jak i *Opowieści afrykańskich...*:

> *Zaczyna się od zaznajomienia się z literaturą, od lektury tekstu. I nie od razu jest powiedziane co kto będzie grał. On* [Warlikowski] *ma zawsze opór, żeby na pierwszych próbach zdradzać, kto jaką role otrzyma* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Takie spotkanie, jak już opisałem, w przypadku *(A)pollonii* odbyło się w Grecji. Jak dodaje Kalarus, na tych pierwszych spotkaniach, które są bardziej spotkaniami autor tekstu wyjściowego – aktor, reżyserowi zależy, żeby usłyszeć tekst z ust aktorów, usłyszeć, jak oni go rozumieją. Oczekuje komunikatów od aktorów co

sądzą na temat jego propozycji *jako ludzie, co mają do powiedzenia na ten temat* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Nie jest więc to typowy teatr, gdzie zaczyna się od pierwszej próby czytanej (tzw. stolikowej), *potem są kolejne próby czytane. A na czwartej czy piątej z kolei już aktorzy próbują coś grać* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Kalarus podkreśla bardzo mocno, że tu nikt nie wie na początku co gra, jaką postać, a więc i za jakie komunikaty odpowiada: *Zaczynamy zgłębiać lekturę tekstu i z każdą próbą, a tych prób odbywa się naprawdę wiele na początku, zbliżamy się do faktycznej »pierwszej próby«* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Także Piotr Polak zaznacza, że przy pierwszym spotkaniu z tekstem (czy nawet przed nim) aktorzy nie dowiadują się, co kto gra:

> *Mamy natomiast tu pierwsze zderzenie z tekstem, który będzie kiedyś na scenie. I to jest pierwsza intuicyjna burza mózgów. Bo my nie mamy jeszcze tego wbitego w sobie, zazwyczaj jest to też bardzo zmieniony tekst, więc trudno się odnosić do jakiejś książki czy dramatu, zazwyczaj taki tekst jest złamany czymś* [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Reżyser pozwala więc aktorom „spotkać się" z autorami tekstów i przygląda się temu. Wojciech Kalarus tak to opisuje:

> *To jak wyjście z pustkowia, do rajskiego ogrodu, do lasu, gdzie poznajemy każde drzewo, każdy liść, każde źdźbło trawy, dotykamy tego po raz pierwszy, mamy prawo do nietrafiania, błądzimy sobie, pozwalamy zapoznać się z tym* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Magdalena Cielecka, która w *(A)pollonii* kreuje tytułowa rolę, zaznacza, że nie zawsze tak bywało. Wspomina, że gdy Krzysztof Warlikowski pracował jeszcze w ówczesnym Teatrze Rozmaitości (obecnym TR Warszawa) – przyszedł do niej z gotową propozycją, czyli rolą Ofelii w *Hamlecie* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Podkreśla jednak, że obecnie jest to n*a tyle długi związek, że bywa*

i tak, że są fochy, jest obrażanie się, że »ja nie zagram tego, a chcę to« [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Tak czy inaczej, jak zaznacza Cielecka, *Krzysiek* [Warlikowski] *ma zawsze na nas jakiś pomysł i stara się nas do niego przekonać. I potrafi członków zespołu tymi propozycjami zaskoczyć* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Aktorka dodaje, że jej zdarzyło się raz zaprotestować i odmówić udziału w spektaklu – było to w *Opowieściach afrykańskich...* Wyjaśnia, że wtedy odmówiła roli, ponieważ poczuła, że będzie się powielać: *nie miałam ochoty na powtarzanie czegoś, co już przepracowałam wielokrotnie i nie było to dla mnie ciekawe* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Próby czytane, wprowadzające do pracy scenicznej trwają u Warlikowskiego nawet kilka miesięcy, czyli kilkakrotnie dłużej niż u innych reżyserów. Aktorzy wiele razy czytają sceny i dialogi, zamieniają się rolami. Poszukują tego, co chciał przekazać dany autor, pytają, co chce przekazać reżyser. Jacek Poniedziałek mówi:

> „U Krzyśka gada się cały czas. Aż do końca, do premiery. A nawet po niej, bo nasze spektakle ulegają wielkim przemianom jeszcze w czasie ich eksploatacji. (...) Znamy tekst na pamięć, umiemy go jakoś przekonująco podać, przerabiamy wiele różnych wariantów scenicznych rozwiązań. I to jest dopiero początek. (...) Tak, żeby mocniejsza i ciekawsza była myśl. Myśl nie tej jednej sceny, nad którą aktualnie pracujemy, ale tego, jak ona się ma do całości. Nie robimy teatru, mysz szukamy myśli. Myśli, z którą pójdziemy do widza" [Kim 2010, 180].

W zespole Nowego Teatru są aktorzy, którzy zawsze proponują sceniczne rozwiązanie, a nie oczekują na informacje reżysera. I chodzi tu nie o informacje „pokażę, jak ja to zgram" ale szerzej, „co ja o tym myślę, jak ja to widzę". Dlatego w trakcie już właściwych prób nierzadko to oni są nadawcami, *Krzysztof lubi słuchać*, mówi Wojciech Kalarus [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Jak dodaje, Warlikowski *jest bardzo uważny, ma wielki dar obserwacji, a do tego niebywałą wrażliwość*, która pozwala mu dostrzec i wyłuskać cenne fragmenty, co *zasila jego wyobraźnię na przyszłość, jak ma to wyglądać* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Zdaniem Kalarusa Warlikowski właśnie dąży do takiej sytuacji na próbach, by to raczej on był odbiorcą: wtedy jest usatysfakcjonowany, bo widzi, że nie jest to coś, co on sobie wymyślił, ale widzi zaangażowanie innych osób w ten przekaz. Chociaż

> *zna te rejony dużo lepiej niż my* [aktorzy], *bo do tego tekstu przygotowuje się dużo wcześniej, wspólnie z dramaturgiem Piotrem Gruszczyńskim. Wie więc doskonale »swoje« ale chce poznać »nasze«. Po to, by na gruncie tekstu się spotkać* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Stanisława Celińska wspomina, że sporo pomysłów dotyczących jej postaci, pochodziło od niej:

> *Moja postać na przykład w* Kabarecie Warszawskim, *to postać odchodzącej gwiazdy, która się upija. To osoba, która pod koniec tak jakby popełnia samobójstwo, bo zakłada na głowę nylonowy worek. Sama to wymyśliłam, wchodząc jakby w tę postać. Nakładałam taką reklamówkę i to tak jakby ona popełniała samobójstwo, odchodziła* [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018],

a także:

> *W* Końcu *byłam Matką, a potem byłam kobietą, która w dziwnym miejscu przyjmuje pisarkę. I szukałam. Miałam tam na przykład tę samą sukienkę. Zakładałam różową sukienkę, bo ta postać mogła być postacią, która działa już tam gdzieś trochę w zaświatach, wymyśliliśmy, że właściwie ona umiera. Ale to też się tak stało na jakiejś próbie, że nagle zgrałam coś takiego, że umieram i syn mi przykłada tę różową sukienkę* [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Aktorzy mogą wymyślać nawet kostium na całe przedstawienie. Jak mówi Małgorzata Szczęśniak, tak było w *Burzy*: „Jak taki Stefano może wyglądać? Jest w nim pewna dwuznaczność. Nosi kurtkę od munduru, ale nie ma spodni,

jest w samych majtkach (Jacek Poniedziałek sam sobie te majtki wymyślił)" [Niziołek, Targoń 2003, 58].

Nieco inaczej ocenia to Magdalena Cielecka, która jest zdania, że w sytuacji komunikacyjnej aktor – reżyser to jednak mimo wszystko K. Warlikowski częściej jest nadawcą niż odbiorcą. Zaznacza jednak przy tym:

To faluje, ponieważ na przestrzeni prób, które trwają czasem kilka miesięcy każdy ma swoją zwyżkę i dołek. Czasem to reżyser jest bardziej kreatywny i sprawczy a czasami aktor przychodzi z jakimś pomysłem, wnosi coś. Jego [Warlikowskiego] *próby są podróżą, poszukiwaniem inspiracji i innych źródeł pomocniczych do danego tekstu, do danej przygody, w związku z tym w przypadku tego reżysera to zawsze jest dialog. Coś, co nawzajem się napędza, inspiruje* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Z kolei Piotr Polak dodaje, że rola nadawcy czy odbiorcy, jaką Warlikowski zajmuje w sytuacji komunikacyjnej reżyser – aktor, zależy nie tylko chwilowej dyspozycji uczestników, czy też od etapu prac, ale też od projektu:

Zdarzyło mi się obserwować i jedną i drugą wersję. Wydaje mi się, że pierwsze próby są takie, że aktorzy są nadawcami, wychodzą z czymś, jakąś propozycją, i Krzysztof jest takimi »nożyczkami«, wskazuje albo »nie, nie, co wy robicie« albo »idź dalej, pogłęb to«. Ale Krzysztof, co zauważyłem już od początku [czyli od *Opowieści afrykańskich...* – przyp. autora] *ma duże zaufanie do swoich aktorów, pozwala im współtworzyć spektakl* [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Inicjatywy aktorów dotyczą bowiem nie tylko sposobu rozgrywania scen, ale nawet całego pomysłu na nie. Małgorzata Szczęśniak opowiada o *Burzy*:

„Następna przestrzeń to bar. Pomysł wyszedł od aktorów. Zastanawialiśmy się, jak pokazać trójkę samotnych, bojących się ludzi. Gdzie samotni ludzi

boją? Szukalismy na zasadzie asocjacji: Stefano, Trinkulo i Kaliban upijają się. Gdzie mogą się upijać? Oglądaliśmy obrazy Hoppera - samotnych ludzi w pustych restauracjach" [Niziołek, Targoń 2003, 57].

Maja Ostaszewska twierdzi, że są reżyserzy, nawet wybitni, którzy mają potrzebę całkowitego ustawiania aktorów i są aktorzy, którzy w takiej relacji znakomicie się czują, odnajdują. Są szczęśliwi *mimo, że są traktowani trochę marionetkowo* i p*otrafią wtedy stworzyć wspaniałe kreacje*. Jednak w takim układzie, jak mówi Ostaszewska, ona sama się dusi, jak mówi *potrzebuje być traktowana partnersko*, stąd pracuje z Warlikowskim (a wcześniej z Jarzyną), czyli reżyserem, który pozwala jej na dialog. Zaznacza jednocześnie, że zawód aktora jednak polega na pooddawaniu się mimo wszystko koncepcji reżysera, że to reżyser kreuje cały świat. Aktorzy go współtworzą, razem z reżyserem budują postaci, a potem odtwarzają je na scenie, które w połączeniu z efektem prac innych twórców, jak scenograf, kostiumolog czy kompozytor tworzą komunikat teatralny spektaklu, ale to *reżyser jest tą osobą, która emitując tę energię, zapala* [to wszystko] [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Stanisława Celińska podkreśla, że Krzysztof Warlikowski *wspaniale pracuje z aktorem, dlatego że on go wypuszcza, cierpliwie czeka*. Wspomina:

Czekał, aż ta rola dojrzeje, nie chciał od razu efektu. Mówił: spokojnie, masz jeszcze czas. Ja to się czasami denerwowałam, chciałam, żeby już coś było. A on odpowiadał: nie, nie, nie. Spokojnie. Czasami chciałam komuś pomóc, wtedy on mówił: zostaw, zostaw. Spokojnie on do tego dojdzie. To wymaga czasu [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Warlikowski lubi też pokazywać aktorowi, o jakie działanie sceniczne mu chodzi. Magdalena Cielecka mówi:

Bardzo dużo i bardzo dobrze pokazuje. I to zawsze jest w nas smutek, że nie da się nigdy zrobić tego tak jak on to pokazuje. Owszem nie to chodzi [by dokładnie po nim powtórzyć], *ale on zawsze trafia w sedno. Może być psem, staruszką jak i młodym chłopcem, kiedy coś pokazuje. Ma do tego nieprawdopodobny talent. I naszym*

zadaniem nie jest imitacja tego, co on nam pokazuje, tylko wzięcie syntezy, zobaczenie [tego] *jak fragmentu filmu czy obrazu, którym możemy się inspirować* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Dużą umiejętność pokazywania jako „zadawania testu" przez Warlikowskiego podkreśla też S. Celińska:

Wspaniale pokazuje i jeżeli ktoś inteligentnie zrobi to, co on pokaże, przełoży na swoje, to wychodzi wspaniale. Pokazuje jak zagrać, jak on sobie to wyobraża, o co mu chodzi, i to jest bardzo ciekawe. (...) Namawiałam kolegów, żeby parzyli. Bo bardzo często zdarzało się tak, że on [Warlikowski] *coś pokazywał, a oni patrzyli gdzieś po ścianach. A ja wtedy mówiłam: patrz na Krzysia, jak on to pokazuje, bo to jest fantastyczne* [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Jak mówi Maja Ostaszewska, w przypadku *(A)pollonii* jej komunikacyjne spotkanie z reżyserem było też na granicy spotkania artystycznego i ludzkiego. Ponieważ monolog z *Elizabeth Costello* Johna Maxwella Coetzee'ego [2006] Warlikowski umieścił w spektaklu ze względu na nią i jej osobiste poglądy na sprawę obrony zwierząt oraz związaną z tym działalność publiczną aktorki[132] [133]. Ostaszewska wspomina, że pracując nad tą rolą przynosiła reżyserowi książki (m. in. *Wyzwolenie zwierząt* Petera Singera [2018]) i dużo rozmawiali na ten temat: *to była nasza wspólna przygoda i nasze wspólne zastanawianie się czym to może być w tym spektaklu* [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Pasowało to do ogólnej koncepcji[134]. Jednak inspiracją do myślenia w tym kierunku były już wcześniejsze rozmowy reżysera z aktorką. Można więc zauważyć swoiste sprzężenie zwrotne – aktorka komunikuje reżyserowi swój stosunek do zwierząt, reżyser myśli o tym, dlatego podczas tworzenia scenariusza spektaklu wpada na pomysł

132 Maja Ostaszewska od lat współpracuje z rożnymi fundacjami i organizacjami, które przeciwstawiają się niehumanitarnemu traktowaniu zwierząt [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

133 Ostaszewska jest główną aktorką grająca postać kobiety prowadzącej wykład. W części spektakli zastępują ją Jolanta Fraszyńska lub Anna Radwan-Gancarczyk.

134 W tekście Hanny Krall wygłaszanym na scenie pojawia się motyw śmierci brata bohatera granego Marka Kalitę, a zarazem syna Apolonii Machczyńskiej, który zginął ratując psa.

umieszczenia tej sprawy w tekście, jednocześnie myśląc od razu o aktorce, która może to zagrać. *Nasze rozmowy były pretekstem, żeby pomyśleć również o tym aspekcie* – przyznaje aktorka:

> (A)pollonia *dotyczy oddania życia za kogoś. Oczekiwania, że ktoś za nas odda życie, poświęcenia, zagrabiania czyjegoś życia, nieszanowania czyjegoś życia. Oczywiście jest to głównie w kontekście ludzkim, mamy antyk, mamy genialne teksty Hanny Krall, jej reportaże i temat Holocaustu. Ale Krzysztof poczuł, że warto [powiedzieć również o wykorzystywaniu we współczesnym świecie zwierząt przez człowieka,] i jestem szczęśliwa, że byłam w pewnym sensie inspiracją do tego, żeby powiedzieć, że dzieje się w to skrajnie bestialski sposób, że traktuje się zwierzęta jak rzeczy* [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

I dodaje:

> [Warlikowski] *chciał by każdy z nas miał jakiś powód bycia na scenie, by jego sceniczne istnienie było pełne sensu, więc nie na pierwszym etapie scenariusza, ale gdy zbliżał się czas realizacji pojawiały się różne pomysły: miałam grać inna bohaterkę ale czuliśmy, że to jest mało. Na początku miałam być Apolonią, ale gdy* [Warlikowski] *zaczął o tym myśleć, miał poczucie, żeby tą postacią była Alkestis, czyli bohaterka grana przez Magdalenę Cielecką*[135] [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Jak podkreśla aktorka, było to jeszcze przed etapem prób. Kiedy one zaczęły się, już wiedziała, że gra Elisabeth Costello [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Ostateczna decyzja obsadowa była więc właśnie efektem tego, jakie Ostaszewska ma prywatne przekonania:

135 Ostaszewska podkreśla, że aspekt ten pojawia się już w samym tekście Krall, ponieważ zazwyczaj gloryfikujemy tych, którzy ryzykowali własnym życiem i życiem własnej rodziny ukrywając w czasie II wojny światowej żydów. A w reportażu Krall mamy syna, który czuje się zdradzony przez matkę. Który nie może jej wybaczyć tego, że bardziej chciała być heroiczną bohaterka niż matką, która dba o swoje dzieci, chce je sama wychować. A która dokonując takiego innego wyboru w konsekwencji osierociła ich. Jak mówi Ostaszewska było to także dla niej nowy, ciekawy, a nawet szokujący punkt widzenia [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Chcieliśmy uzyskać efekt wyjścia z teatru. Ten monolog jest w zasadzie wystąpieniem. Stąd wiadomo było, że ja w tym spektaklu nic innego już nie będę robić, żeby zachować taką iluzję, że nagle jakaś pani wkroczyła na wykład, spoza przestrzeni teatralnej [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]].

Aktorka tak opisywała, jak wspólnie z reżyserem opracowywali koncepcję tej roli:

„Krzysztof lubi, kiedy aktor z nim dyskutuje, spiera się o postać, którą gra. Nie zniósłby chóru przytakiwaczy. W *(A)pollonii* mówię 40-minutowy monolog z książki Coetzee'ego *Elizabeth Costello* o holocauście zwierząt. Krzysztof chciał z mojej bohaterki zrobić świruskę. Przekonałam go, że to nie ma sensu, bo ośmieszymy bohaterkę i odbierzemy siłę jej słowom" [Janowska 2009].

Podobnie z aktorami pracuje G. Jarzyna. Współtworzą z nim komunikat przedstawienia. Aleksandra Konieczna mówi:

„Kim jest dla niego aktor? Ja czuję się dopuszczona. On oczywiście jest mózgiem sprawczym, on to wszystko stwarza. Ale umie aktora dopuścić do swojej tajemnicy, umie czerpać z niego. Oczekuje, że aktor przekroczy granicę, swoją granicę, jego granicę, granicę wyobrażeń o postaci" [Rembowska 2 2005] .

Sam Jarzyna przyznaje też, że wręcz nie umie inaczej pracować, jak tylko przy zaangażowaniu aktorów we wspólną wypowiedź:

Praca twórcza z zespołem to jest dla mnie podstawa. Sam jako reżyser, bez pracy z aktorami, bez ich podpowiedzi, bez ich sympatii, nie potrafię zrobić spektaklu. Nie jestem takim stalowym reżyserem. To się okazywało też za granicą, jak w Schaubühne, czy jak pracowałem w Burgu czy w Amsterdamie, zaraz mówiłem aktorom, że to leży w mojej naturze. Przez pierwsze 15 minut mówiłem, jaka jest

moja natura, i że nie potrafię pracować dyrektywami, tylko muszę mieć wsparcie od ludzi [Jarzyna w wywiadzie z Piotrkowskim 2014][136].

Dlatego Jarzyna podkreśla, że aktorzy mają u niego olbrzymi wpływ na spektakl, wykraczający poza budowanie postaci. Wręcz pomagają mu reżyserować:

Tak też było i tak do tej pory jest, że zawsze zespół sygnalizuje mi w pewien sposób, że tutaj są miękkie tereny i to jest wtedy dla mnie super dialog, bo ja wtedy wiem: Aha, no to może miękkie, ale ja wiem, że tak i tak trzeba tu zrobić, albo że miękkie, ale dlatego, że mam tutaj plażę intelektualną i emocjonalną i tutaj właśnie może nie iść [Jarzyna w wywiadzie z Piotrkowskim 2014].

Również w spektaklach G. Jarzyny aktorzy mogą na scenie wyrażać, co osobiście, prywatnie czują. Jak mówi Aleksandra Konieczna, Lady Makbet w *2007:Macbeth* krzyczy w pewnym momencie: „zabierz mi płeć". Aktorka tłumaczy: „To było moje osobiste przesunięcie akcentów, jedyny moment, kiedy mój osobisty feminizm mógł się ujawnić. Mówię tak w imieniu wszystkich opuszczonych księgowych" [Metropol Warszawa nr 92, 13-05-2005].

Metody pracy z aktorem Warlikowskiego i Jarzyny bardzo ciekawie wypadają w zderzeniu opisem pracy z aktorami innego ucznia K. Lupy, Jana Klaty. Reżyser ten zrealizował w 2003 roku w Wałbrzychu spektakl rewizor. Tak

136 Podobnego rodzaju zaufania czy współpracy oczekuje też K. Warlikowski. Jak pisał Ł. Drewniak: „Okazało się, że nie umie pracować bez akceptacji, w kontrze do atmosfery miasta, w którym ma dać premierę. Tym trzeba tłumaczyć przyczyny absolutnej klapy jego debiutanckiej działalności w Krakowie, gdzie wystawił „Markizę O." według Kleista czy Zatrudnimy starego klowna Vişnieca. Reżyserował w stresie – czasem w panice – teksty nie zawsze przez siebie wybrane. Odtąd szerokim łukiem omija to miejsce" [Drewniak 2003, 72-73]. Co ciekawe Grzegorz Jarzyna, który czuje się związany z tym miastem [Jarzyna w wywiadzie z Piotrkowskim 2014] również w pewnym stopniu uciekł, po wewnętrznej awanturze w Starym Teatrze. Poza tym Jarzyna przyznaje, że *w pewnym momencie Kraków stał się dla mnie teatralnie bardzo mały. To znaczy idąc na próbę już do Iwony... przechodziłem przez Rynek i ktoś mnie zaczepiał z teatru i komentował moje zachowanie czy moje obsady czy moje ruchy, z poprzedniego dnia. Ja zawsze starałem się być z boku, a tu nagle się okazało że każdy mój ruch jest. I wtedy mi się wydawało, że ten Kraków jest taki mały i ciasny. Wszyscy dyskutują na ten sam temat. Zabrakło mi trochę wolności. Takiej przestrzeni ludzkiej* [Jarzyna w wywiadzie z Piotrkowskim 2014].

opowiadał potem o Klacie asystent reżysera i aktor w tym przedstawieniu, Ryszard Węgrzyn[137]:

„Z założenia nie akceptuje sprzeciwu wobec swoich pomysłów. To, co robi jest genialne i zaprzeczenie powoduje niepokój. W prywatnych rozmowach też zawsze ma swoje zdanie na każdy temat i wygłasza je autorytatywnym tonem. Prywatnie, kiedy nie ma racji, po prostu zmienia temat albo wychodzi w połowie zdania. W pracy trochę inaczej – jeśli ktoś brnie w polemikę, zaczyna słuchać i mówi w końcu „tak", lub „nie". Częściej „nie". (...) On jest z tych, którzy wychowują krzykiem i paskiem" [Migdałowska 2005, 56].

Z kolei Marta Kalmus, która w spektaklu Klaty *H.*[138] grała postać Ofelii mówi:

„Klata zajmuje się innymi sprawami i nie wdaje się w koronkową pracę z aktorem. Nie chce uczestniczyć w tych wszystkich małych problemikach aktorskich. Oczekuje, że przyjdziemy do niego z efektem końcowym" [Ligarzewska 2005, 70].

Inna aktorka Klaty z *H.*, Joanna Bogacka, dodaje:

„Żąda efektu w tym konkretnym momencie, już, natychmiast, od zaraz. (...) Efekt musi być wypracowany. A on tego nie rozumie i po prostu się denerwuje. Pytam go na przykład, skąd ma powstać pewna emocja, a on zaczyna krzyczeć: »Niech cię nie obchodzi, skąd ma być! Ma być! Tak ma być i już!«. Podejrzewam, że jak Klata do nas mówi, to wie, co chce powiedzieć. Tylko nie potrafi tego przekazać. Zatem ja sobie zbieram te jego zdanka rzucone na przestrzeni kilku

137 *Rewizor*, autor: Mikołaj Gogol, miejsce premiery: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego Wałbrzych, data premiery: 2003-03-30, reżyseria, sample i skrecze: Jan Klata, przekład: Julian Tuwim, ruch sceniczny: Maćko Prusak, scenografia: Justyna Łagowska, reżyseria światła: Justyna Łagowska, kostiumy: Mirek Kaczmarek, asystent reżysera: Ryszard Węgrzyn.

138 *H.* (*Hamlet*, Williama Shakespeare'a), miejsce premiery: Teatr Wybrzeże Gdańsk, Stocznia Gdańska, data premiery: 2004-07-02, reżyseria, sample i skrecze: Jan Klata, przekład: Stanisław Barańczak, Jan Klata aranżacja przestrzeni: Justyna Łagowska, kostiumy: Justyna Łagowska, choreografia: Maćko Prusak, reżyseria światła: Justyna Łagowska, asystent reżysera: Cezary Rybiński, asystent scenografa: Katarzyna Zawistowska

tygodni i składam je w jakąś całość. Później wychodzę na scenę, a on uradowany woła: »Tak, tak, o to właśnie chodziło«" [Ligarzewska 2005, 74].

Widać jaskrawo na tym przykładzie, że nawet reżyserzy, którzy są wychowankami tej samej szkoły teatralnej, w podobnym czasie (Klata ukończył krakowską PWST trzy lata po Warlikowskim i razem z Jarzyną), a ich wspólnym nauczycielem (a nawet dziekanem Wydziału Reżyserii) był K. Lupa, mogą w czasie prób w zupełnie inny sposób komunikować się z pozostałymi twórcami spektaklu. Jednocześnie reprezentując wspólny nurt współczesnego polskiego teatru [Śmiechowicz 2018].

Spotkanie z aktorami w teatrze tworzonym przez K. Warlikowskiego jest w zasadzie pierwszym momentem, kiedy powstaje spektakl, czy nawet spektakle. Osoba zaproszona do jego projektów przynosi ze sobą swoją biografię, historię. Można powiedzieć, że wręcz właśnie z tego powodu zaczyna u Warlikowskiego grać. Ta osobista historia staje się inspiracją dla reżysera, wzbogaca jego prace o element życiowy, jest jego zahaczaniem w rzeczywistości, pomostem pomiędzy światem wykreowanym a realnością. Ponieważ Warlikowski robi spektakle zaangażowane społecznie, osadzone w danym momencie historycznym, partykularne biografie aktorów pozwalają mu odnajdywać wątki literackie w historii, pozwala to spektakl zakorzenić i uczynić ważnym dla konkretnych odbiorców, spośród których przecież także ci aktorzy nierzadko się wywodzą. Choć sytuacje sceniczne są wykreowane, aktorzy uprawdopodobniają je samymi sobą, tym, jakimi są poza teatrem. W ten sposób współtworzą makrokosmos teatralny przedstawienia. U G. Jarzyny natomiast prywatne historie nie są aż tak ważne, ale reżyser w trakcie prób w dużej mierze oddaje reżyserskie stery samemu zespołowi – on jest tym, który rozwiązuje ewentualne potrzeby lub pilnuje, by dążenia poszczególnych twórców nie prowadziły w rożne strony. P. Pavis wymienia sześć sposób prowadzenia aktora w czasie prób i przekazywania mu swoich intencji przez reżysera [Pavis 1998, 388]:

1. Pokazywanie sposobów wykonania – reżyser dokładnie pokazuje jak chce, by aktor na scenie się zachował. Jak zaznacza Pavis, metoda ta zwalnia aktora z twórczej współpracy, stąd nie jest stosowana ani przez Jarzynę ani przez Warlikowskiego, choć ten ostatni lubi pokazywać aktorom, jakiego działania

scenicznego oczekuje. Ponieważ Warlikowski nie chce, by aktor dokładnie skopiował jego zachowanie.

2. Sugerowanie sposobów wykonania – sposób ten polega na sugerowaniu mimiką rozwiązań aktorowi. Bez słowa komentarza reżyser wskazuje na charakterystyczne postawy postaci, oczekiwane gesty czy rytmy. Żaden z aktorów Jarzyny czy Warlikowskiego, a także ci reżyserzy w przeprowadzonych wywiadach, nie wspominali o takim sposobie pracy.
3. Wskazówki – reżyser daje wskazówki słowne lub pozasłowne dotyczące jakoś elementu konstrukcji postaci. Nie są to jednak dokładne rozwiązania, jakich by oczekiwał. Na postawie przeprowadzonych wywiadów można wywnioskować, że zarówno K. Warlikowski jak i G. Jarzyna preferują ten sposób pracy z aktorami.
4. Polecenia bezpośrednie – reżyser bez przerywania próby na bieżąco komentuje działania aktora na scenie, pobudza go do improwizacji, sugeruje kierunek poszukiwań z zachowaniem działań aktorskich. To drugi, jak wynika z przeprowadzonych rozmów, sposób pracy najczęściej wykorzystywany przez Warlikowskiego i Jarzynę.
5. Polecenia niewyrażone – to reakcje reżysera wyrażone nie wprost, jego opinie, co do wykonywanej na scenie przez aktora pracy i kierunku, jaki ta praca powinna obrać. To np. mimika, gesty. Aktor powinien je umieć odczytywać. Zarówno K. Warlikowski jak i G. Jarzyna pracują najczęściej ze swoim, w zasadzie stałym, zespołem. Współpraca ta trwa z niektórymi aktorami od ponad 20 lat (np. Cezary Kosiński czy Mirosław Zbrojewicz współpracują z Jarzyną od 1996 roku – premiera *Bzika Tropikalnego* odbyła się w styczniu 1997 roku), stąd niewątpliwie członkowie zespołu doskonale wyczuwają takie niuanse i potrafią na nie odpowiednio zareagować. O swoim zgraniu w tym względzie aktorzy Nowego Teatru mówili zresztą w przytaczanych wywiadach [zob. Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].
6. Użycie partytury – to pomysł Konstantego Stanisławskiego [1955], by utrwalać na piśmie swoje zachowania sceniczne, działania, myśli, obrazy, by w razie

potrzeby móc łatwo zrekonstruować to, co się na próbie osiągnęło. Takie pojedyncze partytury są też przydatne dla reżysera dla stworzenia swojej partytury zbiorczej i uzupełniania jej w trakcie postępu prób. Jak wspominała Aleksandra Konieczna, takie zapiski lubi sugerować aktorom Krystian Lupa [Rembowska 2005, Frąckowiak 2003, Śmiechowicz 2018]. Zarówno Warlikowski jak i Jarzyna są uczniami Lupy, stąd i w tych w przypadkach aktorzy wspominają o tworzeniu takich notatek, głównie dotyczących biografii postaci, jej cech wewnętrznych, emocji wyrażanych w scenach [zob. Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Zagdanienie to rozwinę w podrozdziale 6.5, poświęconym wewnętrznej komunikacji aktora z samym sobą.

Z powyższego wyliczenia, że reżyserzy w interakcji z aktorami stosują różne akty mowy, używają całego spektrum strategii komunikacyjnych [zob. Awdiejew, Habrajska 2006, 55]. Strategie informacyjno-weryfikacyjne skutecznie mogą służyć funkcji perswazyjnej komunikatu teatralnego. Awdiejew i Habrajska piszą bowiem tak tych strategiach:

> „Efektem strategii informacyjno-weryfikacyjnej powinno być wyprawowanie, przy pomocy działań werbalnych interlokutorów, wspólnej konfiguracji rzeczywistości (uporządkowanego obszaru ontologicznego), którą wszyscy uczestnicy konwersacji mogliby uznać za najbardziej wiarygodną" [Awdiejew, Habrajska 2006, 62.].

Jeżeli bowiem dodać, że w przypadku kontaktów reżysera z aktorami pewne ustalenia mogą również zachodzić niewerbalnie lub pozawerbalnie, a „świat", który ustalają, to rzeczywistość makrokosmosu teatralnego przedstawienia oraz treść instrukcji [Kubikowski 1994, 132], według której toczyć ma się sceniczna akcja, widać, że te strategie konwersacyjne pozwalają utworzyć ideacyjny fundament komunikatu przedstawienia. Jak bowiem podkreślają aktorzy: im więcej wiedzą, tym bardziej „krwistą" postać stworzą. Im bardziej postać ta będzie osadzona w wyobrażeniach widza, w jego rzeczywistości, tym silniej

będzie na niego oddziaływać [Siedlecki 2010, 90-93, Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Gdy reżyser weryfikuje stan wiedzy aktorów, lub też ci zwracają się do niego by uzyskać informacje niezbędne do stworzenia przekonującej roli, mamy do czynienia z aktem pytania. Reżyser lub aktorzy formułują pytania licząc, że odbiorca ma wiedzę na interesujący ich temat i podzieli się tą wiedzą [Habrajska 2012, 29]. Można to porównać do ustalania wspólnej wersji wydarzeń. Akty modalne mają takie samo zadanie – chodzi o wybór „najbardziej odpowiedniego stopnia prawdopodobieństwa" [Awdiejew, Habrajska 2006, 63], przy czym prawdopodobieństwo musi być spójne z innymi modalnościami w ramach całościowego komunikatu spektaklu. Choć też, jak przyznał w wywiadzie Jarzyna:

> „Widz nie może wszystkiego rozumieć. W pewnym momencie trzeba niektóre rzeczy pozacierać. Tylko tak można zachęcić widza, żeby zajrzał do środka przedstawienia, wszedł w nie naprawdę głęboko, przyszedł zobaczyć jeszcze raz. Najcenniejsze prawdy trzeba głęboko chować" [Gruszczyński 1998][139].

Przy czym niespójność ta, jak widzimy w tym stwierdzeniu, również jest przemyślana, zaplanowana na drodze dialogu twórców przedstawienia.

Wspólny stosunek do postaci, czy ich poszczególnych działań, negocjowany jest w obrębie strategii aksjologicznej. Widać to było doskonale na przykładzie przywoływanych dyskusji nad charakterem postaci. Awdiejew i Habrajska piszą:

> „Wszelkie interakcyjne działania oceniające mają charakter ideologiczny, stanowią pewną reinterpretację aksjologiczną otaczającego świata, dlatego analiza postępowania interlokutorów w różnych strategiach oceniająco-emotywnych daje możliwość określenia ich priorytetów ideologicznych, wykrycia ich preferencji, czyli ustalenia ich indywidualnych systemów wartości" [Awdiejew, Habrajska 2006, 65-66].

139 Tak anegdotycznie w czasie jednej ze swoich prób ujął to K. Lupa: „Zrobiliśmy ładne przedstawienie, a teraz wszystko rozpierdolimy, bo chcemy, żeby wam się coś poprzestawiało" [Śmiechowicz 2018, 102].

Zastosowanie mają tu środki werbalne i pozawerbalne stosowane do wyrażania ocen i emocji, a także perswazyjne chwyty, z argumentacją aksjologiczną włącznie [Awdiejew, Habrajska 2006, 63]. Jak się zdaje, analizując opisy współpracy K. Warlikowskiego i G. Jarzyny z aktorami, występują tu zarówno strategie aksjologiczne nieantagonistyczne i antagonistyczne. Bardziej szczegółowych badań wymagałoby ustalenie, które z nich ewentualnie przeważają.

Należy zauważyć, że strategie nieantagonistyczne, bywają motywowane dysproporcją ról interlokutorów. Stosowane są one, gdy nadawca dominuje nad swymi partnerami. Jednak, jak już wspominałem, zarówno Warlikowski jak i Jarzyna nierzadko zrzekają się tej swojej nadrzędnej roli, co powoduje, że dochodzi właśnie do konfliktów i dyskusji na pewne aksjologiczne aspekty przedstawienia (głównie gdy chodzi o charakter postaci)[140]. Stąd, gdy przy innych reżyserach można by zaryzykować stwierdzenie, że strategie nieantagonistyczne dominują, to w przypadku analizowanych reżyserów staje się to problematyczne. Jak zauważają Awdiejew i Habrajska, wówczas mamy najczęściej do czynienia z takimi chwytami jak: mówienie aluzyjne, przekazywanie inicjatywy strategicznej, gradacje proponowanej oceny [Awdiejew, Habrajska 2006, 65], które to rozwiązania przywoływane były przez aktorów w wywiadach [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Z kolei pojawienie się antagonistycznych strategii prowadzi czasami nawet do ostrych konfliktów na linii reżyser – aktor [Jarzyna w wywiadzie z Piotrkowskim 2014].

Strategie informacyjno-weryfikacyjne prowadzą zatem do ustalenia charakteru postaci, wynegocjowania, co może dana postać robić, jak się zachowywać na scenie. Poprzez strategie aksjologiczne tworzy się podbudowę psychologiczną roli, skupiając się na odpowiedzi na pytanie „jak i dlaczego postać zachowuje się w ten sposób". Z kolei strategie behawioralne to ostatni, jak się zdaje, etap prac

140 Mówi Roma Gąsiorowska: „Grzegorz jest wizjonerem. Lubi totalne tematy i totalne projekty. Kiedy reżyseruje ma swoją wizję, ale pozwala improwizować i czerpie z aktora. Słucha i mądrze dyskutuje, ale nie pozostawia na aktorze odpowiedzialności za całość. To bardzo ważne. W pewnym momencie zbiera wszystko we własną wizję i wtedy jesteśmy częścią jego dzieła i wypełniamy jego dzieło. To, co mnie fascynuje w nim jako człowieku, to że idzie po swoje, rzadko zgadzając się na kompromisy. Nauczyłam się od niego nie bać się ryzyka.". „»Męczennicy« Jarzyny w TR Warszawa. Aktorzy o pracy z reżyserem", Dorota Wyżyńska, Gazeta Wyborcza, 13 marca 2015.

reżysera z aktorem, gdyż „służą nadawcy do nakłaniania partnera (partnerów), by podjął określone czynności lub przyjął pożądane przez nadawcę stanowisko wobec zaproponowanego działania" [Awdiejew, Habrajska 2006, 66]. Jak dodają Awdiejew i Habrajska, mamy tu do czynienia z takimi aktami mowy jak prośba, żądanie, proponowanie, obietnica i rada. Proces ten, na przykładzie swojej kreacji w *Oczyszczonych,* opisała Stanisława Celińska (scena *peep show*) [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Można wyraźnie wskazać tu korzyść, jaką miałby osiągnąć każdy z interlokutorów w przypadku udanego wykorzystania tych strategii. W ocenie nadawcy jest to stworzenie wspólnego dzieła teatralnego, ponieważ każde omawiane działanie sceniczne, na ten ostateczny efekt się składa. Komentarza nie wymaga typowanie wykonawcy działania, bo wynika z roli, jaką odgrywa aktor w zespole. Oczywiście pomijam tu etap koncepcyjny, gdzie ustalane jest kto i dlaczego takie, a nie inne działania ma podjąć.

Ciekawa jest tu możliwość stosowania sankcji, praktycznych i moralnych – w teatrze, gdzie reżyser prowadzi aktorów autorytarnie, odmówienie wykonania działania może skutkować albo karą finansową, albo wręcz usunięciem z zespołu (można tu przywołać anegdotyczne powiedzenie Kazimierza Dejmka „dupa jest od srania, a aktor jest od grania" [Janowska 2008]). W przypadku jednak ukształtowanych już zespołów, jak zespół TR Warszawa czy Nowego Teatru, stosowanie sankcji praktycznych nie ma miejsca, ponieważ uderzałoby to właśnie w cały zespół, osłabiało go. Można więc wnioskować, że ewentualna perswazyjność nakłaniania przez reżysera do wykonania jakiegoś zadania scenicznego, zarówno w przypadku Jarzyny jak i Warlikowskiego, bierze się ze wzajemnego zaufania [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Wyżyńska 2015].

Gdy chodzi o strategie metadyskursywne zachodzą one na każdym etapie tworzenia spektaklu pomiędzy reżyserem a aktorami – służą do wyjaśnienia strategii właściwej. W przypadku pracy nad spektaklem, są to pytania: „Dlaczego tak sądzisz", gdy na przykład negocjowana jest w oparciu strategie informacyjno-weryfikacyjne czy aksjologiczne dana postać, czy też „Dlaczego mam tak zrobić" w odniesieniu do pracy na scenie i strategii behawioralnych. Awdiejew i Habrajska piszą:

„Pomocnicze strategie metadyskursywne dotyczą wszelkich działań werbalnych, stosowanych w celu określenia i uściślenia przez interlokutorów przebiegu danej strategii podstawowej. Dotyczą one sprawdzania skuteczności zastosowanych aktów mowy. Poprzez ich weryfikację oraz komentowanie następuje usprawnienie przebiegu strategii" [Awdiejew, Habrajska 2006, 69].

W przeprowadzonych przez autora tej pracy wywiadach, a także innych, przywoływanych powyżej, opisy takich sytuacji pojawiały się często – to na przykład pytania M. Ostaszewskiej o budowanie postaci wykładowczyni z *(A)pollonii*, opisy tworzenia ról w spektaklach Warlikowskiego przez S. Celińską, W. Kalarusa i P. Polaka [zob. Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Frąckowiak 2003].

6.3 Sytuacja komunikacyjna reżyser – inni twórcy przedstawienia

Krzysztof Warlikowski podkreśla, że ponieważ od lat współpracuje z tymi samymi: scenografem (Małgorzatą Szczęśniak) oraz autorem muzyki (Pawłem Mykietynem), są oni włączeni w spektakl od początku jego tworzenia. Twórcza kooperacja poprzedza zatem każde przedstawienie:

My cały czas jesteśmy razem. My nigdy niczego nie zaczynamy, to wszystko się dzieje w naszym życiu i w pewnym momencie jakiś moment wspólny może być bodźcem do tego akurat a nie czegoś innego. Nie są to więc tak spotkania pod tytułem »robimy nowy projekt« [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

O tym, w jaki sposób wygląda współtworzenie spektaklu przez tych stałych współpracowników reżysera, w tym przypadku kompozytora, Warlikowski mówi w wywiadzie przeprowadzonym przez Piotra Gruszczyńskiego:

„Piotr Gruszczyński – Renate Jett w *Oczyszczonych* komentowała świat piosenkami[141]. Skąd się biorą piosenki w twoich spektaklach?

Krzysztof Warlikowski – Pojawiają się dzięki Pawłowi Mykietynowi, nie jestem ich największym wielbicielem.

PG - Jak rozmawiasz z Pawłem o muzyce?

KW – Na początku mówimy, co to ma być, czy na żywo, czy nagrane. W gruncie rzeczy mało co ustalamy. W pewnym momencie Paweł przychodzi i zaczyna improwizować. Albo ma już gotową muzykę. W *Krumie* przynosił propozycje, w które do końca nie wierzyliśmy, ale to on miał rację, ulegliśmy mu. Tu też wszystko się toczy w silnym dialogu.

PG – Poddajesz Pawłowi jakieś pomysły? Że na przykład chciałbyś mieć szczekanie psów w *Dybuku*?

KW – Nie, tak drobiazgowo, nie rozmawiamy. Akurat *Dybuka* próbowaliśmy na Pradze, która cała tętni własnym dźwiękowym życiem. Nagraliśmy to i zrobiliśmy ścieżkę dźwiękową" [Gruszczyński 2007, 95].

Podobnie dialogicznie praca wygląda z Małgorzatą Szczęśniak[142]. Mówiąc o tym Warlikowski posługuje się przykładem z opery *Wozzeck* Albana Berga, na podstawie dramatu Georga Büchnera o tym samym tytule (premiera w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie 5 stycznia 2006):

„Ustaliliśmy, że wszystko zdarzy się w zakładzie fryzjerskim, nawet plenery staną między wanną i umywalką, że ta przestrzeń będzie też klubem nocnym, a na końcu przedszkolem. To punkt wyjścia. Później zaczynamy to drobiazgowo analizować, dodajemy jakieś elementy" [Gruszczyński 2007, 95-96].

141 Zabieg ten zostanie powtórzony przez reżysera w *(A)pollonii*. Piosenki wykonywane na żywo przez Renate Jett z towarzyszeniem zespołu, komentują wydarzenia tej tragedii, niczym antyczny chór.

142 Małgorzata Szczęśniak jest partnerką życiową i artystyczną Warlikowskiego. Kiedyś w ankiecie dedykowanej europejskim reżyserom na pytanie: „Kto jest dla ciebie największym na świecie marzycielem, prawodawcą i karem" Warlikowski odpowiedział właśnie „Małgorzata Szczęśniak" [Janowska 2009, 56]. Poznali się na studiach filozoficznych UJ. Potem razem na kilka lat wyjechali do Francji. Po powrocie oboje zdali na krakowskie uczelnie artystyczne: Warlikowski na reżyserię w PWST a Szczęśniak na Wydział Scenografii Akademii Sztuk Pięknych [Śmiechowicz 22018, 138139].

Sama Małgorzata Szczęśniak mówi w wywiadzie nie o tworzonej przez siebie dekoracji czy kostiumach. Scenografka podkreśla, że wspólnie z innym twórcami robi po prostu teatr:

> „Teatr polega także na organizowaniu, na manipulacji ludźmi. Takiej z nimi współpracy, żeby dali z siebie wszytsko. To bardzo istotne. Jak się zaczyna robić teatr, robi się go z niczego. Jest tylko pusta scena i ludzie. Zaczynasz tworzyć kosmos. Coraz bardziej czuję, że teatr wychodzi od ludzi. Od wszystkich. Teatr wbrew pozorom nie jest sztuczny. Scenograf, reżyser i kompozytor muszą tworzyć przestrzeń, która będzie naturalnym środowiskiem, miejscem, w którym będą żyli ludzie. Jak na obcej planecie. Za każdym razem będzie to inna planeta, ale musi być środowisko, w które wchodzą ludzie i wypełniają je sobą. Chodzi o to, aby ta przestrzeń była jak najbardziej naturalna, żeby nie utrudniała życia. Narysować można wszytsko, ale scenograf musi mieć wyobraźnię sytuacyjną. Oczywiście podpartą elementami plastycznymi. Jeżeli wchodzisz do dobrej architektury, masz poczucie swobody, zaczynasz oddychać i funkcjonować. Podobnie w dobrej scenografii" [Niziołek, Targoń 2003, 54].

Szczęśniak podkreśla też, że jej scenografia wynika z dialogu z autorem, czyli powstaje także poniekąd z tworzywa literackiego, na jakim oparta jest dana sztuka. Szczęśniak mówi: „Scenografia bez dramatu jest martwa" [Niziołek, Targoń 2003, 54]. Scenografka podkreśla też, że jej architektura sceniczna stara się czerpać bezpośrednio z misjc, w kótrych autor umiejscowił fikcyjne sytuacje komunikacyjne:

> „Gdy przygotowujemy się do spektaklu, staramy się jechać tam, gdzie sztyuka się rozgrywa, naładowac się energią tych miejsc, robimy dużo zdjęć. Życie, które obserwuję na ulicy , też wpływa na teatr. Scenograf - podobnie jak reżyser - zbiera śmieci, gromadzi wrażenia w każdym momencie. Obrazy z filmów, z życia, fotografii, potem wracają. W pracy nad spektaklem trzeba je przetworzyć" [Niziołek, Targoń 2003, 56].

Szczęśniak w ten sposób opisuje współpracę z K. Warlikowskim:

„Przede wszytskim wybieramy teksty, które lubimy. Tak się składa, że lubimy podobną literaturę. (...) Krzysiek zawsze pasjonował się tragedią grecką, dzięki niemu odkryłam ten teatr. Inaczej czytamy jednak tekst, na co innego zwracamy uwagę. Nasz sposób pracy się zmienia: gdy robiliśmy *Auto da fe*, omawialiśmy każdą postać po kolei, ja nie rysowałam, ale notowałam elelemnty charakterytyczne; trochę to było dziecinne. Teraz to wygląda inaczej - za każdym razem inaczej. Krzysiek zwykle nie ma czasu na rozmowy ze mną i zawsze są o to piekielne awantury. Scenografie powstają w różnych okolicznościach. *Hamleta* na przykład wymyślismy na statku" [Niziołek, Targoń 2003, 56].

Również Grzegorz Jarzyna w trakcie prób prowadzi dialog z innymi twórcami spektaklu. A zatem nie tylko aktorzy biorą istotny udział w procesie powstawania przedstawienia:

Dla mnie praca z aktorem jest bardzo istotna i nie tylko z aktorem, ale i z realizatorami. Ja zawsze pracuję zespołowo. Później te splendory na mnie spływają, ale tak naprawdę to jest praca całego zespołu [Jarzyna w wywiadzie z Piotrkowskim 2014].

Jak słusznie zauważa Małgorzata Jabłońska, obecnie (choć zwłaszcza w teatrach offowych), w oparciu o tzw. „model obecności", role twórców teatralnych nierzadko zazębiają się, wymieniają, ponieważ na przykład aktorzy zajmują się nierzadko kostiumami (Piotr Skiba w spektaklach Lupy), techniką sceniczną, oświetleniem, nagłośnieniem. Ma to podłoże nie tylko organizacyjno-materialne, ale wywodzi się to z *modus operandi* takich zespołów [Jabłońska 2015]. Tak czy inaczej tworzony w ten sposób spektakl jest dziełem głęboko zespołowym, a funkcje osób pracujących w takim teatrze nie tylko są wymienne w różnych spektaklach, ale też zdarzają się całkowite zmiany profesji (Jabłońska opisuje np. drogę pracownika technicznego, który w pewnym momencie stał się głównym aktorem, by ostatecznie zostać oświetleniowcem). Taka zmienność funkcji nie tylko pozwala tworzyć spektakl

z różnych pozycji, ale też umożliwia wykorzystywanie doświadczeń z innych ról, do funkcji aktualnie pełnionych. W przypadku K. Warlikowskiego i jego Nowego Teatru zaangażowanie bierze się jednak nie z poczucia jedności i wymiany ról, ale ze współzałożycielstwa tej kulturalnej placówki, podobnego w tym przypadku do teatrów offowych, które także podobnie jak Nowy Teatr nie mają lub nie miały długi czas swojej stałej, instytucjonalnej siedziby. Odpowiedzialność zatem za każdy spektakl wywodzi się w zespole Warlikowskiego z brania odpowiedzialności za cały teatr, rozumiany także jako grupa ludzi, którą łączą wspólne przedsięwzięcia artystyczne. Współtworzenie przedstawień jest jednocześnie tworzeniem tego teatru, który działaniem jego członków został powołany do życia. Stąd też ciężko tu wyznaczyć wspominany początek i koniec poszczególnych prac, stanowią one kontinuum w przedsięwzięciu z szyldem Nowego Teatru, a kolejne inscenizacje są tylko elementami tej całości.

Z drugiej strony ważny jest też inny aspekt – specjalizacyjny. Poszczególne składniki teatru zmieniają się i rozwijają mocno we własnych zakresach. Możliwości, jakie obecnie daje nagłośnienie czy oświetlenie, a nawet narracja wideo bądź filmowa, wpleciona w inscenizację, wymagają coraz głębszego technicznego znawstwa, dla pełnej możliwości ich wykorzystania. Środków tych jest zdecydowanie obecnie więcej do opanowania, do poukładania, niż kiedyś. Stąd to, co dawniej robił sam reżyser, teraz wykonuje kilka osób. Obecnie reżyser pozostaje na szycie piramidy scenicznej odpowiedzialności, jednak musi polegać na zaangażowaniu członków zespołu pełniących zawody będące rozwinięciem jego dawnych funkcji (reżyser światła, reżyser dźwięku, reżyser projekcji wideo itp.), ponieważ teatralna machina inscenizacyjna rozrosła się [zob. Dąbek Świątkowska (red.) 2015].Tak Małgorzata Szczęśniak opisuje współpracę z Felice Ross:

> „Męczyło mnie ustawianie świateł. Poznaliśmy Felice, profesjonalną reżyserkę światła, kilka lat temu w Izraelu. Nad przedstawieniem pracujemy wspólnie od samego początku: rozmawiamy, analizujemy. Wcześniej Felice spotyka się z Krzyśkiem. Rozumiemy sie z nią dobrze, jest bardzo precyzyjna. Felice wniosła do naszych spektakli absolutna perfekcję. Wcześniej ustawialiśmy

światła metodą prób i błędów, a ona po prostu wie, jak to zrobić, by oddać intencję reżysera. Ustawianie reflektorów to olbrzymia sztuka" [Niziołek, Targoń 2003, 58].

Sytuacja zaangażowania całego zespołu artystycznego i technicznego wymuszona jest wręcz postawą G. Jarzyny na próbach. Reżyser ten, jak już wspominałem, stawia na sytuacje dialogiczne. Sam przyznaje, że nie jest w stanie zmusić poszczególnych twórców do działania. Z drugiej strony osoby te są w ten sposób docenione, ich kreacyjna energia uwolniona, co skutkuje istotnym i wartościowym wkładem do całościowego komunikatu [zob. Rembowska 2 2005] .

W interakcji pomiędzy reżyserem, a innymi twórcami spektaklu spotykamy się znów ze strategiami zarówno informacyjno-weryfikacyjnymi, jak i aksjologicznymi oraz metatekstowymi. W mniejszym stopniu natomiast z behawioralnymi. Jak wspomniałem, bierze się to z aktualnej specjalizacji pracy teatralnej. Wobec czego trudno oczekiwać, by reżyser kierował prośby czy żądania bardzo konkretnych działań np. specjalistów od 3D mappingu[143] czy reżyserii światła, gdyż to oni znacznie lepiej znają materię, w której pracują. Reżyser może wskazać zatem kierunek myślenia, zarysować oczekiwany efekt, ponieważ o jakichś konkretnych rozwiązaniach może nawet nie wiedzieć, że są możliwe do zrealizowania [Pavis 1998, 315, 455].

6.4 Sytuacja komunikacyjna inni twórcy przedstawienia – aktor

W. Kalarus mówi, że podczas pierwszego spotkania zespołu, inaugurującego prace nad przedstawieniem, obecni są prócz reżysera i aktorów także dramaturg, kompozytor oraz kostiumograf. W takim składzie czytany jest po raz pierwszy tekst, który ma się stać podstawą nowego spektaklu [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Twórcy ci w trakcie kolejnych spotkań wspólnie z aktorami oglądają zdjęcia, filmy proponowane przez reżysera i słuchają muzyki. Tak było również w przypadku

143 Projekcja multimedialna, polegająca na wyświetleniu statycznego obrazu lub animacji na trójwymiarowym obiekcie, takim jak elementy teatralnej scenografii.

(A)pollonii i *Opowieści afrykańskich...* Kalarus dodaje, że choć scenograf i kostiumograf Nowego Teatru, Małgorzata Szczęśniak, oraz kompozytor, Paweł Mykietyn, są obecni na próbach i uważnie obserwują proces powstawania scen i całego spektaklu, raczej nie mają bezpośredniego wpływu na jego rolę aktorską. Jak mówi, nigdy nie konsultował np. swojego sposobu gry z kompozytorem, nie był też świadkiem takiego zdarzenia, ponieważ wszelkich uwag udziela reżyser, K. Warlikowski [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Wpływ tych twórców na grę aktorów jest innego rodzaju. Architektura sceniczna w spektaklach Warlikowskiego jest monumentalna (scena w *(A)pollonii* ma niemal trzydzieści metrów długości), co, jak wspominałem, zmusza aktorów do korzystania z mikroportów. Dodatkowo część scen rozgrywana jest w pleksiglasowych kontenerach, nie ma więc możliwości by aktor był słyszalny bez technicznego wspomagania. To na przykład, w przypadku *Opowieści afrykańskich...* powodowało żartobliwe, pytania do scenografa: „Małgosiu, kiedy gramy za szybą, czy my w ogóle jesteśmy widzialni i słyszalni"[144]. Mikroport zaś wpływa na emisję głosu – aktorzy muszą mówić jak do mikrofonu (wspominana przez Cezarego Kosińskiego „radiowa intymność"). Spektakle te nie mieszczą się też na zwykłych scenach, grane są w przestrzeniach postindustrialnych. Premiera *(A)pollonii* odbyła się w dawnej wytwórni wódek K*oneser* w Warszawie, później spektakl grany był m. in. w starej hali fabrycznej Zakładów Mechanicznych Ursus. Obecnie wystawiany jest na macierzystej scenie Nowego Teatru, czyli także dawnej hali przemysłowej. Jak już pisałem, ta sala widowiskowa mieści się bowiem w byłych warsztatach Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania (Warszawa-Mokotów, ul. Madalińskiego 10-16). To z kolei powoduje, że do niektórych odbiorców twórcy ci nie mają jak dotrzeć. I również wywołuje czasami żarty, że z niektórymi widzami aktorzy Nowego Teatru chcieliby się spotkać i zaprezentować im swoją pracę, ale nie mogą, bo spektakl się nie mieści [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Z powodu wielkości sceny nie ma też możliwości „wymyślania roli w domu", ponieważ aktorzy muszą brać pod uwagę rozmiar sceny przy budowania postaci. W przytaczanym już fragmencie wywiadu o spektaklu Jarzyny *2007:Macbeth* mówiła o tym A. Konieczna [Rembowska 2005].

144 W spektaklu część akcji odbywa się (tak samo jak w *(A)Polonii)* w przestrzeni oddzielonej od widzów przezroczystą pleksiglasową płytą, a aktorzy, żeby ich było słychać są wyposażeni w mikroporty.

Ogromna przestrzeń wpływa na reakcje, sposób poruszania się, gesty, które muszą być dostrzegalne dla widza. Część zachowań bywa pokazana w zbliżeniu za pomocą kamery, część musi zostać zagrana tak, by była czytelna bez wspomagania techniką. Także wybór tych sekwencji, co ma uchwycić kamera, a co nie, także podział, co ma zostać zagrane „filmowo", oszczędnie, do kamery, a co „teatralnie", w sposób bardziej wyrazisty, jest konsekwencją inscenizowania spektaklu w tak dużej przestrzeni. Magdalena Cielecka mówi o *(A)pollonii*: „Znaliśmy jedynie zarys scenografii i oglądaliśmy makiety, ale i tak wszystko się zmienia, gdy się w taką przestrzeń wjedzie" [Bryś Kwaśniewska 2009]. Cielecka tak też opisuje uzupełnianie kreacji aktorskich przez pracę scenografa, kostiumologa czy kompozytora:

> *W wypadku tak bogatych inscenizacji, jakie my w teatrze uprawiamy, bo to nie jest pusta scena, czarna kotara i jeden reflektor, to są dość rozbuchane inscenizacje, z całym »multimedium scenicznym«, tu ważny jest rytm, ważne jest światło, ważne są akcenty muzyczne, to, jak jesteśmy ubrani lub nieubrani i dlaczego* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Małogorzata Szczęśniak przynaje, że przy projektowaniu kostiumów bierze pod uwagę aktorów grających dane role oraz to, w jaki sposób swoje postaci tworzą:

> „Przy projektowaniu kostiumów zastanawiam się, co postać znaczy, jaka jest jej funkcja w dramacie. Moje kostiumy są w zasadzie brzydkie, można powiedziec nawet, że przypadkowe. Ale dzięki temu nie zapinają do końca postaci aktora, dają mu możliwość improwizacji. Czasem kostium stwarza się razem z rolą, w trakcie prób. (...) Ale w każdym przedstawieniu staram się znaleźć jedną czy dwie poostaci, kótre mogę ubrać pięknie. [To na przykład] Ofelia, czyli Magda Cielecka w *Hamlecie*. To przyjemne, gdy aktorka może się ubrać pięknie. Lepiej się wtedy czuje" [Niziołek, Targoń 2003, 58].

Szczęśniak wyklucza jednak, by swoje scenograficzne decyzje zmieniała pod wpływem pracy z aktorami:

„Nie, to niemożliwe. Przestrzeń wyznacza inscenizację i pracę z aktorem, stwarza pewną potencję scenicznego świata. Bez tego nie można rozpocząć pracy. Reżyser analizuje tekst, umieszczając go w konfiguracjach przestrzennych. Bardzo ważne jest, żeby miał wyobraźnię przestrzenną. Dobrze wymyślona przestrzeń ma wielką siłę przekazu. Jeżeli coś nie pasuje, zaczyna niepokoić. Im scenografia jest prostsza w pomyśle, tym idealniej musi być dopasowany do niej ruch" [Niziołek, Targoń 2003, 57].

Przestrzeń w *(A)pollonii* (a także innych spektaklach Warlikowskiego) jest uniwersalna, więc aktorzy również ją współtworzą swoimi działaniami scenicznymi. Jak tłumaczy Kalarus, to co aktualnie aktorzy grają powoduje, że widz przestrzeń tę odbiera w dany sposób. Czyli czasami na przykład jako *przedział w pociągu* a czasami *pole maków* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Maja Ostaszewska przyznaje wprost: „Wpływ [innych twórców na nas, aktorów, jest ogromny" [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Dodaje, że K. Warlikowski oczekuje wręcz takiej ścisłej współpracy zespołu:

Czasem się mówi o nas, że jesteśmy taką rodziną Nowego Teatru. I artystycznie jest [między nami] *silna więź. Przecież nie ma spektaklu Krzysztofa bez scenografii Małgosi Szczęśniak, Claude Bardouil* [choreograf] *jest też z nami bardzo blisko i tworzy od lat tę przestrzeń ruchu, wypełnia ją. Zrobiliśmy tylko jeden spektakl (Francuzi* – przyp. aut,[145]) *bez Pawła* [Mykietyna, kompozytora]*, i to tylko dlatego, że robił wtedy operę, bo Paweł jest szalenie bliski Krzysztofowi146. Także jest to rodzaj kolektywu* [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

145 Autorem muzyki do spektaklu *Francuzi* jest Jan Duszyński. Niemnie pojawia się w tym spektaklu utwór skomponowany przez Pawła Mykietyna, *Kartka z albumu. Utwór na wiolonczelę i taśmę* wykonywany na żywo przez Michała Pepola.

146 Paweł Mykietyn od 1996 roku skomponował muzykę do wszystkich przedstawień Warlikowskiego, za wyjątkiem wspomnianych *Francuzów*. W 2008 roku objął formalnie stanowisko kierownika muzycznego w Nowym Teatrze. W 2011 roku została wydana płyta *Mykietyn. Teatr* zawierająca utwory ze spektakli Krzysztofa Warlikowskiego, wybrane przez samego kompozytora [www.nowyteatr.org dostęp: 0602.2019].

Wspomniany choreograf, Claude Bardouil, jak tłumaczy Ostaszewska, ma różny wpływ na role, ruch danej postaci w różnych spektaklach:

> *Jeśli to był* Kabaret warszawski, *który jest odpowiedzią Nowego Teatru Warlikowskiego na musical, to wszystkie układy, czy »numery taneczne« , spektakularne występy Magdy Cieleckiej są ustawione przez Claude'a. Ale kiedy mamy sceny tańca na imprezie [jak np. w spektaklu* Wyjeżdżamy] *to tańczymy sami. Claude jest bardzo otwarty, on bardzo czuje teatr i nie ma takich zapędów, żeby dyrygować nami i ustawiać nas. Lubi to, co często pojawia się we współczesnym teatrze tańca, u Piny Bausch czy Matsa Eka, czyli tak zwane »brudy«, więc pokazywanie nie tylko perfekcjonizmu, ale też tego, co nie wychodzi. Lubi jak aktorzy tańczą i nie potrzebuje idealnego ruchu. Także się świetnie tutaj zgadzamy* [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Ostaszewska podkreśla, że Bardouil jest bardzo pomocny zwłaszcza w scenach zbiorowych, ale że w każdym w zasadzie spektaklu jest moment wspólnego tańca on także pomaga go ułożyć, a w niektórych spektaklach nawet sam pojawia się na scenie jako aktor: np. we *Francuzach* i *Kabarecie warszawskim – nie wyobrażam sobie tych spektakli bez niego* – mówi Ostaszewska. Jest to też przykład wspominanej wymienności czy współdzielenia twórczych ról.

Magdalena Cielecka podkreśla natomiast, że po pierwsze współpracowała przy kształtowaniu swojego komunikatu z innymi twórcami teatralnymi, po drugie nie nazwałaby tego jedynie konsultacją, a wręcz, jej zdaniem, *jest to takie samo tworzenie, jak tworzenie z reżyserem* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Jak podkreśla, zespół teatralny to *jeden organizm, który ma swoje poszczególne organy, światła, scenografię, i musi to wszystko razem współgrać*. Nie polega to jednak na tym, jak mówi Cielecka, że:

> *Idę do Małgosi Szczęśniak czy Pawła Mykietyna i pytam, co myślisz o mojej postaci albo jaką mi tu muzyczkę dasz, tylko to się dzieje na próbach. Po pierwsze dość naturalnie, ale też sukcesywnie. Tak jak my dochodzimy do premiery ze swoimi rolami, tak samo dochodzi się z muzyką, ze scenografią, dochodzi światło, tuż przed premie-*

rą. Dochodzą te elementy, bez których nasze role nie miałyby racji bytu [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Paweł Mykietyn stwierdza natomiast w wywiadzie przeprowadzonym przez Agatę Kwiecińską, że to czasem on musi przebudować swój komunikat, pod wpływem negatywnych uwag aktorów:

„W teatrze każda propozycja od razu podlega dyskusji, weryfikacji. Oczywiście to są specyficzne warunki, bo pracuję wyłącznie w Nowym Teatrze przy spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego. Czasem aktorzy mówią, że źle gra im się z jakąś muzyką i wtedy ją zmieniam" [Mykietyn w wywiadzie z Kwiecińską 2014].

Jak widać, inni twórcy teatralni również w sposób znaczący wpływają na kształt późniejszego scenicznego komunikatu. Jednak materia ich kreacji jest różna od tej aktorów, czyli ich własnego ciała, a także reżysera, który kreuje na scenie świat, wykorzystując fizyczność aktorów, ich cielesną obecność na scenie. Nieco zbliżony do wpływu reżysera czy aktorów jest wpływ na grę sceniczną choreografa, ponieważ on również, jak sam aktor czy reżyser, pracuje z ciałem. Jednak w jego przypadku wpływ kończy się na kodzie niewerbalnym, a scalone z nim kody pozawerbalny i werbalny pozostają już poza jego wpływem. Udział innych twórców teatralnych w kreacji aktorskiej jest zatem ograniczony, a wpływ reżysera i innych aktorów jest zawsze największy, ponieważ z racji ich funkcji w spektaklu obejmuje najwięcej aspektów przedstawienia.

W interakcjach zachodzących w teatrze między aktorami i innymi niż reżyser twórcami przedstawienia, jak zostało pokazane, dominują strategie informacyjno-weryfikacyjne. Chodzi tu o ustalenia, w jaki sposób aktor może współdziałać z tym, co zostało wyprodukowane przez scenografa czy kompozytora. Są to więc metainformacje, wpływające na kształt ostatecznego, teatralnego komunikatu. W przypadku omawianych spektakli jak się zdaje nie występują tu inne strategie, jak aksjologiczne czy behawioralne (takich, jak wynika ze zgromadzonego

materiału udziela tylko reżyser) [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Wyjątkiem jest choreograf, który niejako w zastępstwie reżysera, na jego polecenie i zgodnie z jego dyspozycjami, ustawia ruch sceniczny [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

6.5 **Wewnętrzna komunikacja aktora z samym sobą**

W procesie przygotowywania przedstawienia K. Warlikowski oczekuje od aktorów własnych refleksji na temat tekstu, opisanych sytuacji i postaci w nich uczestniczących. Aktorzy muszą więc najpierw pracować sami nad całym tekstem, potem nad swoimi postaciami, a wreszcie przedstawiać nas próbach konkluzje w postaci rozwiązań scenicznych[147].

M. Ostaszewska podkreśla, że gdy dostaje propozycje zagrania w jakimś przedstawieniu, na początku ważny jest właśnie dla niej tekst, czyli to, o czym dane przedstawienie ma mówić, nad jakim komunikatem ma aktorka pracować, i czy jej to odpowiada:

> *Zawsze proszę o tekst,* [rozważam] *w jakim momencie mojej drogi zawodowej, mojego rozwoju on mi się przytrafia. Bo gdy się pracuje wiele lat, to świadomi aktorzy wiedzą co w danym momencie jest im potrzebne. Szalenie ważne jest, jeśli ktoś chce na takim żywym poziomie to swoje aktorstwo utrzymywać i wybijać się z takiej strefy komfortu, bezpieczeństwa. Dlatego często podejmuję decyzję o wejściu do tego, a nie innego projektu w danym roku, a dwa lata wcześniej czy trzy lata później podjęłabym inną decyzję. Więc dla mnie jest to szalenie ważne by świadomie wchodzić we współpracę. Nie wyobrażam siebie, że jestem kimś w rodzaju pionka* [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Ostaszewska podkreśla też, że jeżeli jakiejś roli nie czuje i reżyserowi nie udaje się jej przekonać, nie udaje się mu pokonać jej oporów, wtedy takiej roli po prostu

147 Proces ten niekoniecznie musi być długotrwały, wielogodzinny czy nawet wielodniowy. Autorefleksja może zachodzić nawet w czasie próby, jednak zawsze ona poprzedza zachowania sceniczne a nawet improwizacje.

nie przyjmuje (przytaczane już było, co mówiła też o tym M. Cielecka [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]). Stąd jest w Nowym Teatrze, a nie innym teatrze repertuarowym, gdzie aktorzy *z kartki dowiadują się, co grają*. Aktorka podkreśla, że taka sytuacja nakazowa byłby dla niej dyskomfortem [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, .

Od uważnego przeczytania tekstu i próby dokładnego zrealizowania tego, co napisał autor, zaczyna też pracę nad rolą Stanisława Celińska. Tak było też w spektaklu Warlikowskiego, *Oczyszczeni*:

> *Najpierw staram się być wierna temu, co napisał autor. I na przykład w przypadku »Oczyszczonych« Sarah Kane było napisane, że Tinker bierze pierś. No to trzeba było pierś wyjąć. Oczywiście potem był prawdziwy stosunek, którego już sobie nie wyobrażałam na scenie. A Krzysio mówi: usiądziecie obok siebie na scenie rozłożycie nogi i będziecie grać stosunek. I to było cudowne, że część była jakby namacalna, a część była już w domyśle, w wyobraźni widza. I było w ten sposób pokazanych wiele rzeczy, na przykład* peep show. *Tylko światełko i ten taniec. No... trzeba to poczuć w ciele trzeba się dużo dowiedzieć o tej postaci. Im więcej się dowiem, to ta postać jest bardziej pełna. Zadajemy sobie bardzo dużo pytań* [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Z kolei Piotr Polak wspomina: *Dwa czy trzy razy zdarzyło mi podczas pracy z Krzysztofem, że po pierwszym czytaniu jest nawet miesiąc przerwy. Że* [reżyser] *zostawia nas jakby z tym* [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Jednocześnie Polak podkreśla, że Warlikowski już na początku *coś widzi, widzi jak to będzie wyglądać*, ale chce, by aktorzy tym tekstem

> *zostali namoczeni, żebyśmy już sobie tym oddychali. Nawet jak robimy inne rzeczy, czy się spotykamy na innym spektaklu, to zawsze jakby już gdzieś to ziarenko zostało zasiane. Nawet czasami o tym pogadamy między sobą: »Czy ty coś o tym myślałeś?«. To rozpoczyna już jakąś drogę. Jest takie zjawisko, że czasami jak usłyszysz gdzieś jakieś hasło czy słowo, to potem już to hasło czy słowo wszędzie*

widzisz. I to trochę jest właśnie z tym tekstem, ze robimy swoje rzeczy inne, że nie mamy napięcia przed pracą czy coś tylko cały czas to gdzieś w tle naszej głowy jest i cokolwiek byśmy teraz czytali, oglądali czy robili, to już trochę patrzymy przez pryzmat tego nowego tekstu. Kiełkuje to sobie w nas [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

W. Kalarus podkreśla, że choć każdy aktor powinien myśleć o tym, co robi, zastanawiać się, jak ma tworzyć się historia w spektaklu, to *nie ma pracy w domu*. Wszystko odbywa się na próbach. *W domu ani w teatralnej świetlicy nie pracujemy osobno, żeby pokazać Krzysztofowi, co wymyśliliśmy, nie, to bzdura jest, to się robi wspólnie przy nim* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Nie ma też zatem sytuacji, że aktorzy przygotowują coś i taką scenę proponują Warlikowskiemu, co odnosi się już do sytuacji aktor – drugi aktor [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Koncentracja na pracy na próbach wiąże się więc nie tylko ze wspominaną wyjątkową, ogromną przestrzenią, ale też i zespołowością tworzenia. Jak dodaje Maja Ostaszewska:

Ja bardzo cenię sobie ten zespół za to, że są to ludzie myślący, za to, że są to ludzie mający swoją przestrzeń, że mamy tutaj także taki poziom intelektualnego spotkania. Co nie jest aż takie oczywiste, ponieważ nasz zawód jest dosyć specyficzny, mogą go uprawiać ludzie bardzo wyrafinowani, światli, ale też zdarzają się genialni aktorzy będący bardzo prostymi ludźmi, którzy czerpią z samych siebie, ze swojej genialnej intuicji. To dla mnie zawsze jest zagadka bo mi się wydaje, że nie można być dobrym obserwatorem świata, że nie można być nieciekawym świata, jeśli się chce rozwijać [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Zdaniem Ostaszewskiej brak takich bodźców z zewnątrz i opieranie się wyłącznie na tym, co wrodzone, w pewnym momencie jednak się wyczerpuje i nie pozwala się dalej rozwijać. Póki aktor jest młody *taki zwierzęcy talent, iskierka, wystarcza, a potem jeśli chcemy się rozwijać potrzebujemy czegoś więcej* [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Pracę nad swoją postacią jako dialog z samym sobą rozumie też Cezary Kosiński, który *2007: Macbeth* gra tytułową rolę. Jak przyznał w jednym z wywiadów odnoszących się do tego spektaklu:

> „Okrucieństwo przeraża mnie, nie potrafię go sobie wytłumaczyć. Rola Macbetha jest próbą zrozumienia tych spraw. Mój bohater jest oficerem ukształtowanym przez wojnę. W wojsku nie ma moralności. Ale czy w życiu nie bywa podobnie? Czy naprawdę znamy naturę dobra i zła? Każdy szuka odpowiedzi dla siebie w zależności od wyznawanego światopoglądu" [Cieślak 2005].

A. Konieczna, o czym już wspominałem, zapisywała historię, który była efektem jej przemyśleń, a nawet przeżyć, dotyczących postaci:

> „Cała ta dbałość o zewnętrzną stronę nie przeszkadzała mi jednocześnie pisać jej monologów wewnętrznych, ułożyć jej biografii. W tej historii pojawiało się m. in. umarłe kiedyś dziecko – niechciana dziewczynka w miejsce wielce pożądanego syna, na którego przyjście liczył Macbeth. Bezdzietność Lady wynikła w końcu dla mnie z owego doświadczenia utraty pierwszego dziecka i wewnętrznej blokady, którą od tamtej pory nosiła w sobie. Bez konkretnej historii nie może pojawić się osoba" [Rembowska 2005][148].

Konkluzje w postaci konkretnych aktorskich działań scenicznych mogą pojawić się bardzo późno, nawet po premierze. Jak podkreśla Wojciech Kalarus, *oczywiście nie jest to idealna sytuacja, ale może się tak zdarzyć* [Kalarus w wywiadzie

148 Tak zwany „monolog wewnętrzny" do swojej pracy z aktorem wprowadził K. Lupa (Konieczna grała u tego reżysera wielokrotnie, niektóre z tych ról były zresztą w niniejszej rozprawie przywoływane). Za Lupą narzędzie to stosują jego uczniowie, w tym właśnie Warlikowski i Jarzyna [Śmiechowicz 2018]. B. Guczalska tak je opisuje: „rejestracja strumienia aktualnie przepływających bodźców, wszystkich razem: myśli, odczuć zmysłowych, napięć emocjonalnych. Poczucia komfortu bądź niewygody ciała. Obrazów podsuwanych przez podświadomość i wyobraźnię. To próba zapisania paru minut przeżytych bezinteresownie, zwyczajnie, bez napiętej dramaturgii emocjonalnej. Pojawiają się wtedy osobiste motywy, ulotne lub natrętne, czasem skłębione, występujące w upartych połączeniach. W monologu nie należy zapisywać gotowych myśli, lecz rejestrować mentalny proces" [Guczalska 2006, 51-52].

z Piotrkowskim 2018]. *Właściwy komunikat możemy stworzyć nawet dopiero na trzeciej generalnej*, mówi z kolei Piotr Polak. Ponieważ, jak tłumaczy:

> *Bardzo często jest tak, że pracujemy nad poszczególnymi scenami, albo nad jakąś częścią spektaklu i nagle w zderzeniu jakby z kolejną, co odbywa się zwykle na koniec* [prób]*, nagle wszystko nie pasuje, wszystko jest źle, i nagle kombinujemy na czym to polega* [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Tak było w wielu spektaklach, dodaje Polak, np. spektakl *Wyjeżdżamy* został połączony w całość dopiero na drugiej próbie generalnej i, jak mówi aktor, trzeba było wtedy nauczyć się np. innych rytmów w niektórych scenach, trzeba było zrezygnować z czegoś, co bardzo się zespołowi podobało, ze względu na to, że nie pasowało to do części następującej po danej scenie [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Rzecz jasna czasem dzieje się też tak, że aktorzy na pewne wątki wpadają dość szybko i zostają one aż do premiery i trwają przez lata. Tak było, wspomina Wojciech Kalarus, w przypadku *Opowieści afrykańskich...*

Magdalena Cielecka na pytanie, kiedy aktorzy mają poczucie, że komunikat dla widza jest gotowy, odpowiada: *Chyba nigdy. Ta praca się nie kończy i ten proces trwa do zejścia [spektaklu] z afisza* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Aktorka podkreśla, że ze spektakli przygotowanych przez ten zespół twórców, włącznie ze spektaklami, które powstały jeszcze w TR Warszawa, jedynie *Burza* nie jest już grana. Pozostałe, nawet jeśli rzadko, wciąż są w repertuarze TR Warszawa bądź Nowego Teatru. I:

> *Każda próba wznowieniowa, każdy kolejny set przedstawień generuje kolejny rozwój i kolejne pomysły, czasami nawet rewolucyjne. To się zdarzało wielokrotnie, że przebudowywaliśmy, przestawialiśmy do góry nogami, więc to w zasadzie* [proces tworzenia komunikatu] *nigdy się nie kończy* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Cielecka mówi też w innym wywiadzie: „Kryzysów było mnóstwo i pewnie niejeden przed nami, ale też spektakle Krzyśka żyją, nieustannie się zmieniają. Znam

i jego, i całą grupę, wiem, że to nie koniec pracy na *(A)pollonią*" [Bryś Kwaśniewska 2009]. Stąd też wniosek, że nie ma dwóch takich samych przedstawień i nie ma jednego komunikatu przedstawienia. Ponieważ nie tylko codziennie zmieniają się warunki (inna publiczność, inny nastrój aktorów itp.), ale stopniowo mogą też zmieniać się intencje nadawcy (*Zmieniamy się na przestrzeni lat, głupiejemy albo mądrzejemy* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]). Reżyser i aktorzy chcą co innego wyrazić (intencja, poziom interakcyjny), a to w konsekwencji może prowadzić do zmiany na poziomie ideacyjnym. Oczywiście tak samo zachodzą zmiany na poziomie organizacji dyskursu. Może być też tak, że cel danego subkomunikatu oraz sama treść pozostają niezmienione, zmiana zachodzi natomiast na poziomie dyskursywnym, to jest przebudowana zostaje aktorsko dana scena, przy zachowaniu pierwotnego tekstu scenariusza.

K. Stanisławski był zdania, że na drodze pobudzania własnej świadomości, można dojść do stanu specyficznej atmosfery tworzenia. Ta zaś jest w stanie uaktywnić podświadomość. Świadome pobudzanie podświadomości jest zatem właściwą techniką aktora, ponieważ tylko tak można osiągnąć możliwie najbardziej doskonały rezultat aktorski [Stanisławski 1955; Siedlecki 2010, 47]. Stanisławski postuluje docieranie poprzez pracę kognitywną do psychiki i jej ukrytych pokładów[149]. Kontynuator jego systemu aktorskiego, Michaił Czechow natomiast radził:

> „Przeczytaj sztukę kilka razy. Następnie skoncentruj się na własnej roli. Wyobraź ja sobie w każdej scenie, jedna po drugiej. Zatrzymuj się przy sytuacjach i działaniach, które wydają ci się szczególnie ważne. Powtarzaj to tak długo, aż »zobaczysz« zarówno życie wewnętrzne postaci, jak i jej zewnątrz kształt. Czekaj aż twoje uczucia przebudzą się. Może się zdarzyć, że zobaczysz postać sceniczną, tak jak opisuje ja autor lub ujrzysz siebie samego w kostiumie i charakteryzacji, grającego rolę (...) Rozpocznij teraz współpracę z twoja postacią. Stawiaj jej pytania i słuchaj jej »widzialnych« odpowiedzi" [Czechow 2000, 155-156].

149 Choć nie tylko, ponieważ Stanisławski aktorom zalecał też właściwe oddychanie, utrzymywanie stosownej pozycji ciała itp. [Carnicke 1998].

Dotarcie aktora do postaci poprzez dialogowanie samym sobą, czyli stawianie sobie pytań, ale też swobodne wewnętrzne monologowanie przy jednoczesnym wsłuchiwaniu się w ten monolog (zapisywaniu go w pamięci czy fizycznie na kartce), jest bardzo istotnym elementem powstawania spektaklu. Trudno wyobrazić sobie współczesny teatr bez takich sytuacji komunikacyjnych, gdzie aktor stara się „usłyszeć jak mówi postać" [Czechow 2000, 156]. W przypadku spektakli Warlikowskiego, jak przyznają aktorzy, więcej takiej pracy odbywa się „w działaniu", na scenie, w trakcie prób. Choć świadomość roli noszona przez aktora „w sobie" też jest istotnym elementem takiej wewnętrznej pracy, czasami nawet nie do końca uświadamianej. Jarzyna częściej „zadaje" takie ćwiczenia na okres między próbami. A w trakcie pracy na scenie, jak się zdaje, bardziej oczekiwałby już gotowych propozycji i przedstawiania konkluzji. Warlikowski próby prowadzi przez dłuższy okres. Spektakle są bardzo długie i powstają dość powoli, stąd w takich sytuacjach komunikacyjnych aktorzy częściej znajdują się w czasie prób. Mają na nie więcej czasu. Jednak w obu przypadkach oczywistym jest, że to fundament pracy nad przedstawieniem, jego rola jest znacząca i nie ulega wątpliwości, że element ten występuje i jest nieusuwalny.

Andrzej Siedlecki wylicza dziewięć podstawowych pytań, które powinien postawić sobie aktor :

1. Kim jestem?
2. Z kim jestem?
3. Gdzie jestem?
4. Kiedy jestem?
5. Co się dzieje?
6. Czego chcę, do czego dążę?
7. Dlaczego tego chcę?
8. Jak osiągnę mój cel?
9. Jakie przeciwności będę musiał pokonać, by dojść do celu i czy przeciwności te są natury fizycznej czy psychologicznej, zewnętrzne czy wewnętrzne? [Siedlecki 2010, 90-91].

Mamy więc do czynienia za strategiami informacyjno-weryfikacyjnymi oraz aksjologicznymi. Jest to jednak szczególny przypadek takich strategii, ponieważ

to aktor ma sam wymyślić odpowiedź, a jej trafność weryfikowana jest dopiero w zestawieniu z odpowiedziami, jakie dał reżyser i pozostali aktorzy. Można powiedzieć, że odpowiedzi na własne pytania są potem raz jeszcze dyskutowane i weryfikowane z pozostałymi twórcami spektaklu. Są przedmiotem negocjacji na poziomie interpersonalnym z innymi członkami zespołu. Ze zgromadzonego materiału z wywiadów można wywnioskować, że właśnie te dwa rodzaje strategii służą aktorom we współczesnym teatrze polskim, reprezentowanym przez Warlikowskiego i Jarzynę. Są punktem wyjścia do dalszej pracy [zob. Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

6.6 **Sytuacja komunikacyjna aktor – tekst – drugi aktor**

Sposób w jaki aktor gra na scenie modelowane jest też w kontakcie z drugim aktorem. Magdalena Cielecka mówi, że Warlikowski wręcz *uwielbia takie zderzenia na scenie pomiędzy nami, zderzenia, które iskrzą*" [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Choć zaznacza, że w zespole są aktorzy, którzy potrzebują takiej pracy, wręcz *jej łakną*, a inni *chronią ten swój kokon i to swoje dziecko*, choć to i tak samo się dzieje, dlatego że aktor

> *nigdy nie jest sam, nawet jak ma monolog na scenie, to i tak pracuje na niego cała machina, więc musi się niejako poddać czy zaakceptować fakt, że są też inni aktorzy i ta współpraca jest konieczna*" [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Aktorzy wpływają nie tylko na siebie na scenie w czasie spektaklu, na oczach widzów, jako wykreowane postaci, ale też cechy osobiste członków zespołu wpływają na proces twórczy w czasie prób. A co za tym idzie na ostateczny komunikat dla widza. Maja Ostaszewska mówi:

> *My jesteśmy zespołem dość silnych osobowości. Nie ma pierwszo- czy drugoplanowych postaci. To jest cenne, choć i męczące, ponieważ potrafimy się bardzo ścierać,*

każdy jest bardzo intensywny, to jest też trudne dla reżysera, że by to poskromić[150] *[...], ale z drugiej strony to jest fantastyczne, bo my się wzajemnie inspirujemy, motywujemy i pojawiają się rzeczy, których się pierwotnie nie spodziewaliśmy* [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

A Piotr Polak dodaje:

Mnie się wydaje, że to co my mamy między sobą, to partnerstwo międzyludzkie bardzo działa na nas na scenie. Na szczęście, jak mi się wydaje, wszyscy się tutaj lubimy, szanujemy bardzo, co oznacza, że możemy się w bardzo kreatywny sposób kłócić ze sobą. Negować wzajemnie swoje pomysły mówiąc: nie, nie tak, zróbmy tak. Gdyby nie było takiej relacji między nami, to by się nie udało. Nie zajmujemy się rzeczami niepotrzebnymi typu ocenianie się wzajemnie tylko skupiamy się na budowaniu wspólnego komunikatu [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

W konsekwencji tych relacji pojawiają się wspólne propozycje aktorów wymyślone na próbach, ale także improwizacje, które są efektem komunikacji *hic et nunc* zespołu aktorskiego. Również zmiany w tekście, polegające na przykład na jego dołożeniu, gdy aktorzy wspólnie uznają, że jakiś tekst do dialogu w danym momencie jest im potrzebny do grania. Albo odwrotnie, gdy prośba dotyczy skrócenia kwestii, ponieważ czują, że jakiś tekst jest w danej scenie zbędny. *To się odbywa zawsze w dialogu* - mówi Wojciech Kalarus [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Krzysztof Warlikowski, przyznaje że specjalnie dobiera tak aktorów, by na siebie odpowiednio wpływali. Ten wpływ jest więc częścią jego reżyserii. Tak mówił o realizacji we Francji spektaklu *Sen nocy letniej* [2003]:

„zaprosiłem do współpracy starego francuskiego aktora (...). On jest wagabundą, aktorem wagabundą, który pisze teksty, wystawia własne przedsta-

150 Przed szczególnie trudnym zadaniem, z sukcesem, jak mówi Ostaszewska, Warlikowski stanął przy ostatnim spektaklu Nowego Teatru, pt. *Wyjeżdżamy*, który jest *jedną wielką zbiorówką* [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

wienia, do tego jest *drag queen* i tworzy coś w rodzaju kabaretu transwestytów. Chciałem, żeby przyjechał do Nicei, spotkał się z tymi studentami dosłownie pozarażał ich swoimi pomysłami dotyczącymi miłości" [Gruszczyński 2007, 43].

Warlikowski, który sam deklaruje: „moje życie jest w moich spektaklach" [Urbaniak 2013, 6], z tego powodu chętnie sięga po aktorów z różnymi życiowymi przejściami, z trudnymi momentami w życiorysie, jak. np. Stanisława Celińska, która jest od lat trzeźwą alkoholiczką [Pawłowski 2002]. Tak Celińska wspomina pracę przy *Oczyszczonych*:

„Kilka razy podczas prób uciekałam z tego przedstawienia. Krzysztof zapytał wtedy: »A gdzie my bez ciebie pójdziemy? Przecież ty nas prowadzisz. Ci młodzi na ciebie patrzą«. Moje nazwisko i odwaga były pieczęcią tego teatru. On wiedział, na co stawia. Poza tym wiedział również, że ludzie mnie kochają" [Wilniewczyc 2003, 22].

Warlikowski tłumaczy, że sprawdza w jaki sposób takie osobiste przeżycie przekładają się na tekst, który mają wystawić:

„Taki sposób dochodzenia do rezultatu artystycznego przez życie ma niezwykły wpływ na kondycję ludzi współpracujących ze sobą często lub stale, na kształt zespołu. Tworzy się społeczność, która się razem starzeje, która razem żyje, która siebie ogląda i siebie osądza" [Gruszczyński 2007, 57].

Magdalena Cielecka określa to jako „pełną symbiozę". Jak tłumaczy, Warlikowski

bardzo dużo nam daje, weryfikuje nasze propozycje, ale też bardzo z nas czerpie. Nie tylko z naszego warsztatu i naszego talentu, ale też z naszego życia, z naszych wrażliwości, z tego jacy jesteśmy prywatnie, z tego co nam się właśnie dzieje w życiu i z tego korzysta [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Jak mówi z kolei Grzegorz Jarzyna, takie wzajemne inspirowanie się prywatnymi doświadczeniami członków zespołu tworzącego spektakl, to jest coś, co reżyserzy, tacy jak on czy Warlikowski wynieśli z PWST w Krakowie. Tego uczyli się od swoich wykładowców, m. in. K. Lupy:

> *Ja bym generalnie powiedział, że krakowska szkoła uczy tego, że trzeba i być bardzo szczerym jako reżyser, nie wolno ściemniać i trzeba iść do końca. (...) To, czego ja się uczyłem od Krystiana* [Lupy] *to pogłębienie wewnątrz siebie, droga wewnętrzna. Ale u wszystkich wielkich twórców krakowskich zawsze ta szczerość i pójście do końca z zespołem było. To szukanie w swojej historii. To zmusza do szukania w sobie nie tylko aktorów, ale też innych realizatorów, scenografów, kompozytorów, ludzi od kostiumów. To wciąganie ich wszystkich w taki rejon, że musimy opowiedzieć o sobie i wtedy dzieje się bardzo ciekawa rzecz: nie tylko zespół się cementuje, ale każdy dodaje coś istotnego o sobie. I wtedy robi się taki »teatr prawdy«, wtedy nie widać, że my ściemniamy. Gra nasza nie jest do końca grą, tylko grając opowiadamy coś o sobie* [Jarzyna w wywiadzie z Piotrkowskim 2014].

Magdalena Cielecka opowiada, że Warlikowski przyjął przy *(A)pollonii* system pracy, oparty właśnie na interakcjach, napięciach, ciekawości pomiędzy aktorami:

> „Każdy próbował osobno i nie wiedzieliśmy, co dzieje się na próbach innego wątku. *Oresteja* próbowała osobno, *Alkestis* osobno. Krall osobno. *Costello* osobno, osobno nagranie wideo, osobno próby muzyków, więc w ogóle się nie spotykaliśmy. Nasza ciekawość i niepokój spowodowane były niewiedzą, do czego wspólnie dążymy. Co się stanie, kiedy złożymy nasze wątki razem, o czym to będzie? (...) Nasza ciekawość była czysto ludzka: „Co tam w *Orestei*?", ale też wynikała z obawy, czy nie powtarzamy tematów. To tarcie pomysłów było niezwykle ciekawe. W ostatnim tygodniu robiliśmy łączenie scen. Byliśmy przerażeni, bo spektakl trwałby trzy dni, więc zaczęła się praca: eliminacja, wybór, łączenie sensów" [Bryś Kwaśniewska 2009].

Z przytoczonych przykładów wynika, że wpływ aktorów na siebie w przypadku zespołów Nowego Teatru i TR Warszawa nie jest tylko kwestią konkretnego przedstawienia, kiedy, potocznie mówiąc, możemy mówić o lepszym czy gorszym „partnerowaniu sobie" danego dnia. Aktorzy wzajemnie wpływają na swoje komunikaty nie tylko poprzez udzielanie sobie rad, podpowiedzi, kiedy obserwują jakąś scenę z boku. Wpływ aktorów tych zespołów jest znacznie głębszy, a zaczyna się od tego, jakimi ich członkowie są ludźmi, jakie mają charaktery, co przeżyli. Wzajemne biografie przenikają się, aktorzy z nich czerpią, przez co odsłaniają się i wywodzą swoją grę bezpośrednio z rzeczywistości, a nie kognitywnych konstrukcji, wyobrażeń. Kształtowane w ten sposób reakcje nie są reakcjami spreparowanymi na deskach sceny, w salach prób, ale ich źródła biorą się z reakcji naturalnych, mających swoje źródła w otaczającej codzienności. Stąd teatr taki jest bardziej iluzyjny, a przekaz bardziej perswazyjny.

W interakcji aktorów Nowego Teatru oraz TR Warszawa, jak wynika z przeprowadzonych wywiadów, dominują strategie informacyjno-weryfikacyjne oraz strategie aksjologiczne, ponieważ pewne rzeczy ustalane są zespołowo, na próbach [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]]. Warto też zwrócić uwagę, co było podnoszone zresztą przez samych aktorów [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018], na strategie behawioralne – oraz ich specyfikę w kontekście równorzędności interlokutorów. Przypomnę, że w strategiach nieantagonistycznych, jak podkreślają Awdiejew i Habrajska, panuje do pewnego stopnia solidarność w stosunku do dyskutowanych zjawisk [Awdiejew, Habrajska 2006, 64]. Jak popodkreślali jednak aktorzy Nowego Teatru w wywiadach udzielonych autorowi niniejszej pracy, ich niezależność, pozycja zawodowa oraz po prostu charaktery, nierzadko prowadzą do różnych spojrzeń na inscenizowany tekst, choć tworzą jeden zespół [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Wskutek tych rozbieżnych ocen i towarzyszących im emocji względem postaci oraz konkretnych rozwiązań scenicznych strategie przeradzają się w antagonistyczne [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018, Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Mimo wszystko interlokutorzy w tych sytuacjach unikają jawnych konfliktów, zderzeniowych realizacji strategii oceniająco-emotywnych.

Starają się kontynuować strategie w granicach tolerowanych przez obie strony, by nie dyskredytować żadnej z osób [Awdiejew, Habrajska 2006, 65; Goffman 2012, 85-90]. Awdiejew i Habrajska wskazują też, że celem komunikacyjnym nie jest w tych strategiach udowadnianie jakiejś „winy", ale raczej doprowadzenie do samokrytyki, co w realiach próby teatralnej może sprowadzać się do podsumowania „Myliłem się. Zróbmy tak, jak mówisz". Warto zaznaczyć, że aktorzy w zespole są równorzędni [np. Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018], więc naturalnie ich strategie mogą stawać się antagonistyczne – sytuacja, gdy dwie osoby dokładnie oceniają coś identycznie jest niezwykle rzadka. Może to więc łatwo powadzić do antagonizmów podczas dyskusji. Dochodzi tu jednak do głosu pozytywny stosunek emocjonalny do partnerów, a zarazem wysoka wzajemna ocena kompetencji [Habrajska 2010, 27; Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018], stąd werbalne konflikty przebiegają tak, by nie dopuścić do degradacji w oczach reszty zespołu żadnej ze stron sporu. Opis takich sytuacji dostarczył między innymi wywiad z Piotrem Polakiem [Polak w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Użyte zaś przed chwilą (celowo) sformułowanie: „Zróbmy tak, jak mówisz", wskazuje na obecność w takich sytuacjach strategii behawioralnych. Bierze się to ze specyfiki teatru. Zarówno w przypadku pracy z reżyserem, jak i wspólnego ustalania pewnych rozwiązań z partnerami scenicznymi, każda informacja czy stosunek emocjonalny, musi być przeobrażony w działanie sceniczne. Dopiero gdy nada mu się jakąś formę teatralnego zdarzenia jako taki komunikuje (lub nie) ustaloną uprzednio treść. Stąd konsensus przy stosowaniu strategii behawioralnych jest zawsze zwieńczeniem współpracy nad daną sceną czy jej fragmentem [por. Pavis 1998, 599-600].

6.7 **Sytuacja komunikacyjna aktor – widz**

Wojciech Kalarus mówi, że w przedstawieniach Nowego Teatru *osobowość znacznie bardziej się liczy niż tak zwany popis aktorski*. I przekonuje, że w zasadzie *w spektaklach Warlikowskiego takiego pojęcia jak »popis aktorski« nie ma* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Z kolei Magdalena Cielecka zdradza:

Ja lubię grać [swoim] ciałem. Lubię wychodzić od ciała w budowaniu postaci. Ponieważ ciało podpowiada bardzo wiele takich instynktów i odruchów, które z intelektu by nie powstały. Ale oczywiście staram się, żeby intelekt nie pozostawał w tyle [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018][151].

Jednocześnie Cielecka zaznacza wyraźnie:

Nie ma [na scenie] *Magdaleny Cieleckiej. Poza tym, że* [postać] *wygląda trochę jak ona, ale też nie zawsze, że posługuje się jej ciałem, które ona dostała, to jest jej znikoma ilość* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

K.Warlikowski podkreśla, że na scenie chce widzieć aktorów, którzy nie tylko grają, ale wręcz grać nie muszą. Ponieważ, jak wspominałem już w poprzednim podrozdziale, ich życiorys splata się z granymi postaciami. Na czym korzystają, rzecz jasna, nie tylko ich sceniczni partnerzy, ale przede wszystkim grane postaci. Warlikowski przyznał w wywiadzie:

„Zastanawiałem się długo nad tym, czy w ogóle istnieją aktorzy, którzy mogliby zagrać Prospera. Co to musiałby być za aktor? Na pewno taki, który w pewnym momencie nie dba o swoją aktorską twarz, o konkluzje własnego życia teatralnego. To ktoś, kto nagle wybiera życie, odchodzi z teatru i będąc już z boku głównych wydarzeń teatralnych wspaniałomyślnie przyjmuje taką propozycję. Powinien być *outsiderem*, który dawno nabrał dystansu do życia i odczuwa gorycz wobec teatru, nieprzywiązany do niczego. Dopiero ktoś taki może tę rolę zagrać, bo to, co w *Burzy* jest istotne, to Szekspir już na emeryturze, ponownie wracający do życia, od którego uciekł, ponownie przez kogoś wprzęgnięty w normy życia mieszczańskiego, Szekspir, któremu kończą się pieniądze. (...)

151 W reakcji na nacisk na ekspozycję ciała w spektaklach teatralnych m.in. Warlikowskiego właśnie, uwypuklaniu »prawdy ciała«, czyli jego niedoskonałości, zmarszczek, innych oznak starzenia, Beata Guczalska stwierdziła, że „prawda ciała zabiła teatralność" [Guczalska 2010, 297]. Z kolei Tomasz Mościcki, w odpowiedzi nas rozpowszechnienie nagości we współczesnym teatrze ukuł pojęcie „seksrealizm" [Mościcki 2004].

Bezinteresowność *Burzy* może zostać wydobyta tylko przez kogoś, kto sam taki jest" [Gruszczyński 2007, 151].

Jak mówi Wojciech Kalarus, jego gra u Warlikowskiego to: *Zaangażowanie własnego umysłu, wrażliwości, siebie po prostu. Nasze ciało, nasza twarz, nasz duch do tej muzyki, która została zapisana w partyturze i do zagrania tego* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Aleksandra Konieczna natomiast wspomina:

„Kiedy podczas jednej z prób, w pewnym momencie Cezary Kosiński/Macbeth dotknął w czułym geście swoim ostrym łokciem mojego żebra, zaczęłam krzyczeć: »Nie bij mnie, nie bij!«. Była to reakcja całkowicie nieświadoma, bliska temu, co Krystian Lupa nazywa doświadczeniem »śniącego ciała« i gry podświadomości, którą uruchamiamy w trakcie pracy nad rolą. Odezwało się »śniące ciało« Lady" [Rembowska 2005].

Czasami takie sceniczne zaangażowanie bywa bardzo kosztowne. Jak tłumaczy Stanisława Celińska, z tego powodu właśnie odeszła z zespołu Nowego Teatru[152]:

Tematyka tych spektakli była tak ciężka i to co myśmy w siebie wpuszczali, te wszystkie tematy bardzo trudne, bardzo bolesne. Oczywiście, to jest tylko gra, człowiek przekazuje tylko pewien temat ale nie ma siły, to gdzieś w człowieka uderza, musi zostawać. Bardzo często jest tak, że można pokazać zło i namówić ludzi, by tak nie robili. Ale ktoś to zło musi pokazać, czyli musi wejść bardzo mocno w to, żeby to było wiarygodne, i to mnie zmęczyło [Celińska w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

M. Cielecka podkreśla, że jeżeli już jakiś tekst sceny zostanie ustalony, to aktorzy raczej się go trzymają, nie zmieniają go w trakcie spektakli, na drodze scenicznej improwizacji. Nie dokładają więc własnych, tworzonych na bieżąco komunikatów za

152 Stanisława Celińska zagrała po raz pierwszy u Warlikowskiego w 1998 roku w spektaklu *Zachodnie wybrzeże* Bernarda-Marie Koltèsa w w Teatrze Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie. Jej ostania rola w Nowym Teatrze to rola w *Kabarecie warszawskim*, który miał premierę w roku 2013.

wyjątkiem oczywiście scen, gdzie improwizacja jest założeniem, gdzie *tekst może być rozbudowywany o elementy improwizowane* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Warlikowski natomiast przyznaje, że w jego spektaklach są momenty, które są improwizowane przed widownią, na przykład, gdy zmienia sceny już po premierze. Pewne ustalenia wchodzą więc do spektaklu, bez prób. Reżyser tłumaczy: „Aktorzy sami mówią, że w pewne rzeczy mogą wejść tylko z widownią. Myślę, że w ich aktorstwie w pełni uwzględnia się już widownię i dyskretnie wciąga ją do gry" [Gruszczyński 2007 146]. Reżyser podkreśla też, że kontakt między widzem i aktorem ma również duży wpływ na kształt komunikatu aktorskiego, a poprzez to na całe przedstawienie:

> „Aktorzy mają taka słabość, że jak nie czują odzewu, to nagle zamykają się w formach i stają perfekcjonistami. Czasami spektakl zaskorupia się w związku z tym, że nie ma reakcji, której oczekujemy, zwłaszcza śmiech coś wyzwala, zamienia teatr w rozmowę" [Gruszczyński 2007, 143].

Magdalena Cielecka podsumowuje: *Jesteśmy czujni i uważni na to, co dzieje się nie tylko na scenie ale i na widowni, nie udajemy, że wokół świata rzeczywistego nie ma* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Jak pisze Patrice Pavis, gdy aktor wchodzi na scenę:

> „Wszystkie jego cechy fizyczne i psychiczne (wygląd, uroda, płać, duchowe wnętrze) ulegają semiotyzacji; zostają przeniesione na postać, którą reprezentuje. On sam jest jedynie wspornikiem dla kogoś, kto jest kimś innym. Nie oznacza to, że nie możemy odbierać go bezpośrednio jako żywej istoty ludzkiej istniejącej tak, jak my sami istniejemy" [Pavis 1998, 450-451].

Aleksandra Konieczna mówi, że tworzenie roli w jej przypadku polega na swoistym „zrobieniu miejsca" w ciele na emocje, wymyślone reakcje postaci:

> „Kiedy zaczynam dochodzić do postaci, ja jako ja zanikam. Muszę zniknąć ja – ja z moim odczuwaniem, ja – z moim poczuciem rytmu, a przede wszystkim ja

– z moją moralnością, która najczęściej mi przeszkadza w aktorstwie. Tak było w przypadku Lady Macbeth, ale też Ireny ze *Stosunków Klary*, która odrzuca własne dziecko i patrzy na nie, jak na obcą osobę. Postawa Ireny sprawiła, że długo ją oceniałam, zamiast się nią stać. Pracując nad postacią, staram się zatem wyciszyć, zagubić, »wyczyścić« siebie i wtedy to »właściwe« odczucie nachodzi, jak uroda po mocnym zabiegu kosmetycznym. Ufam, czekam, że postać »najdzie« na mnie. To nie znaczy, że się z nią utożsamiam. (Jak można zresztą utożsamić się z taką kobietą jak np. Lady Macbeth?) Będzie to postać zupełnie ode mnie różna. Nie zawstydzę się, wychodząc na scenę. Czuję, że zdobywam jakąś nową jakość. Wtedy przed próbami czy przedstawieniem za pomocą odpowiedniej koncentracji wracam do niej. Ale ona sama jest już skonstruowana i gotowa, znajduje się na tyle w »bezpiecznej odległości« ode mnie, że nie grozi mi spowiedź aktorki, nie wstydzę się ekshibicjonizmu emocjonalnego" [Rembowska 2005].

W aktorskim komunikacie do widza aktorzy Nowego Teatru sięgają do swoich naturalnych zachowań, gestów, postaw. Na scenie czy w momencie budowania roli, czerpią z repertuaru środków ze spektrum reakcji codziennych, nie budują nowych, bardziej „widowiskowych" czy wyraźniej zarysowanych gestów, ruchów, nie uciekają się do innego *timbre'u* głosu. Jeżeli wraz z reżyserem decydują się już na jakąś formę, jest ona uzasadniona charakterystyką danego aktora jako osoby, ma związek z jego prywatną biografią. Podobnie wyrażanie emocji jest motywowane ściśle przeżyciami pozateatralnymi aktora, nie zahacza się tu o sferę tworzenia zupełnie *de novo*. Stąd czasami trudno odróżnić jest komunikaty aktora i postaci. Przedstawiana postać sceniczna, jak się zdaje, nie wykracza mocno poza postać realną aktora, nie ma w tym aspekcie tworzenia na szeroką skalę. Szczególnie widoczne jest to w niektórych partiach *(A)pollonii*, np. wideo ze „spowiedzi" Admeta i Alkestis o sobie, wzorowanej na formatach telewizyjnych, jak *Randka w ciemno*, wypowiedzi Admeta do widowni w sprawie swojej decyzji o chęci ratowania życia, czy wreszcie scenie finałowej w kontenerze [por. Kubikowski 1994]. Jednak, ponieważ pozostaje to wszystko w schemacie roli, stworzonym na podstawie uprzednich instrukcji, mamy do czynienia z komunikatem aktorskim, a nie aktora (jako człowieka) [Kubikowski 1994, 115-126].

Gdy chodzi o komunikaty werbalne, w przypadku sytuacji komunikacyjnej aktor – widz nadrzędne są strategie aksjologiczno-emotywne. Rzecz jasna, ich bazą jest poinformowanie widza o swojej postaci, o okolicznościach, w jakiej znalazła się w wyniku swoich działań lub z powodów od niej niezależnych. Strategie informacyjno-weryfikacyjne są tu jednak tylko środkiem do celu, którym dla teatru jest „wprowadzanie i uzgadnianie z partnerami opinii wartościujących w stosunku do znanych interlokutorom lub hipotetycznych faktów, zdarzeń, stanów, osób lub innych zjawisk" [Awdiejew 2005]. Aktami mowy, którymi posługują się aktorzy się realizując te strategie, są akty emotywno-oceniające, przez które wyrażają stany emocjonalne postaci: miłość, radość, smutek, złość, wściekłość, zazdrość [Awdiejew, Habrajska 2006, 63]. Zatem „realizują one subiektywny uczuciowy stosunek osób mówiących do przedstawionych obiektów i zdarzeń" [Awdiejew 2005]. Ten subiektywny stosunek wobec jakiegoś zjawiska na scenie (postaci, zdarzenia) w przypadku pojedynczego aktora może być też zupełnie odmienny od tego, jaki w całości wyraża spektakl. Dobrym przykładem jest tu postać Apolonii Machczyńskiej, która w swojej opinii podejmuje właściwą decyzję o pomocy Żydom. Jednak jej syn, który został przez to pozbawiony matki, ma inne spojrzenie na tę sprawę, inaczej ocenia ten gest. Taki wydźwięk, podważający jednoznaczność decyzji tytułowej bohaterki, ma mieć też całe przedstawienie [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Wokół podobnych konfliktów aksjologicznych, rozbieżnych komunikatów poszczególnych postaci, zbudowana jest cała *(A)pollonia* [Warlikowski w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Jak już pisałem w podrozdziale 6.1.2, miejsce spektaklu i rozmieszczenie widowni, wyznaczone przez reżysera, wpływa zdecydowanie na relacje aktorów i widzów. Efekt ten został wykorzystany bezpośrednio przez Warlikowskiego w *Poskromieniu złośnicy*, które to przedstawienie rozgrywało się na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie. Spektakl rozpoczynał się na widowni od kłótni aktorów. Bileterka, którą grała Danuta Stenka, nie chciała wpuścić na widownie pijanego widza, granego przez Adama Ferencego [Śmiechowicz 2018, 170] (w oryginale u Shakespeare'a sztukę otwiera „Przygotowanie", rozgrywające się w karczmie, a kłótnia jest między karczmarką a Krzysztofem Okpiszem [Shakespeare 2012, 99-110]). Wyznaczało to miejsce widowni w środku akcji: aktorzy-widzowie byli w tym

samym położeniu, co odbiorcy-widzowie. Mieli tę samą perspektywę obioru zdarzeń na właściwej scenie, przerobionej na cyrkową arenę. Obserwowali zatem historię biorąc w niej udział bez bariery, jaką zwykle bywa scena. I w głębszy sposób przez to w akcji uczestniczyli:

> „Arena kojarzy się z igrzyskami. Im bardziej widownia jest wulgarna, im swobodniej się zachowuje, tym scena jest mocniejsza i lepiej wchodzi w podświadomość ludzi" [Gruszczyński 2007, 97].

Warlikowski mówi wprost, że jego zdaniem podział na scenę i widownię nie służy właściwej komunikacji, że scena w zasadzie mu przeszkadza. A najlepiej byłoby wręcz grać między widzami:

> „To miejsce jest właściwie największą przeszkodą w teatrze. Scena wytwarza dystans, ona jest po świętej stronie, po stronie konwencji, oczekiwań, zamiast być miejscem imaginacji. Najlepiej, żeby w teatrze nie było określonego miejsca gry, żebyśmy się zamieniali cały czas rolami, my – widzowie, i oni – aktorzy" [Gruszczyński 2007, 34].

W *(A)pollonii* są przynajmniej dwie takie mocne apostrofy względem widowni, gdzie „czwarta ściana" zostaje wyraźnie przełamana. To przemówienie Agamemnona (M. Stuhr) do widowni, na temat liczby ofiar wojny, gdzie aktor pokazuje, jak co niecałe pięć sekund ginęłaby jedna osoba[153]. Druga interakcja, to przywoływany już zwrot Admeta (J. Poniedziałek) z kamerą do widowni, na temat poświęcania życia. Na spektaklach aktor wdaje się nawet w improwizowaną wymianę zdań z widzami. Do ludzi podchodzi też, skracając dystans śpiewając jeden z songów Renate Jett (lub grająca w zastępstwie tę samą rolę Magdalena Popławska).

Warlikowski podkreśla, że pewne efekty komunikacyjne można uzyskać tylko poprzez zerwanie z teatrem. Czytamy w programie do *Opowieści afrykańskich...*:

153 Monolog oparty jest o tekst *Łaskawe* Jonathana Littella.

„Chciałbym zrobić scenę, która nie zasłania się teatrem. Odciąć się od sytuacji i zostać sam na sam ze swoim ojcem, z moim ojcem. Bo przecież nasze relacje z rodzicami to są jakieś kosmosy i otchłanie. A w tej scenie jest tak, że nagle ojciec żąda od nas tego kosmosu. Przecież to jest jakiś skandal" [Gruszczyński 2011, 17].

Reżyser mówił też w innym wywiadzie:

„Kulisy mnie najczęściej bolą. Każde zejście aktorów, które miałoby być wysłonięte, jest dla mnie fałszowaniem, prefabrykatem, tak jak używanie nieprawdziwych materiałów w scenografii, które imitują prawdziwe, ale są lżejsze. Dla mnie jest ważne, żeby stół ważył nie dziesięć, tylko pięćdziesiąt kilogramów i żeby sam w sobie był przedmiotem prawdziwym. Tak jak drzwi stodoły w »Hamlecie«. Pomalowane, częściowo wykreowane, ale wyjęte z prawdziwej starej stodoły, z własną zapisaną w nich historią" [Gruszczyński 2007, 34-35].

Zrywaniem z iluzją jest też wspomniane budowanie zespołu a potem postaci, interakcji scenicznej, w oparciu o charaktery i prywatne historie aktorów. Warlikowski tłumaczy, że jego celem jest „rozwibrowanie widowni", zmuszenie do zinterpretowania komunikatu przez widza tak, by w nim „buzował":

„Na próbach przechodzimy kilka traumatycznych miesięcy z tekstem, ludźmi, z nami samymi, z naszymi problemami, które zaczynają się mieszać z problemami postaci. Stajemy się bardzo wyczuleni i uwrażliwienie na to, czego dotykamy. Pytanie najistotniejsze brzmi, jak to zrobić, żeby widz mógł przejść całą naszą drogę w skróconym czasie. Jak zadziałać, żeby wyzwolić w nim pewne myśli, skojarzenia" [Gruszczyński 2007, 144].

Zdarza się, że w jakiś wieczór komunikat jednak do widza nie trafia, nie jest to ten przekaz, który sobie założył zespół. Warlikowski przyznaje, że on, jako reżyser jest

wówczas najczęściej smutny. Zresztą także aktorzy, wszyscy twórcy przedstawienia mają poczucie, że „coś przegrali": „Jak nie wychodzi, to rozumiem, że brakuje energii, że nie da się każdego wieczoru sprostać temu wszystkiemu, co sobie zakładamy. To trudna robota" [Gruszczyński 2007, 91]. Warlikowski tłumaczy też, że dla niego nieudane przedstawienie to takie, w którym aktor, zamiast się skupić na swoim komunikacie do widza, nadto kładzie nacisk na komunikat z drugim aktorem, zaczyna z nim „grać" zapominając, że do przekazania jest przede wszystkim komunikat całego przedstawienia. Reżyser mówi: „to się dzieje wtedy, kiedy aktor za bardzo ulega roli, zaczyna pracować na linii aktor-aktor, zamiast prowadzić swoją sprawę z ludźmi" [Gruszczyński 2007, 91]. Podobnie jest, gdy aktor porwany „zabawą" w grę zapomina o „zadanym" do wykonania komunikacie postaci:

> „[aktor] ma umacniać sprawę z widzem. Nie może stawać się sam dla siebie, tylko musi powodować, że widzowie wchodzą w jego problem. Jeżeli oni czegoś nie przeżyją, to znaczy, że aktor coś przegapił" [Gruszczyński 2007, 92].

Warlikowski nazywa takie granie „tokowaniem" i dodaje, że zwykle takie sytuacje zdarzają się na wyjazdach, w innej niż macierzysta przestrzeni.

W procesie oddziaływania na odbiorcę, nadawca musi brać pod uwagę i wykorzystywać wiedzę o orientacji aksjologicznej odbiorcy [Awdiejew, Habrajska 2006, 63]. W związku z tym twórcy spektaklu muszą założyć, że na widowni znajdą się zarówno widzowie, którzy podzielają ich pogląd na prezentowany w przedstawieniu problem, jak i ci, którzy reprezentują inne spojrzenie. Użyte strategie muszą zatem być perswazyjne dla partnerów komunikacji na widowni, mających taką sama opinię, powinny wzmacniać takie stanowisko. Ale muszą być też użyte strategie, które będą usiłowały zmusić odbiorcę-widza do modyfikacji jego odmiennego stosunku na taki, który za korzystny dla siebie uznają nadawcy, czyli twórcy spektaklu [Awdiejew, Habrajska 2006, 63]. Przy tym te pierwsze strategie, nieantagonistyczne, mogą być silniejsze w swoim wyrazie [Awdiejew, Habrajska 2006, 64-65]. Oceny mogą być tu wyrażane wprost – reżyserzy wręcz czasami brutalizują język, by akty te wybrzmiały dobitnie. Takim przykładem jest np. *2007:Macbeth*, gdzie pojawiają się przekleństwa

niewystępujące w tekście pierwotnym [zob. Wyżyńska 2 2005]. Bierze się to stąd, że reżyserzy słusznie zakładają, że mimo wszystko na ich spektakl przychodzą osoby, które wybierają taki, a nie inny teatr, ponieważ właśnie reprezentuje on właśnie określoną orientację aksjologiczną [Gruszczyński 2007]. W takiej sytuacji zarówno Jarzyna jak i Warlikowski mogą pozwolić sobie na zdecydowane wyrażanie swoich ocen, każąc postaciom posługiwać się takim, a nie innym kodem werbalnym i niewerbalnym (np. kontrowersyjna, choć umotywowana słowami Shakespeare'a scena puszczenia moczu przez Lady Makbet w *2007:Macbeth*). To jednak może właśnie nie trafiać do tych reprezentujących odmienne wartości, co skutkuje negatywnym odbiorem m. in. krytyki [zob. np. Stankiewicz-Podhorecka 2005]. Można więc stwierdzić, że drugie opisane strategie, antagonistyczne, choć bardziej umiarkowane, więc mniej perswazyjne, są bezpieczniejsze także dla twórców teatralnych. Jednak w przypadku G. Jarzyny i K, Warlikowskiego, jak wynika z analizowanego materiału – samych spektakli i przywoływanych wywiadów – dominują strategie nieantagonistyczne, silniejsze w swoim wyrazie. Tak pisał o tych twórcach P. Gruszczyński:

> „Teatr młodych reżyserów jest teatrem niebezpiecznym. Nie powstaje po to, by dawać widzowi możliwość odpoczynku, zwanego »relaksem«. Wręcz z przeciwnie, to teatr stawiający bardzo wysokie wymagania i rozbijający utarte schematy myślenia, likwidujący rozmaite wyobrażenia widzów, zwłaszcza niezmącone przekonania na swój własny temat. Niewykluczone, że w tym tkwi przyczyna nieustannych polemik i awantur wokół przedstawień Warlikowskiego, Jarzyny, a nawet Lupy" [Gruszczyński 2003, 13].

Postaci zatem w tych spektaklach cechuje bezkompromisowość, tak się wyrażają, bo taki też jest napisany dla nich przez reżyserów tekst. I w tym sensie można powiedzieć, że teatr ten jest propagandowy.

Podsumowanie

1.

Tekst, „unikalne i materialnie niezmienne zjawisko, które pojawia się w przestrzeni komunikacyjnej i inicjuje procesy interpretacji komunikatu" [Awdiejew, Habrajska 2010, 8], w przypadku przedstawienia teatralnego ma wielu autorów (pisarz, aktor, reżyser, aktorzy, scenograf itd.). Jest też, z tego właśnie powodu, fenomenem wielotworzywowym, tzn. w jego konstrukcji używane są kody werbalne i niewerbalne, a także wizualne. Jako taki odbierany jest przez przez widza, w taki właśnie, wielokanałowy i symultaniczny sposób powinien komunikować widzowi założony przez twórców przekaz [Pavis 1998, 482]. Wieloosobowy sposób dialogowania z widzem jest też celem członków zespołu teatralnego. Aktor Nowego Teatru w Warszawie, Wojciech Kalarus mówi: „Wszystkich interesuje to, co do powiedzenia mamy wszyscy. Bo tylko tak może działać wspólnota w teatrze. Tak powinien działać zespół" [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018]. Podkreśla też zespołowość działania w spektaklach jego teatru:

> *Tu nie ma spektaklu, gdzie się przychodzi »na kogoś«, że idę na iksa, oglądać go, bo on jest w tym wielki. Tu jest zawsze zespół. Jesteśmy trybem, większym lub mniejszym całej tej wielkiej machiny. To jest orkiestra* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Magdalena Cielecka nazywa to *najprzyjemniejszym, najczystszym momentem, kiedy wszyscy czujemy, niezależnie od tego, czy ktoś gra większą rolę czy mniejszą, że wszyscy gramy do jednej bramki, że wszyscy jesteśmy jakąś grupą osób, której chodzi o to samo* [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Właściwa organizacja tych różnych elementów spektaklu daje szansę na osiągnięcie zamierzonego celu komunikacyjnego (choć zależy to również w znacznym stopniu od kompetencji komunikacyjnej widza [Awdiejew, Habrajska 2004, 2010].

P. Pavis pisze: „uchwycenie przez widza relacji między spójnymi i niespójnymi elementami widowiska jest jednym z warunków zrozumienia organizacji i sensu przedstawienia" [Pavis 1998, 482]. K. Warlikowski podaje taki przykład, gdy praca reżysera, scenografa, współpraca aktorów ze sobą, a także fizyczny wkład pojedynczego aktora w rolę, jaką są jego własne reakcje fizjologiczne (w tym przypadku to zaczerwienie skóry czy pocenie), współtworzą całościowy komunikat:

> „Weźmy na przykład scenę z *Dybuka* między Hananem i Henochem w łaźni, kiedy Hanan mówi, że istnieje pod ziemią jakiś świat. Hejnoch odpowiada: „Toniesz w Kabale". Hanan mówi: „Nie zrozumiesz mnie nigdy, droga do Boga jest przez cielesność. Czego najbardziej się wstydzisz czy boisz? Kontaktu z kobietą". Te słowa wypowiedziane w dyspucie studentów czy filozofów są tylko referowaniem problemu, natomiast w ustach dwóch facetów rozgrzanych własną cielesnością, seksualnością, tworzą zupełnie inny teatr i zupełnie inną scenę" [Gruszczyński 2007, 93].

Gdy widz rozumie zasady, według jakich skomponowane są komunikaty, wówczas może stwierdzić zależności między znakami, ich związki lub sprzeczności, pozwala to też, mimo różnych zmiennych, odebrać spektakl jako całość [Pavis 1998, 483] i zobrazować sobie wszystkie subkomunikaty jako elementy jednej, posiadającej nadrzędny sens struktury. Pavis cytuje Jean-Michela Adama [1978], który podkreśla, że widz, otrzymujący takie wiązki informacyjne subkomunikatów zakłada, że wykreowany świat jest spójny i stara się przypisywać temu światu pewien „stropień zrozumiałości". Zakłada, że komunikat składający się z nich „da się rozszyfrować [Pavis 1998, 483]. Zbieżne jest to z ustaleniami na gruncie komunikologii, gdzie badacze podkreślają, że m. in. na drodze poszukiwania asumpcji odbiorca zawsze dąży do zinterpretowania przedstawionego mu tekstu [Awdiejew, Habrajska 2004, 2006, 2010].

Przedstawienie komunikuje zatem wtedy, gdy subkomunikaty pochodzące od różnych twórców zazębiają się, panuje między nimi harmonia. Scenografia współgra ze stylami kreowania postaci, rytm akcji zgrany jest z muzyką. Przede wszystkim

odpowiada za to reżyser. Jednak ma on świadomość tego, że przy próbie „zaistnienia" kosztem innych twórców, nadmiernego artykułowania własnego komunikatu, paradoksalnie jego intencje mogą nie zostać zrealizowane.

Jak podkreśla Pavis, przekaz teatralny powstaje dopiero w czasie konkretnej pracy nad tekstem i nad inscenizacją [Pavis 1998, 395]. Nawet jeżeli reżyser wraz z dramaturgiem przystępowali do pracy z jakimś założeniem, to ostateczny komunikat, który jest przedstawiany widzowi do obioru jest efektem wielomiesięcznej pracy całego zespołu, a wypracowany na tej drodze efekt jest nierzadko zaskakujący nawet dla przygotowujących go osób. Czasami bywa wręcz sprzeczny z wyjściowym myśleniem o temacie, będącym przedmiotem spektaklu (jak np. kwestia ofiary czy poświęcenia w *(A)pollonii*), to znaczy z jakim przystępowali do pracy.

W przypadku Krzysztofa Warlikowskiego jak i Grzegorza Jarzyny wszyscy członkowie zespołu niemal od początku włączeni są w tworzenie komunikatu. G. Jarzyna mówi:

> „A zatem nasz główny cel to odnalezienie nowego języka teatralnego, nośnych kanałów komunikacyjnych. Oznacza to zarówno poszukiwanie w obrębie młodej dramaturgii, jak i reinterpretację klasycznych dzieł literackich – czyli «przetłumaczenie» obrośniętej tomami komentarzy literatury na szczególną wrażliwość XXI wieku. Bo dzisiejsza wrażliwość domaga się autentyczności. Przywykło się myśleć, że teatr jest miejscem, w którym kreuje się nierzeczywiste światy. A jest odwrotnie. To właśnie w sztuce, na teatralnych podestach, można dziś odnaleźć życie, szczerość, bezpośredniość... A zatem nie sztuczność, ale ekstremalna autentyczność na scenie. Język rzeczywisty, a nie wypreparowany. Zanurzenie w otaczającej rzeczywistości, a nie źle pojmowaną teatralność" [Jarzyna 2000] .

Krzysztof Warlikowski jest też przekonany, że „Teatr może nieoczekiwanie rozgrywać różne sprawy z widownią, sprawiając, że coś się jednak w niej odmienia" [Gruszczyński 2007, 163]. Podczas *(A)pollonii*, na przykład, siedzi on z widzami i każe technikom rozjaśnić światła na widowni, by móc obserwować reakcje ludzi podczas

wspominanego już kilkakrotnie monologu Agamemnona, rozpoczynającego się słowami: „Wojna skończona" [Śmiechowicz 2018, 158]. Jacek Poniedziałek opisuje:

> „Krzysiek nas wytrąca z pewności, rozbraja, wytrąca z pewności, rozbraja, rozbija strukturę już gotowej opowieści. Bo szuka innych możliwości. Nie żeby było zgrabniej i lepiej, tylko żeby poszukać innych dróg, innych nieoczywistych interpretacji. Tak, żeby mocniejsza i ciekawsza byłą myśl. Myśl nie tej jednej sceny, nad którą pracujemy, ale tego, jak się ona ma do całości. Nie robimy teatru, my szukamy myśli. Myśli, z którą pójdziemy do widza" [Kim 2010, 180].

Jak podkreśla Wojciech Kalarus:

> *Funkcjonowanie tego artystycznego tworu jakim jest Nowy Teatr, z Krzysztofem na czele, miejsce w jakim się znajduje jest, możliwe jest dlatego że on* [Warlikowski] *pozwala a wręcz oczekuje zaangażowania, które może przynieść »superowoc«* [Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim 2018].

Jak zostało powiedziane w poprzednim rozdziale, strategie aksjologiczno-emotywne są tymi najważniejszymi dla teatru, gdy chodzi o całość przedstawienia. Awdiejew i Habrajska wskazują, że perswazyjnym celem takich strategii jest to, że odbiorca przyjmuje manifestowaną w aktach mowy (tu: przez aktorów) orientację aksjologiczną nadawcy. Zaznaczyć trzeba, że orientacja ta niekoniecznie musi być wprost reprezentowana przez jedną postać, a może stanowić wypadkową aktów mowy różnych postaci, powstaje na styku różnych opinii [Kalarus w rozmowie z Piotrkowskim 2018, Cielecka w rozmowie z Piotrkowskim 2018].

2.

W niniejszej rozprawie udowadniałem po pierwsze, że podstawowe komponenty sytuacji komunikacyjnej opisane przez G. Habrajską [2010] w teatrze nie różnią się od tych, które spotykamy w codziennej komunikacji:

a) Nadawca

Nadawcą komunikatu spektaklu teatralnego, jest cały zespół teatralny. Nadawca jest więc zbiorowy. W związku z czym rozbudowana sytuacja sytuacja komunikacyjna pojawia się na wielu poziomach. I przybiera uproszczoną postać:

Autor ↔ Reżyser ↔ Kompozytor ↔ Scenograf ↔ Aktor ↔ Widz

Z tekstem autora na początku zaznajamiają się reżyser i dramaturg [Warlikowski w rozmowie z Piotrkowskim, Kalarus w rozmowie z Piotrkowskim, Gruszczyński 2007]. A potem za ich sprawą poznają go także wszyscy inni twórcy przedstawienia teatralnego [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim; Polak w rozmowie z Piotrkowskim; Niziołek, Targoń 2003]. Czasami też tekst autora jest dostarczany bezpośrednio aktorom, choć na jego umieszczenie w scenariuszu sceny musi wyrazić zgodę reżyser [Gruszczyński 2011]. Na przykład teksty w *(A)pollonii* Hanna Krall dopisywała na życzenie aktorów niemal na bieżąco [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim, Śmiechowicz 2018]. Aktorzy wchodzą ponadto w sytuacje komunikacyjne między sobą:

Aktor ↔ Aktor

ale też komunikują się ze sobą inni twórcy:

Kompozytor ↔ Reżyser
Reżyser ↔ Scenograf ↔ Aktor

Co oznacza, że przygotowany przez reżysera scenariusz (i jego uwagi) rozpoczyna proces interpretacyjny kompozytora, scenografa i aktorów. A jego perswazyjny wpływ daje efekt w postaci ich subkomunikatów, które w połączeniu tworzą komunikat spektaklu. Ale również sam scenariusz i jego sceniczne przekształcenie (słowa zamienione na kody niewerbalne – gesty, mimikę, ruchy, proksemikę, też przestrzeń oraz otoczenie dźwiękowe) podlegają wpływowi wszystkich twórców

[Ostaszewska w rozmowie z Piotrkowskim, Kalarus w rozmowie z Piotrkowskim, Jarzyna w rozmowie z Piotrkowskim]. Stąd też takie układy jak:

Aktor ↔ Kompozytor

ponieważ na przykład muzyka komponowana do przedstawienia musi być uwzględniana przez aktorów w ich grze, ale też oni mogą sugerować pewne w niej zmiany [Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim, Mykietyn w wywiadzie z Kwiecińską 2014]. Także kreując przestrzeń scenograf zasadniczo modeluje grę aktorów na scenie, sam musi też brać pod uwagę ich grę [Rembowska 2005, Wyżyńska 2 2005]:

Aktor ↔ Scenograf

Widz bierze bezpośrednio udział w sytuacji komunikacyjnej z aktorami. Tekst, z którym się styka pochodzi od aktora, ale jego autorami są również autor tekstu wyjściowego, autor scenariusza – dramaturg (jeśli nie jest niem reżyser) i reżyser. Widz swoimi reakcjami wpływa na komunikat aktora, ale już nie na pozostałych twórców:

(Autor tekstu – Dramaturg – Reżyser) Aktor ↔ Widz

W ten sposób przekaz reżysera, kompozytora i scenografa bezpośrednio dociera do widza. Przy czym zazwyczaj widz nie zdaje sobie sprawy z tego, że gra aktora jest efektem pracy całego zespołu ludzi. W czasie prób zmienia się też rola nadawcy i odbiorcy wśród członków zespołu. Najpierw reżyser styka się z tekstem autora, interpretuje go. Jest więc odbiorcą. Potem sam komunikuje się z zespołem, pełniąc role nadawcy. Podczas prób jego rolą momentami jest bycie odbiorcą, a momentami nadawcą, w zależności między innymi od etapu prac nad spektaklem. Ale też i zwykłej psychicznej dyspozycji członków zespołu w danym dniu [Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim, Kalarus w wywiadzie z Piotrkowskim]. Aktorzy

komunikują się również wymieniając role nadawcy i odbiorcy z innymi członkami zespołu tworzącego spektakl (scenograf, kompozytor itd.). Należy jednak podkreślić, że ostatecznie najważniejszym nadawcą w sytuacjach komunikacyjnych prób jest reżyser, ponieważ to on organizuje spektakl według (nawet jeśli konsultowanej, negocjowanej z zespołem) swojej koncepcji. Odpowiada za spójność przekazu. Chociaż w teatrze widz komunikuje się najmocniej z aktorem, on jest w centrum jego uwagi, to aktor jest dużej mierze materią, którą formuje (w mniejszym lub większym stopniu) reżyser [zob. Kubikowski 1994].

b) Odbiorca

Po pierwsze, spektakl nie jest, jak wspominałem powyżej, komunikatem jednorodnym, ale konstrukcją subkomunikatów, pochodzących od różnych twórców spektaklu, w dodatku przekazywanych w różnych kodach (wizualnym, dźwiękowym, werbalnym). A ostatecznego ich skomponowania w sens przedstawienia dokonuje odbiorca-widz [Pavis 1998, 482]. Jest on zatem aktywnym uczestnikiem teatralnej komunikacji. Zresztą taką rolę wyznaczają mu twórcy. M. Szczęśniak mówi:

„Lubię, gdy w scenografii jest tajemnica: coś istnieje i nie istnieje zarazem. Lubię niedookreślenie. Widz wchodzi wtedy w stan półsnu, kótry go otacza i który musi dopełnić. Dzięki temu staje się aktywny. Nie lubię scenografii plakatowych. Magia zaczyna się w momencie, gdy inspirujesz widza, a on zaczyna widzieć więcej niż jest na scenie. Jak w filmie, gdzie obrazy zmieniają się szybko i trzeba je uzupłenić w wyobraźni, aby stworzyć historię [Niziołek, Targoń 2003, 57].

Po drugie, jak pisałem w poprzednim podpunkcie, rola odbiorcy w teatrze rozszerzyła się o kolejnych uczestników sytuacji komunikacyjnych. Tradycyjnie najważniejszym odbiorcą pozostaje oczywiście widz, a jego uczestnictwo w spektaklu w ogóle tworzy teatr [Raszewski 2003]. Na etapie przygotowywania spektaklu, odbiorcami są też jednak reżyser, aktorzy, inni członkowie zespołu. Wykorzystując przede wszystkim konwersacyjne strategie informacyjno-weryfikacyjne negocjują oni kształt ostatecznego komunikatu całościowego

przedstawienia, który widz otrzyma do interpretacji. Taka dialogiczna postawa poszczególnych twórców spektaklu jest charakterystyczną cechą współczesnego teatru polskiego, reprezentowanego m. in. przez K. Warlikowskiego i G. Jarzynę. Reżyserzy ci nie zrzekają się odpowiedzialności za przygotowanie całościowego tekstu przedstawienia, jednocześnie chętnie przyjmują rolę odbiorcy i słuchają, co do powiedzenia wdanym temacie poruszanym w przedstawieniu mają inni członkowie zespołu, nie tylko zresztą aktorzy [Warlikowski w rozmowie z Piotrkowskim 2108, Jarzyna w rozmowie z Piotrkowskim 2014].

c) Komunikat:

Obecnie tekstem dramatycznym może być w zasadzie każdy dowolny tekst [Pavis 1998, 550]. Reżyser (lub dramaturg, albo też obaj wspólnie)stworzenia scenariusza może też wykorzystać takich bardzo odmiennych od siebie autorów. W przypadku *(A)pollonii* są to na przykład antyczni tragicy (Ajschylos, Eurypides), współczesna reportażystka z Polski (Hanna Krall), zagraniczny pisarz – laureat nagrody Nobla (John Maxwell Coetzee), indyjski poeta i prozaik (Rabindranath Tagore) czy polski pianista i kompozytor pochodzenia żydowskiego (Andrzej Czajkowski)[154]. Jak podkreślają reżyserzy, aktorzy, pozostali twórcy, w tym komunikacie najistotniejsza jest treść, warstwa ideacyjna [Warlikowski w rozmowie z Piotrkowskim 2018; Ostaszewska w rozmowie z Piotrkowskim 2018; Niziołek, Targoń 2003,]. To ona staje się impulsem do dalszej pracy. W dyskursie pomiędzy aktorami i reżyserem szuka się sensu interakcyjnego komunikatu przedstawienia – twórcy próbują odnaleźć odpowiedź na pytanie: „po co mówimy to, co mówimy" [Celińska w rozmowie z Piotrkowskim 2018]. Te samy problemy poruszane są w rozmowach reżysera z innymi twórcami spektaklu. Należy dodać, że do komunikatu aktora wchodzi tekst wymyślony,

154 Andrzej Czajkowski w bardzo specyficzny sposób stał się częścią współczesnego teatru. Zresztą z tego powodu reportaż Hanny Krall o nim nosi tytuł *Hamlet*. Kompozytor bowiem nakazał po swojej śmierci oddać swoją czaszkę zespołowi Royal Shakespeare Company. Miała być on wykorzystana właśnie w przedstawieniach *Hamleta*. Angielski teatr ten dar przyjął. W 1984 roku nawet rozpoczęły się próby spektaklu z wykorzystaniem czaszki. Powstały jednak kontrowersje dotyczące granic rzeczywistości i fikcji - bo skoro nie ma na scenie prawdziwej krwi, to nie należy też wykorzystywać autentycznych ludzkich szczątków. Zrezygnowano więc z tego rekwizytu. Czaszka Czajkowskiego jednak ostatecznie zagrała w inscenizacji szekspirowskiej tragedii, ale dopiero w 2008 roku [Marczyński 2013].

ukształtowany przez reżysera czy na przykład choreografa, ale też elementy prywatne, które nie różnią się od komunikacji codziennej tego twórcy, jako osoby prywatnej: głos, postawa, sposób poruszania się itp. [Cielecka w rozmowie z Piotrkowskim 2018, Kubikowski 1994]. W spektaklach Warlikowskiego aktorzy bardzo często zresztą zbliżają tekst fikcyjny do takiej naturalnej sytuacji komunikacyjnej, ograniczają obce elementy w ruchu czy głosie. Tego wymaga od nich też sam reżyser. K. Warlikowski lubi budować nie tylko postaci, ale też cale sytuacje sceniczne w oparciu o biografie swoich współpracowników [Gruszczyński 2007, Warlikowski w rozmowie z Piotrkowskim 2018].

d) Intencje

Łączenie tekstów, a także praca koncepcyjna reżysera może spowodować, że jego intencje, jako osoby kierującej zespołem pracującym nad przedstawieniem, mogą być zupełnie różne od intencji autora tekstu. Dobrze pokazuje to przykład spektaklu *(A)pollonia*, gdzie w tekstach wyjściowych na przykład wskazanie na zagadnienie „nowego otwarcia" dla bohaterów było skrajnie odległą intencją Krall czy Eurypidesa. W scenariuszu Warlikowskiego intencje te zostały przeniesione na pierwszy plan i stały się jedną z najważniejszych kwestii poruszanych w przedstawieniu [Warlikowski w rozmowie z Piotrkowskim 2018]. Olga Śmiechowicz o realizacjach szekspirowskich Warlikowskiego pisała:

> „[Reżyser ten] Szuka nowych możliwości odczytania starych wersów. Wczytując się w to, co pod spodem, być może to, co naprawdę chciał powiedzieć nam Szekspir – niszczy struktury słów, ich rozłożenia w logicznych ciągach. Szuka ich subwersywności. W inscenizacjach stara się nadążyć na witalnością tych tekstów, iść pod prąd klasycznych interpretacji, nadając im radykalnie współczesny wydźwięk" [Śmiechowicz 2018, 167].

Jednocześnie jednak intencje członków zespołu muszą być spójne, a umiejętność osiągnięcia takiego ujednolicenia jest ważną cechą dobrego teatru [Kalarus w rozmowie z Piotrkowskim 2018].

e) Cele

Cele, jakie sobie zakładają poszczególni członkowie zespołu mogą być odmienne od siebie [Ostaszewska w rozmowie z Piotrkowskim 2018]. Reżyserzy, tacy jak Warlikowski czy Jarzyna, oczekują indywidualnego wkładu aktorów czy innych twórców w przedstawienie. Czasami wynika to wręcz z prywatnych przekonań czy przeżyć [Ostaszewska w rozmowie z Piotrkowskim 2018, Gruszczyński 2007]. Każda z tych osób jednak może inaczej obrazować sobie skutki, do jakich dążą jako zespół. Ma to związek zarówno z demokratyzowaniem się zespołów jak i po prostu różnic światopoglądowych [Polak w rozmowie z Piotrkowskim 2018, Kalarus w rozmowie z Piotrkowskim 2018]. Aleksy Awdiejew pisze:

> „Wszelkie interakcyjne działania oceniające mają charakter ideologiczny. Stanowią pewną reinterpretację aksjologiczną otaczającego świata, dlatego analiza postępowania interlokutorów w różnych strategiach oceniająco-emotywnych daje możliwość określenia ich portretów ideologicznych i wykrycia preferencji, czyli ustalenia ich indywidualnych systemów wartości" [Awdiejew 2005, 144].

Wykorzystywane przez członków Nowego Teatru i TR Warszawa antagonistyczne strategie aksjologiczne nie degradują w żaden sposób uczestników sporu i mogą być punktem wyjścia do zastosowania strategii informacyjno-weryfikacyjnych, a więc ponownego rozważenia treści (a następnie intencji) komunikatu przedstawienia.

f) Miejsce

Miejsce realizacji/wystawiania sztuki ma duży wpływ na interakcję, czyli odbiór sztuki. Po pierwsze, miejsce może w ogóle determinować wybór tekstu. Tak było w przypadku *(A)pollonii,* gdzie fakt prezentacji tej sztuki na dziedzińcu Pałacu Papieskiego w ramach festiwalu teatralnego w Awinionie spowodował wybór takiej a nie innej tematyki spektaklu. W przypadku *2007:Macbeth* przestrzeń była zarówno ważnym elementem na poziomie ideacyjnym, stanowiła istotny

treściowy fragment przekazu, jak i pozwalała reżyserowi G. Jarzynie na odpowiednią organizację przedstawienia już na poziomie dyskursywnym. Przestrzeń ma wpływ także na interakcję z widzami – duży rozmiar sceny powoduje, że aktorzy grają w inny sposób, niż na scenie niewielkiej, ich przekaz staje się też przez to niejednorodny, ponieważ część działań (także werbalnych) musi być zagrana wyraziście, a część może/musi pozostać komunikatem oszczędnym, intymnym, ponieważ dociera do widza wzmocniona przez kamery i mikroporty. Ważnym aspektem jest też to, że przestrzeń sceniczna dużych rozmiarów powoduje, że nie wszędzie zespół może swoją sztukę wystawić – potrzeba bowiem do tego na przykład właśnie dziedzińca pałacowego lub olbrzymich telewizyjnych czy przemysłowych hal. W pewien sposób ogranicza więc to liczbę odbiorców (nie każdy może pojechać na spektakl do Warszawy).

g) Czas

W nieniniejszej rozprawie starałem się dowieść, że czas trwania przedstawienia wpływa na interakcję z widzem oraz na organizację spektaklu. I tak na przykład spektakle Grzegorza Jarzyny są szybkie[155] i krótkie. Powoduje to, że przekaz jest intensywny, a śledzenie akcji wymaga skupienia. Spektakle K. Warlikowskiego są długie i „rozmyte", przekaz budowany jest przez kolejno i niespiesznie przedstawiane obrazy. Komunikat ten tworzy też dużo naturalnych reakcji aktorów, czas scen zbliża się więc do czasu trwania codziennych sytuacji komunikacyjnych: spotkania, rozmowy, wraz z ich elementami pobocznymi, towarzyszącymi (np. rozmowa przy wyjściu z domu odbywa się w rytmie zapinania guzików koszuli, wiązania butów, zakładania i zapinania płaszcza itp.), przez co iluzyjność jest znacznie większa. Taki przekaz wymaga jednak od widza dużej kompetencji komunikacyjnej, ponieważ czas odbioru i interpretacji takich scenicznych komunikatów trwa klika godzin, co może powodować zmęczenie. Reżyser w wywiadzie mówi:

155 Piotr Cieplak, który w latach 1996-1998 był dyrektorem artystycznym Teatru Rozmaitości w Warszawie, czyli gdy pierwsze swoje spektakle tworzył tam G. Jarzyna, wymyślił hasło: „Najszybszy teatr w mieście". [https://culture.pl/pl/miejsce/tr-warszawa, dostęp:12.03.2019].

„Były takie przedstawienia, które nie chciały się kończyć. Zostawiałem to widowni, zapalałem pełne światło, ale aktorzy jak gdyby nie przestawali grać, i sprawdzałem w którym momencie to się zatrzyma. Zdarzało się w *Hamlecie*, że ludzie sami decydowali, kiedy chcą kończyć. W *Wieczorze Trzech Króli* było tak samo. (...) Zamiast kończyć, wolę spektakl rozwiać, często robię przedłużone finały" [Gruszczyński 2007, 36].

Przyznaje też: „Moje przedstawienia są często bardzo długie. Jak bardzo długie podróże, w czasie których także widzowie odczuwają zmęczenie" [Gruszczyński 2007, 36]. Długi czas trwania spektaklu wydłuża też czas prób – podczas których nieco paradoksalnie wypracowywany jest ten najbardziej naturalny przebieg scen (np. u Warlikowskiego). Aktorzy uczą się więc „być" w spektaklu a nie grać. Taka internalizacja roli wymaga właśnie czasu. J. Poniedziałek opowiada:

„za każdym razem praca na scenie trwa, dajmy na to, godzinę. A rozmowa na temat konkretnej sceny – trzy, cztery godziny. Krzysiek nas wytrąca z pewność, rozbraja, rozbija strukturę już gotowej opowieści Bo szuka innych możliwości. Nie żeby było zgrabniej i lepiej, tylko żeby poszukać innych dróg, innych nieoczywistych interpretacji" [Kim 2010, 180].

Podsumowując należy stwierdzić, że podstawowe komponenty sytuacji komunikacyjnej opisane przez Habrajską [2010] są takie same w teatrze jak i w codziennej komunikacji. Zarówno na etapie prób jak i prezentacji spektaklu odbiorcom-widzom. Cecha ta jest też charakterystyczna dla współczesnego teatru dramatycznego i odróżnia tę sztukę od innych rodzajów twórczej komunikacji: literatury, filmu, muzyki czy sztuk plastycznych.

Jak wskazałem też, we współczesnym teatrze dramatycznym mamy szereg sytuacji komunikacyjnych, które są niezbędne do powstania przedstawienia. Są to: „autor – reżyser", „autor – kompozytor", „autor – scenograf", autor – aktor", „autor – widz", „reżyser – kompozytor", „reżyser – scenograf", „reżyser – aktor", „kompozytor – aktor", „scenograf – aktor" oraz „aktor – widz" [Warlikowski w rozmowie

z Piotrkowskim, Kalarus w rozmowie z Piotrkowskim, Cielecka w wywiadzie z Piotrkowskim, Ostaszewska w wywiadzie z Piotrkowskim, Gruszczyński 2007]. Przedstawiłem je w oparciu o strukturę sytuacji komunikacyjnej zaproponowaną przez A. Awdiejewa i G. Habrajską [2004].

W rozdziale 5. zająłem się drugim problemem badawczym, jakim było w niniejszej rozprawie językoznawcze rozpoznanie zakłóceń komunikacyjnych. Twórcy spektaklu posługują się wieloma różnymi kodami, zarówno tymi powiązanymi z grą aktorską, jak i innymi tekstami, pochodzącymi od scenografa czy reżysera [Kowzan 2003]. Teksty te muszą rzecz jasna dotrzeć do odbiorcy-widza, by móc komunikować. Kanały, które dla Awdiejewa i Habrajskiej są elementami przekazu [z wykładów G. Habrajskiej na UŁ], nie mogą więc zostać fizycznie przerwane (np. zagłuszenie słów, zbyt cicha mowa sceniczna, uszkodzenie mikroportu, wyłączenie światła, złe usadzenie widza itp.). Odbiorca-widz musi mieć natomiast zarówno odpowiednią kompetencję komunikacyjną, ale też postawę, by móc właściwie komunikaty rozumieć. Jak wykazałem, postawa taka musi być podobna do tej, jaką mają uczestnicy sytuacji komunikacyjnej otwartego kłamstwa [Antas 2008]. Inaczej mówiąc – sytuacja komunikacyjna musi być odpowiednio ramowana, by stworzyć w ogóle zjawisko teatru [Raszewski 2003, Goffman 2010], widz musi być skupiony na tworzeniu na podstawie komunikatów dostarczanych przez twórców teatralnych fikcyjnego świata, umieć odtworzyć w przestrzeni mentalnej jego reguły (te zatem muszą być spójne, konsekwentnie prezentowane w czasie całego przedstawienia). Musi tworzyć na podstawie realnych doświadczeń postaci i sytuacje fikcyjne [Kubikowski 1994].

Bibliografia

20-lecie. Teatr polski po 1989, (2010): red. Jarząbek, D. Kościelniak, M. Niziołek, G., Kraków

Antas J. (1996): G*est, mowa a myśl* [w:] *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorczykowa, A. Pajdzińska, Lublin, s. 71-96

Antas J. (2006): Gesty – obrazy pojęć i schematy myśli [w:] Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest, red. Tabakowska E., TAiPWN Universitas, Kraków, s. 181-212.

Antas J. (2008): *O kłamstwie i kłamaniu*, Kraków, i tam źródło odwołań:

Doleżel L. (1979): *Extensional and intensional narrative world*s, „Poetics" 8.

Doleżel L. (1980): *Truth and Authencity in narrative*, „Poetics Today" 1-3, s. 7-25

Kripke S. (1988): *Nazywanie i konieczność*, przekł. B. Chwedończuk, Warszawa

Woods J. H. (1974): *The logic of fiction: a philosophical sounding of deviant logic*, Mouton

Appia A. (1899/1963): *La Musique et la mise en scène*, Berne, Société Suisse de Théâtre

Appia A. (1974): *Dzieło sztuki żywej*, tłum. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa

Artaud A. (2010): *Teatr i jego sobowtór, t*łum. J. Błoński, Warszawa

Austin J. L. (1993): *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, Mówienie i poznawanie, Opracowanie: Bohdan Chwedeńczuk, Jan Woleński, Warszawa, s. 545-708

Awdiejew A. (1999): *Gramatyka komunikacyjna*, Warszawa

Awdiejew A. (2004): *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków

Awdiejew A. (2005): Strategie konwersacyjne, Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 7/2005, s. 127-150.

Awdiejew A. (2010): *Sytuacja komunikacyjna w procesie ideacji*, [w:] *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry,* red. G. Sawicka, Bydgoszcz, s. 15-23

Awdiejew A., Habrajska G. (2004, 2006): Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej, T.1 i T.2, Łask

Awdiejew A., Habrajska G. (2009): Strategie propagandowe i agitacyjne (w:) *Rozmowy o komunikacji 3. Problemy komunikacji społecznej* (red. G. Habrajska), Łask, s. 9-54

Awdiejew A., Habrajska G. (2010): *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź

Barba E. (2003): *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt,* przeł. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Droździel, Warszawa

Bartosiak M. (2013): *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru*, Łódź, i tam źródło cytatów:

Grotowski J. (2003): *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, w: T. Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, tłum. M. Złotowska, Kraków

Grotowski J. (2007): *Ku teatrowi ubogiemu*, opr. E. Barba, przekł. G. Ziółkowski, Wrocław

Lyons J. (1989): *Semantyka*, t. 2, tłum. A. Weinsberg, Warszawa

Bartosiak M. (2017): *Toposy europejskiej tradycji performatywnej. Rekonesans*, [w:] *Strategie chorograficzne. Nowe perspektywy*, T. Ciesielski, M. Bartosiak (red.), Łódź – Warszawa, s. 33-46

Bartosiak M., Ciesielski T. (2017): *Dynamika strategii choreograficznych a zasada samoregulacji odśrodkowej,* [w:] *Strategie chorograficzne. Nowe perspektywy*, T. Ciesielski, M. Bartosiak (red.), Łódź – Warszawa, s. 7-17

Beckett S. (1994): *Czekając na Godota*, przeł., oprac. i posłowie napisał Antoni Libera, Warszawa

Berne E. (1987): *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, Warszawa

Birdwhistell R. L. (1974): *The Language of the body: the natural enviroment of words* [w:] A. Silverstein (red.), *Human Communication: Theoretical Explorations*, Lawrence Erlbaum, Hillside, s. 203-220.

Bogatyriew P. (1975): *Semiotyka kultury ludowej*, Wstęp, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa

Boniecka B. (1999): *Lingwistyka tekstu: teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej Lublin

Braun K. (1984): *Wielka Reforma Teatru w Europie*; ludzie-idee-zdarzenia, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź

Braun M. (2012): *Gry codzienne i pozacodzienne...o komunikacyjnych aspektach aktorstwa*, Kraków, i tam źródła cytatów:

Aslan O. (1978): *Aktor XX wieku,* tłum. M. O. Bieńka Warszawa

Baudillard J. (1996): *Precesja symulakrów* , przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów.* Wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków, s.175-189

Brecht B. (1955): Małe organon dla teatru, tłum. Sowiński A., Pamiętnik Teatralny, z. 1 (13)

Brinker K. (1985): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin.

Brook P. (1981): *Pusta przestrzeń*, tłum. W Kalinowski, Warszawa

Brook P. (2004): *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych, 1946-1987*, przeł. i red. E. Guderian-Czaplińska i G. Ziółkowski, Wrocław – Poznań

Bryś M., Kwaśniewska M. (2009): S*pektakl jako sztafeta – rozmowa z Magdaleną Cielecką*, „Didaskalia", nr 92/93

Burszta W. J. (1998): *Antropologia kultury*, Poznań

Butler J. P. (2006): *Krytycznie Qeer,* tłum. A. Rzepa, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, Kraków

Bühler K. (2004): *Teoria języka. O językowej funkcji przedstawiania*, tłum. J. Koźbiał, Kraków

Carlson M. (2007): *Performans*, przeł. E. Kubikowska, PWN Warszawa. I tam źródła cytatów:

Bateson G. (1972): Steps to an Ecology of Mind, San Francisco

Burke K. (1962): *A Grammar of Motives*, Cleveland

Dore J., McDermott R.P. (1982): *Linguistic Indetrminacy and Social Context in Utterance Interpretation*, „Language", t. 58

Caillois R (1991): *Ludzie a gry i zabawy*, [w:] *Wiedza o kulturze: Teatr w kulturze*, Wojciech Dudzik, Leszek Kolankiewicz (red.), Warszawa

Carnicker S. M. (1988): *Staslavski in Focus*, OPA, Harwood Academic Publishers, Cornwall

Celeda A. (2009): *To rzeczywistość jest skandaliczna – rozmowa z Krzysztofem Warlikowskim*, „Polityka" nr 5 (2386)

Chatman S. B. (1980): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaka and London

Chomsky N. (1982): *Zagadnienia teorii składn*i, tłum. Ireneusz Jakubczak, Wrocław

Cialdini R. B. (2004): *Wywieranie wpływu na ludzi*, przekł. B. Wojciszke Gdańsk

Ciesielski T. (2017): *Sense-action – praktyka-jako-badanie rozpoznana ex post*, [w:] Strategie chorograficzne. Nowe perspektywy, T. Ciesielski, M. Bartosiak (red.), Łódź – Warszawa, s. 135-146

Cieślak J. (2005): Współczesny wymiar zła. "2007:Macbeth", według Szekspira, „Rzeczpospolita" - dodatek - Warszawski Informator Rzeczpospolitej nr 111, 13-05-2005

Coetzee J. M. (2006): *Elizabeth Costello,* tłum. Z. Batko, Kraków

Craig E. G. (1985): *O sztuce teatru,* Tłum. M. Skibniewska, Wstęp i noty Z. Hübner, Warszawa

Csató E. (2003): F*unkcje mowy scenicznej,* [w:] Degler J. (red.) *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław, s. 121-140.

Czechow M. A. (1955): *On The technique of Acting*, New York

Czop I. (2014): *Stan zerowy*, [w:] *Praca nad rolą*, (red.) A. M. Zarychta, Łódź, ss. 121-219

Dijk van T. A. (1972): *Beiträge zur generativen Poetik*, München

Dijk van T. A. (2001): *Badania nad dyskursem*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, T. A. van Dijk (red.), przeł. G. Grochowski, Warszawa, s. 9-43

Dobek-Ostrowska B. (2007): *Komunikowanie polityczne i publiczne*, Warszawa

Domańska E. (2007): *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie", nr 5, s.48-61

Drewniak Ł. (2001): *Strażnicy, „Didaskalia" nr 43/44,* ss.14-19

Dudzik W. (2009) *Posłowie do wydania polskiego*, [w:] R*ytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturalnego*, MacAloon J. J. (red.), przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, s. 421-428

Duniec K. (2003): *Co po Stanisławskim?*, „Dialog" nr 6 (559)

Duszak A. (1998): *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa

Duvignaud J. (1965): Sociologie du théâtre, Paris

Duvignaud J. (1986): *Kostiumy, Maski, Gry, Dramatyzacje Społeczne* ,[w:] *Maski*. Pod red. M. Janion i S. Rośka. Gdańsk

Duvignaud J. (1991), *Społeczna praktyka teatru,* [w:] W. Dudzik, L. Kolankiewicz (red.), *Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów,* Warszawa, s.75-87

Eco U. (1976): *A Theory of Semiotics*, Bloomington

Eco U. (1988): *Sémiotique et phliosophie du language*, Paris

Eco U. (1994): *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przekł. P. Salwa, Warszawa

Evreinoff N. (1927): *The Theatre in Life*, New York

Fik M. (1976): *Kilkudziesięciu twórczych scenografów*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego,* wybór i opracowanie J. Degler, s. 509-520

Firth J. R. (1957): *Papers in Linguistics 1934-1951*, London

Fisher-Lichte E. (2008): *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków

Fiske J. (1982): *Introduction to communication studies*, London

Fleischer M. (2002): *Teoria kultury i komunikacji. Systemowe i ewolucyjne podstawy*, tłum. Mateusz Jaworowski, Wrocław

Fleischer M. (2007): *Zarys ogólnej teorii komunikacji*, [w:] Habrajska, G., (red.), *Mechanizmy perswazji i manipulacji,* Łask, 29-72.

Fleischer M. (2010): *Komunikacja konstruktywistycznie, czyli dlaczego tradycyjne koncepcje komunikacji są nieadekwatne*, [w:] *Teorie komunikacji i mediów 3*, (red.) Graszewicz M., Jastrzębski J., Wrocław, 19-34

Fleischer M. (2012): *Typologia komunikacji,* Łódź

Foster S. L. (2011): *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance,* London - New York

Furdal A. (1977): *Językoznawstwo otwarte*, Opole

Frąckowiak B. (2003): *Marzycielki. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak*, Didaskalia, nr 54/55/56

Freytag G. (1993): *Technika dramatu,* tłum. M. Leyko, [w:] O *dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych, (*red.) E. Udalska, T. II, *Od Hugo do Witkiewicza*. Warszawa

Freud S. (1958): *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, Warszawa

Freud S. (1987): *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. L. Jekels, H. Ivanka, wprow. W. Szewczuk, Warszawa

Freud S. (1998): *Psychologia zbiorowości i analiza „Ja"*, [w:] *Pisma społeczne*, tłum. R Reszke, Warszawa

Frydrychowicz S. (2009): *Komunikacja interpersonalna w zarządzaniu*, Poznań

Frydrysiak S. (2017): *Taniec jako sztuka transmedialna. Choreograficzne instalacje Williama Forsythe'a*, [w:] *Strategie chorograficzne. Nowe perspektywy*, T. Ciesielski, M. Bartosiak (red.), Łodź – Warszawa, s. 63-74

Geertz, C. (2005): *Głęboka gra: uwagi o walkach kogutów na Bali*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. M. Piechaczek, Kraków

Gennep van A. (2006): *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa

Goban-Klas T. (2006): *Media i komunikowanie masowe*, Warszawa

Godlewska J. (1999): *Najnowsza historia teatru polskiego. Wprowadzenie*, Wrocław

Goffman E. (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York. I tam źrodło cytatu:

Park R. E. (1950): *Race and Culture*, Glencoe

Goffman E. (2008): *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa

Goffman E. (2010): *Analiza ramowa,* przeł. S. Burdziej, Kraków

Greimas, A. J. (1973): *Actants, Actors, and Figures* [w:] *Selected Writings in Semiotic Theory*. Trans. Paul J. Perron and Frank H, Collins. *Theory and History of Literature*, 38. Minneapolis, s. 106-120.

Grabias S. (1981): *O ekspresywności języka*, Lublin

Grice H. P. (1975): *Logic and conversation* (in:) Cole & Morgan (eds) *Syntax and Semantics 3, Speech Acts*, New York, Academic Press, pp. 41-58

Grotowski J. (1999): *Teksty z lat 1965-1969*, Wrocław

Gross J. T. (2000): *Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny

Gross J. T. (2008): *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków

Gruszczyński P. (1998): *Prawdziwa natura teatru*, „Didaskalia" nr 25/26

Gruszczyński P. (2003): *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa

Gruszczyński P. (2005): *Różnorodność w Rozmaitości*, „Polityka" nr 2508, s. 68-70

Gruszczyński P. (2007): *Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński,* Warszawa

Gruszczyński P. (2011): *Opowieści afrykańskie według Szekspira – program do spektaklu*, red. P. Gruszczyński, Warszawa

Gryffin E. (2003): *Podstawy komunikacji społecznej*, Gdańsk

Grzybowski J. (2017): *Krótki rzut okaz na trzy greckie obrazy choreografii*, [w:] S*trategie chorograficzne. Nowe perspektywy*, T. Ciesielski, M. Bartosiak (red.), Łódź – Warszawa, s. 19-31

Guczalska B. (2010): *Rezoner, medium, gracz. Aktor w dwudziestoleciu 1989-2009*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków

Guczalska B. (2014): *Aktorstwo polskie. Generacje*, Kraków

Gurvitch G. (1987): *Socjologia teatru*, tłum. K. Wojtynek, [w:] *W kręgu socjologii teatru na świecie*, T. Pyzik, E. Udalska (red.), Wrocław

Grzegorczykowa R. (1991): *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy* [w:] *Język a kultura*, t. 4, J. Bartmiński, R. Grzegorczykowa (red.), Wrocław

Halliday M. A. K. (1973): *Explorations in the Functions of Language*, London

Habrajska G. (2010): *Sytuacja komunikacyjna w interakcji*, [w:] *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry,* (red.) G. Sawicka, Bydgoszcz, s. 24-27.

Habrajska G. (2012): *Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu*, Łódź. I tam źródło cytatu:

Paul-Cavallier F. J. (1994): *Wizualizacja*, tłum. Anna Suchańska, Poznań

Hall E. T. (2001): *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa

Handke R. (1980): *Odbiorca dzieła jako partner dialogu, Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 1 (49), s. 37-68

Handke R. (2014): *Styl artystyczny*, [w:] *Współczesny język polski*, J. Bartmiński (red.), Lublin, s. 135-145

Hausbrandt A. (1976): Aktorzy, Warszawa

Hogan K., Speakman J. (2007): *Ukryta perswazja*, tłum. D. Kuczyńska-Szymala, Gliwice

Holly W. (2001): *Einführung in die Pragmalinguistik*, Berlin —München —Wien etc.

Huizinga J. (1967): *Homo Ludens. Zabawa jakoś źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa

Huizinga J. (1974): *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa

Huntington S. P. (2008): *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przekł. Hanna Jankowska, Warszawa

Hübner Z. (1982): *Sztuka reżyserii*, Warszawa

Hymes D. H. (1972): *On communicative competence*, (in:) *Sociolinguistics: selected readings*. Harmondsworth: Penguin 1972, s. 269–293

Hymes D. (1974): *Foundations of sociolinguistics: An ethnographic approach*, Philadelphia

Ingarden R. (1960): *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury,* Warszawa

Ingarden R. (1985): *Spór o istnienie świata*, t. II, część 1, Warszawa

Ingarden R. (2003): *Sztuka teatralna*, [w:] Degler,. J. (red.) *Problemy teorii dramatu i teatru*, t 2, Wrocław, s. 97-101

Ingarden R. (2003 2): *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] Degler,. J. (red.) *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, Wrocław, s. 102-120

Ingarden R. (2005): *Wybór pism estetycznych*, Kraków

I*nternational Encyclopedia of Communication* (1989): ed. Barnouw, E., Gerbner, G., et al., Oxford University Press, Anneberg School of Communications, University of Pennsylvania

Iser W. (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München

Jakobson R. (1960): *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. Krystyna Pomorska, Pamiętnik Literacki 51/2

Jakobson R. (1989): *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism, wybór*, red. naukowa i wstęp R. M. Mayenowa, t. 1—2, Warszawa

Jarzyna G. (2000): Przestrzeń młodej wypowiedzi, [w:] Warszawskie Teatry o Sobie, sezon artystyczny 2000/2001, część 1.

Jarzyna G. (2005): *Co ja tu robię*, „Polityka" nr 20/21.05

Kaczyńska L. (2006): *Winkelried ożył?*, Gdańsk

Kafka F. (2003): *Proces*, tłum. B. Schulz, Kraków

Kantor T. (1961): *Moja idea teatru*, [w:] Program do sztuki E. Ionesco, Nosorożec, premiera w Teatrze kameralnym w Krakowie, 28 II 1961, s. 18. [Za:] Piotr i Wojciech Krakowscy, Scenografia krakowska w latach 1945-1960, [w:] Degler, J. (1972) Wprowadzenie do nauki o teatrze, T. 2.

Kantor T. (1995): *Trafić do światowego muzeum... Notował K. Pleśniarowicz* [w:] M. Fik (red.), *Przeciw konwencjom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine'a po czasy współczesne* (1887-1990), Warszawa

Kapferer B. (2009): *Proces rytualny i problem refleksywności w egzorcyzmach syngaleskich*, [w:] R*ytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturalnego*, MacAloon J. J. (red.), przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, s. 273- 313

Kapuściński R. (2004): Cesarz, Kolekcja Gazety Wyborczej nr 25, Warszawa

Keil M. (2017) *Praktyka choreograficzna jako praktyka polityczna*, [w:] Strategie chorograficzne. Nowe perspektywy, T. Ciesielski, M. Bartosiak (red.), Łódź – Warszawa, s. 127-134

Kibrik, A. E., [Кибрик, А. Е.] (1987): *Лингвистические предпосылки моделирования языковой деятельности*, [w:] Кибрик, А. Е. (red.), *Моделирование языковой деятельности в интеллектуальных системах*. Москва, s. 33-51.

Kiklewicz A. (2010): *Tęcza nad potokiem. Kategorie lingwistyki komunikacyjnej, socjolingwistyki i hermeneutyki lingwistycznej w ujęciu systemowym*, Łask

Kim R., Poniedziałek J. (2010): *Wyjście z cienia*, Warszawa

Klimczak D. P. (2006, 2008, 2010): *Trylogia Tanatyczna Teatru Absurdu,* t. 1. *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni Misterium Mortis* 2006, t. 2. *Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco dramatyczna eschatologia absurdu*, 2008, t. 3. *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*, 2010, Kraków

Knapp M, L., Hall J. A. (1997): *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, tłum. L. Tkaczyk, Wrocław. I tam źródło odwołań:

Altman, I. (1975): *The environmant and socila behavior*, Monterey

Berry D. S. (1992): *Vocal types and stereotypes. Joint effects of vocal attractivness and vocal maturity on person perception*, „Journal of Nonverbal Behavior", nr 16, s. 41-54

Efron D. (1972): *Gesture and enviroment*, New York

Ekman P. (1976): *Movements wtih precise meanings*, „Journal of Communication", nr 26, s. 14-26

Kendon A. (1984): *Did gesture have the happiness to escape the curse at cnfusion of Babel*? [w:]A. Wolfgang (red.) *Nonverbal behavior: Perspectives, applications, intercultural insights*, Toronto

Kendon A. (1989): *Gesture. Internnatinal encyclopedia of communications*, t. 2, New York

Maslow, A. H., Mintz N. L. (1956): *Effects of esthetic surroundings: I. Initial effects of three esthetic conditions upon perceiving „energy" and „well-being" in faces*, „Juornal of Psychology, nr 41, s. 247-254

McNeill D. (1992): *Hand and mind*, Chicago

Mulac A. (1976): *Assesment and appliction of the revised speech dialect attitudinal scale*, „Communication Monographs", nr 43, s. 238-245

Rosenfeld L. D., Plax T., G. (1977): *Clothing as communication*, „Journal of communication", nr 27, s. 24-31

Scherer K. R. (1974): *Acoustic concomitants of emotional dimensions: Judging affect from synthesized tone sequences* [w:] S. Weitz (red.), „Nonverball commuication: Readings with commentar", New York

Strongman K. T., Hart, C. J. (1968): *Stereotyped Reactions to Body Build,* „Psychological Reports", nr 23, 3, s. 1175-1178

Trager G. L. (1958): *Paralanguage: A first approximation*, „Studies in Lingustics", nr 13, s. 1-12r

Wells, W., Siegel B. (1961): *Stereotyped somatype*s, Psychologicla Reports, nr 8, s. 77-78

Zuckerman M., Hodgins H., Miyake K. (1990): *The vocal attractivness stereotype: Replication and elaboration*, „Journal of Nonverbal Behavior", nr 14, s. 97-112

Zuckerman M., Miyake K. (1993): *The attractive voice: What makes it so?*, „Journal of Nonverbal Behavior", nr 17, s. 119-135

Koenig J. (1969): *Młodzi zdolni*, „Teatr", nr 16

Kohout J. (2006): *Retoryka. Mowa zjednuje ludzi*, tłum. Dorota Kwiatkowska, Gliwice

Komorowska M. (1976): *Muzyka w teatrze dramatycznym*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego*, wybór i opracowanie J. Degler, s. 541-546

Komorowska E. (2003): *Polskie badania pragmalingwistyczne*, [w:] Przegląd Rusycystyczny. 1, 79-88

Korżyk K. (1999): *Język i gramatyka w perspektywie „komunikatywizmu"*, [w:] (red.) A. Awdiejew, *Gramatyka komunikacyjna*, Warszawa – Kraków

Kosiński D. (2010): *Teatra polskie. Historie*, Warszawa

Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A., Marszałek A., Sugiera M., Leśnierowska J. (2007): *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu*, Bielsko Biała

Kosiński J. (1976): *Coś o scenografii,* [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego*, wybór i opracowanie J. Degler, s. 441-450

Kosiński J. (1976 2) *Teatr i jego kształt*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze,* t. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego*, wybór i opracowanie J. Degler, s. 450-466

Kościelniak M. (2014): *„Młodzi i niezdolni" i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*, Kraków

Kott J. (1990): *Szekspir współczesny*, Kraków

Kowzan T. (1969): *Znak w teatrze*, „Dialog", nr 3.

Kowzan T. (1998): *Znak i teatr*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa. I tam źródło cytatów (publikacje francuskojęzyczne w tłumaczeniu tegoż):

Apollinaire, G., *L'Enchanteur pourrissnat ilustré par André Derain suivi de les mamalles de Tirésias et de Couleur du temps. Texte établi et préfacé par Michel Décaudin*, Gallimard, Paris, s. 114

Arystoteles, „De interpretatione commentarius" (rozdział 1). Cyt. wg Harris, J., (1751) *Hermes or A Philosophical Inquiry and Universal Grammar*, London, s.331-332; reprint: The Scholar Press, Menston 1968.

Feral J.(1982): *Le signe en procès: l'experiénce du thèâtre naturaliste*, „Les Cahiers Naturalistes", nr 56, s. 120

Konrad, H., (1958) *Étude sur la métaphore*, Paris, s.151-153.

Malmberg B. (1977): *Signes et symboles. Les bases du language humain,* Picard, Paris, s. 7, 17, 18, 25.

Ogden C. K., Richards I. A (1956): *The Meaning of Meaning. A Study of of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York-London, s. 9

Ricoeur, P., (1969) *Le conflit des interprétations*, Éditions du Seuil, Paris, , s. 16, 285-286

Krajewska A. (2005): *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań

Krakowski P., Krakowski W. (1976): *Scenografia krakowska w latach 1945-1960*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego, wybór i opracowanie* J. Degler, s. 479-508

Krall H. (1995): *Dowody na istnienie*, Poznań

Kubikowski T. (1994): *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*, Warszawa

Kulturowe konteksty dramatu współczesnego (2008): M. Bartosiak, M. Leyko, nr 32 seria Interpretacje dramatu, (red.) W. Baluch, M. Borowski, M. Sugiera, J. Zając, Kraków

Kwaśniewska M. (2009): *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej*, Kraków

Kwaśniewska M. (2015) *Aktor w klinczu relacji folwarcznych*, Polish Theatre Journal, 01/2015, s. 1-34

Kwaśniewska M., Sobolewski J. (2016): *Złe aktorstwo. Z Janem Sobolewskim rozmawia Monika Kwaśniewska*, „Didaskalia" nr 136, s. 7-12

Lakof G., Johnson M. (1988): *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa

Lalewicz J. (1973): *Krytyka teorii funkcji mowy Buhlera-Jakobsona*, Teksty 6

Laskowska E. (2010): *Niektóre składniki sytuacji komunikacyjnej*, [w:] *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry,* (red.) G. Sawicka, Bydgoszcz, s. 70-76

Leathers D. G. (2009)*: Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania,* tłum. M. Trzcińska *Warszawa*

Lemi E., Vosnaki E. (2017): *Praxis - oddech jako oznaka naskórkowości*, [w:] T. Ciesielski, M. Bartosiak (red) *Strategie choreograficzne. Nowe perspektywy*, Łódź - Warszawa, s. 103-111

Lèvi-Strauss C. (1970): *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa

Libucha I. (2002): *Gry Pankracego*. Z *Jerzym Radziwiłowiczem rozmawia Iwona Libucha*, „Didaskalia", nr 49/50, s. 7-9

Ligarzewska N. (2005): Re*lacje – rozmowa z Joanną Bogacką, Marcinem Czarnikiem, Grzegorzem Gzylem i Martą Kalmus*, „Notatnik Teatralny" nr 38

Lisowska-Postaremczak R. (2017): *Gry z percepcją. O strategiach kinestetycznego zaangażowania* [w:] *Strategie chorograficzne. Nowe perspektywy*, T. Ciesielski, M. Bartosiak (red.), Łódź – Warszawa, s. 91-101

Lycouris S. (2013): C*horeograficzne otoczenie. Nowe technologie i działania artystyczne oparte na ruchu*, tłum. M. Jankowski [w:] J. Majewska (red.) *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, Kraków

Lyons J. (1989): *Semantyka*, t. 2., tłum. A. Weinsberg, Warszawa

Łotman J. (1999): *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Państwowy instytut Wydawniczy, Warszawa

MacAloon J. J. (red.) (2009): R*ytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturalnego*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa. I tam źródła cytatów:

Bateson, G., (1972) *Steps to an Ecology of Mind*, New York

Ben-Amos, D. (ed.), (1976) *Folklore Genres,* Austin

Burke, K. (1945) *A Grammar of Motives*, Engelwood Cliffs, New York

Duberman, M., *Divided Consciousness: The Emersonian Campus of the Seventies*, Leberation, jesień 1977, s.9-14

Fernandez, J., (1974) The Mission of Metaphor in Expressive Culture, Current Antropology, nr 2, ss. 119-133

Hymes, D. (1975) *Breakthrough into Performance*, w: *Folklore: Performance and Communication*, eds. D. Ben-Amos, K. S.Goldstein, The Hague

Turner, V., (1977) *Frame, Flow and Reflexion: Ritual and Drama as public Liminality*, w: *Performance in Postmodern Culture,* eds. M. Benamou, Ch. Caramello, Madison

MacAloon J. J. (2009): Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury, [w:] R*ytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturalnego*, MacAloon J. J. (red.), przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, s. 11-35

MacAloon J. J. (2009 2) *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, [w:] R*ytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturalnego*, MacAloon J. J. (red.), przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, s. 360-419

Machulski J. (2000): *Zawód aktor*, Łódź - Warszawa

Maciejaszek K. (2001): *Do bólu żywa. Z Haliną Skoczyńską rozmawia Karolina Maciejaszek*, „Didaskalia" nr 43/44, s. 7-9

Maciejszek K., Kościelniak M. (2001): *Zabłąkańcy. Z Pawłem Miśkiewiczem rozmawiają Karolina Maciejszaek I Marcin Kościelniak,* Didaskalia nr 43/44, s. 6-7

MacKenzie J. (2011): *Performuj albo... Od Dyscypliny do performansu,* wstęp i tłum. T. Kubikowski, Kraków

Malinowski B. (1980–2004): *Dzieła*, T. 1-13, Warszawa

Marcjanik M. (2002): *Polska grzeczność językowa*, Kielce

Marczyński J. (2013): *Kim był Andrzej Czajkowski*, Rzeczpospolita, 13.07.2013

Marinis de M. (1979): *The Semiotics od Performance*, Bloomington - Indianapolis

Markiewicz H. (1976): *Jeszcze o teorii języka poetyckiego*, [w:] *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa

Marks K., Engels F. (1961): *Ideologia niemiecka*, przeł. Kazimierz Błeszyński i Salomon Filmus, [w:] Dzieła, T. 3, Warszawa

Mathews G. (2005): *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*, tłum. E. Klekot, PIW Warszawa, i tam źródła cytatów:

Giddens A. (1991): *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*,Stanford, s. 54

Hal S. (1996): I*ntroduction: Who Needs Identity?*, w: S. Hall i P. du Gay (red.), *Questions of Cultural Identity*, London

Lifton R. J. (1993): *The Protean Self*, Basic Books New York

Sarup M. (1996): *Identity, Culture and the Postmodern World*, Athens (GA)

Mastalerz M. (2015): *Ja, Fronczewski. Piotr Fronczewski w rozmowie z Marcinem Mastalerzem,* Kraków

McLuhan M. (2004): *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka,* tłum. N. Szczucka, Warszawa

McLuhan M. (2017): *Galaktyka Gutenberga*, przekł. Andrzej Wojtasik, Warszawa

McQuail D. (1987): *Mass Communication Theory*, London.

McQuail D. (2008): *Teoria komunikowania masowego*, Redakcja naukowa: Tomasz Goban-Klas

Tłumacz: Marta Bucholc, Alina Szulżycka, Warszawa

Mead G. H. (1975): *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, przeł. Z. Wolińska, Warszawa

Mehrabian A. (1971): *Silent Messages*, Belmont (CA)

Mieszkowski K. (2003): *Do jutra – rozmowa z Krzysztofem Warlikowskim, Notatnik Teatralny nr 28-29*

Migdałowska K. (2005): *Do Timbuktu – rozmowa z Danutą Marosz, Ryszardem Węgrzynem, Dariuszem Majem, Andrzejem Szybskim*, „Notatnik Teatralny", nr 38

Moreno J. L. (1946): *Psychodrama*, New York

Mościcki T. (2004): *Seksrealizm jako metoda twórcza*, „Rzeczpospolita" 2004, 3-4 stycznia

Mrozowski M. (2001): *Media masowe. Władza rozrywka i biznes*, Warszawa

Mukařovský J. (1966): *O języku poetyckim*, tłum. W. Górny, [w:] R. M. Mayenowa (red.), *Praska szkoła strukturalna 1926-1948. Wybór materiałów*, Warszawa

Myerhoff B. G. (2009): *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja" i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym*, [w:] R*ytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturalnego*, MacAloon J. J. (red.), przeł. K. Przyłuska--Urbanowicz, s. 229-272

Niziołek G. (2008): *Warlikowski: extra ecclesiam*, Kraków

Niziołek G., Targoń J. (2003) *Oddech przestrzeni, dusza ściany. Z Małgorzatą Szczęśniak rozmawiają Grzegorz Niziołek i Joanna Targoń*, „Didaskalia", nr 54/55/56, s. 54-59

Nieckula F. (2014): *Język ustny a język pisany*, [w:] *Współczesny język polski*, J. Bartmiński (red.), Lublin, s. 99-113

Ortega y Gasset J. (2016): *Bunt mas*, tłum. Piotr Niklewicz, Warszawa

Pala K. (1973): *O komunikační situací,* [w:] *Semiotyka i struktura tekstu*, R. M. Mayenowa (red.), Wrocław

Park R. E., W. Burgess (1921): *Introduction to The Science of Sociology*, Chicago

Parsons T. (1937): *The structure of social action*, New York

Pavis P. (1998): *Słownik terminów teatralnych*, Słowo wstępne: A. Ubersfeld, tłum. oprac. uzup. S. Świontek, Wrocław-Warszawa-Kraków. I tam źródło odwołania:

Adam, J-M. (1978): *La cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative*, Langue Française 38, s. 101-117

Pease A., Pease B. (2007): *Mowa ciała*, przeł. Joaana Grabiak, Poznań

Peirce Ch. S. (1997): *Wybór pism semiotycznych*, tłum. Ryszard Mirek, Andrzej Nowak, Warszawa

Pelc J. (1982): *Wstęp do semiotyki*, Warszawa

Perrot M., Martin-Fugier A. (1999): *Aktorzy* [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4: *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, M. Perrot (red.), Wrocław-Warszawa-Kraków

Piotrkowski M. S. (2004): *Z zegarmistrzowską dokładnością*, Dziennik Polski, 04.12.2004 r.

Pisarkowa K. (1978): *Zdanie mówione a rola kontekstu* [w:] *Studia nad składnią polszczyzny mówionej,* T. Skubalanka (red.), Wrocław-Warszawa-Kraków--Gdańsk, ss. 7-20.

Platon (1958): *Państwo*, tłum Wł. Witwicki, T. I, Warszawa

Pleśniarowicz K. (1996): *Przestrzenie deziluzji: Współczesne modele dzieła teatralnego, Kraków*

Povall R. (2013): Z technologią należy uważać..., tłum. M. Jankowski [w:] J. Majewska (red.) *Świadomosć ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, Kraków

Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny (1999): H. Zgółkowa, (red.), t. 21

Pronaszko A. (1976) *Odrodzenie teatru*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, T. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego*, wybór i opracowanie J. Degler, s. 409-420

Puzynina J. (1992): *Język wartości*, Warszawa

Raszewski Z. (1991): *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*,, Warszawa

Raszewski Z. (2003): *Partytura teatralna* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, (red.) J. Degler, t. 1, Wrocław, s. 256-286

Rembowska A. (2005): *Żal do Szekspira*, „Teatr" nr 4/6

Rosner K. (1995) *Teoria języka i umysłu ludzkiego Noama Chomsky'ego i jej interdyscyplinarna doniosłość*, [w:] *Noama Chomsky'ego próba rewolucji naukowej. Antologia tekstów,* oprac. K. Rosner, t. 1: J*ęzyk i jego nabywanie. Debata między Jeanem Piagetem i Noamem Chomsky'm*, Warszawa, s. VII–LIII

Sarna A. (2014): *Spotkania* [w:] *Praca nad rolą,* (red.) A. M. Zarychta, Łódź, s. 11-117

Stanisławski K. (1953-1956): *Pisma*, t. 1 - 4, Warszawa

Saussure de F. (1961) *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa

Sawicka G. (2010): *Determinanty sytuacji komunikacyjnej – ujecie ewolucyjne,* [w:] *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry,* G. Sawicka (red.), Bydgoszcz, ss. 61-69

Searle J. R. (1987): *Czynności mowy*, przeł. Bogdan Chwedończuk, Warszawa

Searle J. R. (1988): *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*, [w:] *Studia z teorii literatury*, t. II, K. Bartoszyński, M. Głowiński i H. Markiewicz (red.), Wrocław

Schechner R. (2006): *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski. Redakcja przekładu: Marcin Marcin Rochowski, Wrocław

Shakespeare W. (1924): *Ryszard III.* Tragedja w 5 aktach, tłum. J. Paszkowski, Złoczów

Shakespeare W. (2006): *Romeo i Julia. Hamlet. Makbet*, tłum. S. Barańczak, Kraków

Shakespeare W. (2012): *Komedie*, tłum. S. Barańczak, Kraków

Sheets-Johnstone M. (2017): *Ruch – podstawa realności świata ożywionego* [w:] *Strategie chorograficzne. Nowe perspektywy,* T. Ciesielski, M. Bartosiak (red.), Łodź – Warszawa, s. 47-61

Siedlecki A. (2010): *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej. Teatr, film, telewizja, radio*, Rzeszów

Singer P. (2018): *Wyzwolenie zwierząt,* tłum. Anna Alichniewicz, Anna Szczęsna, Warszawa

Sinko G. (1982): *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź. I tam źródła odwołań:

Allwood J., Andersson G. L., Dahl Ö. (1977): *Logic in Linguistics*, Cambrige

Barthes R. (1963): *Sur Racine*, Paris

Greimas A. J. (1966): *Semantique structurale*, Paris

Jacquot J. (1978): *Les voies de la creation théâtrae*, t. 6. , Paris

Kristeva J. (1970): Le Texte du roman, The Hague

Vacarro J.-M. (1978): *La musique dans l' „Histoire du soldat"*, *„Les voies de la creation théâtrae"*, t. 6. , Paris

Sinko G. (1988): *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław – Warszawa – Krakow – Gdańsk – Łódź. I tam źródła odwołań:

Droste F. G. (1982): *Meaning What? On Possible Words and Possible Semantics*, Leuven

Elam K. (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*, London – New York

Fischer-Lichte E. (1983): *Semiotic des Theaters*, t. 3., Tübingen

Ruffini F. (1978): *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma

Eco U. (1979): *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts,* Bloomington – London,

Sinko G. (1992): *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny*, Wrocław. I tam źródło cytatu:

Greimas A. J. (1966): *Semantique structurale*, Paris

Skwarczyńska S. (2003): *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler (red.), t. 1., Wrocław, s. 229-248

Skwarczyńska S. (2003 2): *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*, [w:] P*roblemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler (red.), T. 1., Wrocław, s. 287-294

Skwarczyńska S. (2003 3): *Dramat: literatura czy teatr*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler (red.), t. 1., Wrocław, s. 310-318

Skwarczyńska S. (2003 4): *Znaki teatralne i fraza w komunikacie teatralnym o fabule dramatycznej* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler (red.), t. 2., Wrocław, s. 263-277

Skwarczyńska S. (2003 5): *Dramat literaratura czy teatr* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler (red.), t. 1., Wrocław, s. 310-324

Sławomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze. Zapis wykładów wygłoszonych dla studentów I roku kulturoznawstwa (2003), Karczewski L., Lewkowicz I., Wójcik M. (red.), Łódź.

Sławiński J. (1974): *Wokół teorii języka poetyckiego*, [w:] tegoż, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa

Słownik terminów literackich (1976), J. Sławiński (red.) Wrocław

Strategie publiczne, strategie prywatne Teatr polski 19990-2005 (2006): Plata T. (red), Izabelin

Sperber D., Wilson D. (1986): *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford

Stankiewicz-Podhorecka T. (2005): *Żenujące widowisko*, Nasz Dziennik nr 149, 29-06-2005

Stanisławski K. (1954-1956): *Pisma*. Red. E. Csato. Wstęp: H. Szletyński, Warszawa

Steiner M. (2003): *Geneza teatru w świetle antropologii kultury*, Wrocław

Strzelecki Z. (1976) T*eoretyczne problemy scenografii*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego*, wybór i opracowanie J. Degler, s. 429- 439

Strzelecki Z. (1976 2) *Scenografia a dramaturgia w teatrze współczesnym*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, T. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego,* wybór i opracowanie J. Degler, s. 467-478

Szajna J. (1958): *Rozmowy o dramacie: Scenografia a dramat (stenogram dyskusji)*, „Dialog" nr 10,

Szulc T. (1976): *Muzyka i teatr,* [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego*, wybór i opracowanie J. Degler, s. 523-536

Szymanek K. (2001): *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny,* Warszawa

Szajna J. (1995): *Teatr otwarty,* [w:] *Przeciw konwencjom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine'a po czasy współczesne* (1887-1990), M. Fik (red.), Warszawa, s. 235-239

Szymborska W. (1996): *Życie na poczekaniu,* Kraków

Śmiechowicz O. (2018): *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Klata*, Warszawa

Świontek S. (1983): *Teatr w świecie i świat w teatrze. Z problemów dramaturgii C. Norwida: "Aktor", "Za kulisami"*, Polonistyka, nr 8, s. 712-721

Świontek S. (2003): *O strukturalnych związkach i zależnościach tworzyw dzieła dramatycznego*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler, t. 1, Wrocław, s. 110-118

Świontek S. (2003 2) *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych (Perspektywy i ograniczenia)*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler, t. 2, Wrocław, s. 77-94

Świontek S. (2003 3): *O konwencji teatralnej*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler, t. 2, Wrocław, s. 208-222

Świontek, S. (2003 4): *Znak, tekst i odbiorca w teatrze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler, t. 2, Wrocław, s. 244-248

Świontek, S. (2003 5): *Teatr jako widowisko*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler, t 2, Wrocław, s. 443-451

Targoń J. (2005): *Macbeth the movie*, Didaskalia nr 67-68

Targoń J. (2012): *Ugrzązłem w bagnie krwi* [w:] *2007: Macbeth*, książeczka wydana z DVD, Warszawa

Tavris C., Aronson, E. (2013) *Błądzą wszyscy (ale nie ja)*, Sopot – Warszawa

Tischner J. (2006): *Filozofia dramatu*, Kraków

Tokarz M.,(2006): *Argumentacja. Perswazja. Manipulacja. Wykłady z teorii komunikacji*, Gdańsk

Tomasik W. (1990): *Od „etiolacji" do „ideologii szczerości". Teoria aktów mowy i literatura*, „Pamiętnik Literacki" LXXXI, z. 3, s. 115-144

Turner V. (1957): *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*, Manchester

Turner V. (1988): *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, „Dialog", nr 9

Turner V. (2005): *Od rytuału do teatru*, tłum. M. i. J. Dziekanowie, Warszawa

Turner V. (2005 2): *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wachowski, J., Poznań

Turner V. (2009): *Liminalność i gatunki performatywne*, [w:] R*ytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturalnego*, MacAloon J. J. (red.), przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, s. 39-74

Ubersfled A. (2002): *Czytanie teatru* I, tłum. Joanna Żurowska, Warszawa

Urbaniak M. (2013): *Warszawa to nie bułka z masłem – rozmowa z Krzysztofem Warlikowskim*, „Przekrój", 23.05.2013

Wagner R. (1851): *Oper und drama*, Zurich

Weissman P. (1965): *Creativity in the Theater: a psychoanalitic study,* New York

Wierzbicka A. (1973): *Akty mowy*, [w:] *Semiotyka i struktura tekstu*, M. R. Mayenowa (red.), Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk, s. 201-219

Wierzbicka A. (1986): *Analiza ligwistyczna aktów mowy jako potencjalny klucz do kultury* [w:] *Problemy wiedzy o kulturze*, red. A Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Warszawa, s. 103-114

Wilniewczyc T. (2003/2004) *Dzień wcześniej skończyłam pięćdziesiąt lat – rozmowa ze Stanisławą Celińską*, „Notatnik Teatralny" nr 28/29

Wilshire B. (1982): *The Dramaturgical Model of Behavior: Its Strengths and Weaknesses*, „Symbolic Interaction", V. 5, I. 2, pp. 287-298

Witkiewicz S. I. (1995): *O artystycznym teatrze,* [w:] tegoż, *Teatr inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa

Witkiewicz S. I. (2004): *Dramaty III*, Warszawa

Wojciszke B. (2002): *Człowiek wśród ludzi: zarys psychologii społecznej,* Warszawa

Woods J. (1974): *The Logic of Fiction*, Paris

Wroński W. (1976)*: Muzyka i teatr*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2. *O tworzywie i twórcach działa teatralnego*, wybór i opracowanie J. Degler, s. 523-536

Wyżyńska D. (2005): *Grzegorz Jarzyna o centrum artystycznym*, Gazeta Wyborcza - Stołeczna nr 105, 07-05-2005

Wyżyńska D. (2005 2): *Macbeth na granicy jawy i snu*, Gazeta Wyborcza - Stołeczna nr 114 18-05-2005

Zich O. (1981): *Estetyka sztuki dramatycznej*. Przeł. A. Bluszcz. [w:] *Teatrologia czeska. Antologia*. E. Udalska (red.), Katowice, s. 11-33.

Zdunkiewicz D. (2014): *Akty mowy,* [w:] *Współczesny język polski*, J. Bartmiński (red.), Lublin, s. 269-280

Znaniecki F. (2011): *Relacje społeczne i role społeczne*, Tłum. E. Hałas, Warszawa

Strony i artykuły internetowe:

(A)pollonia, Nowy Teatr, http://www.nowyteatr.org/pl/plays/apollonia, [dostęp: 15.10.2014]

Bollin P., *Artyści komentują sytuację wokół "Klątwy" Olivera Frljicia. "Bronimy bożków i obrazów, a nie ludzi!"* Magazyn O!Kultura nr 26 24 lut 17 https://kultura.onet.pl/wiadomosci/artysci-komentuja-sytuacje-wokol-klatwy-olivera-frljicia-bronimy-bozkow-i-obrazow-a/7r6cqb3 [dostęp: 08.05.2018]

Ciosek J. (2005) *Ukryty za maską. Ze Zbigniewem Zapasiewiczem rozmawia Jolanta Ciosek*, https://dziennikpolski24.pl/ukryty-za-maska/ar/1624868, [dostęp: 08.10.2018].

Instytut Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu (Jad Waszem), www.yadvashem.org, dostęp 2018-12-18

Janowska K. (2008): *Jak wywołałem tamtą wojnę. Rozmowa z Gustawem Holoubkiem*, 31 stycznia 2008, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/244040,1,rozmowa-z-gustawem-holoubkiem.read [dostęp: 30.12.2018].

Janowska K. (2009): *Fabryka Warlikowskiego*, Polityka, 14 maja 2009, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/290785,1,warlikowski-krzysztof.read [dostęp: 10.12.2018 r.].

Kasprzak J. (2017): *Teatr to nie światło i brzdęk, z Tadeuszem Słobodziankiem rozmawia Jakub Kasprzak*, portale teatralny.pl, dokument online, http://teatralny.pl/rozmowy/teatr-to-nie-swiatlo-i-brzdek,2017.html [dostęp: 18.11.2018].

Kwiecińska A. (2014): *Natchnienie zaskakuje na plaży. Z Pawłem Mykietynem rozmawia Agata Kwiecińska*, Ruch Muzyczny Nr 01/2014, http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/rozmowy/314-natchnienie-zaskakuje-na--plazy [dostęp: 02.08.2019].

Lupa K. (2008) *Odlot bez narkotyku*, rozmowa z Justyna Nowicką, publikacja: 12.02.2008, http://www.rp.pl/artykul/91938.html?p=2, dostęp: 08.10.2014 r.

Luter A. (2018): *Byłem na „Klątwie"*, 28 czerwca 2017, http://wiez.com.pl/2017/06/28/bylem-na-klatwie/ [dostęp: 08.05.2018]

Pawłowski R. (2009): *Krall i Warlikowski o (A)polonii, rozmowa Romana Pawłowskiego*, Duży Format,16.05.2009, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,6614675,Krall_i_Warlikowski_o__A_polonii.html [dostęp: 10.12.2018 r.].

Pawłowski R. (2002): *Stanisława Celińska*, Wysokie Obcasy, 27.12.2002, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,1219743.html?disableRedirects=true [dostęp: 29.12.2018]

Zalta E.N.(red.) *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online], Winter 2017 Edition, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 5 października 2010, ISSN 095-5054 [dostęp 2019-03-30] (ang.).

Aneks
Wywiady z reżyserami i aktorami

1. Wywiad z Krzysztofem Warlikowskim.

Maciej S. Piotrkowski: – Gdy bierze pan tekst do ręki, to wie pan, że chce go wystawić i dlatego pan po niego sięga, czy też raczej chęć inscenizacji rodzi się w trakcie lektury?

Krzysztof Warlikowski: – To jest najtrudniejsze pytanie. Bo nie wiadomo jak to się rodzi. Skąd takie przekonanie. Czasami są impulsy większe, które działają. Na przykład taka sytuacja, że mieliśmy budować teatr w Warszawie. Czyli miała powstawać jakaś scena. A z drugiej strony, w przypadku *(A)pollonii*, była to propozycja, żeby to przedstawienie miało premierę na dziedzińcu Pałacu Papieskiego [w Awinionie – przyp. aut.]. No i wtedy są większe możliwości, więc to jest coś takiego, co pcha w stronę wolności. To znaczy wszystkie te bodźce, które są dookoła przedstawienia są też bardzo ważne. Bodźce się zmieniają. W tamtym wypadku była to ta perspektywa zderzenia się z olbrzymią sceną i widownią. A przecież teatr w tamtych czasach był taki „im mniejszy tym bardziej hołubiony". Przeszliśmy na taki intymny komunikat w tamtym okresie. Nasz teatr wtedy też tak grał, byliśmy głównie w przestrzeni Teatru Rozmaitości. To znaczy najbardziej byłem związany z Teatrem Rozmaitości zanim nie stworzyłem nowego miejsca. No i zadziałał ten bodziec Awinionu i perspektywy, bo już wtedy były projekty naszej nowej sceny. Przez kilka lat zresztą bodźcem tych przedstawień była nowa scena. Ta nowa scena powstawała właściwie przez osiem lat, przez osiem lat istniał zespół, który nie miał miejsca. Więc te pierwsze przedstawienia były jakby programowane trochę otwarciem tego nowego miejsca. Z drugiej strony dochodził do tego bodziec dziedzińca Pałacu Papieskiego. No i zaczęły się rozmowy. To jest tak, jak producent w kinie rozmawia z reżyserem. Są pewne inne, ciekawsze możliwości. Bo na przykład my robiąc *(A)pollonię* mogliśmy być sponsorowani przez Awinion, więc mogliśmy zacząć pracę od zrobienia *workshopu* w Grecji. Pojechaliśmy tam najpierw

wszyscy i zaczęliśmy się zastawiać nad tym, co dalej. Pewne przedstawienia się biorą z lektury, a pewne z czegoś większego. Bo jakąś bazę literacką się ma, albo pewne rzeczy gdzieś tam tkwią, no i się ujawniają. Kiedy już wiedzieliśmy, że ma to być *Oresteja*, kiedy już wiedzieliśmy, że to ma być Hanna Krall i historia Apolonii Machczyńskiej, to był już jakiś punkt wyjścia. Zresztą *Oresteja* jest czymś, co do mnie wraca. Tak samo przez długie 10 lat pracowałem nad Shakespeare'em, to był mój pierwszy scenarzysta-mistrz, który pomógł mi w znalezieniu czy w szukaniu teatru. No więc były te dwa elementy: Krall z jednej strony, z drugiej strony *Oresteja.* I miałem do dyspozycji te dwa czy trzy tygodnie z zespołem, który jest poza kontekstem, to znaczy jest właściwie na wakacjach w Grecji, a zarazem pracuje 6 godzin dziennie nad czymś, co jest jeszcze zupełnie niezobowiązujące. To taka duża przestrzeń wolności.

– A *Oresteja* z czego się wzięła?

– *Oresteja* się wzięła prawdopodobnie z tego, że mój debiut warszawski to była *Elektra*, później były *Bachantki*, później wiedziałem, że jest rzecz, którą bardzo chciałbym zrobić z teatru greckiego, *Alkestis*. No więc ta *Alkestis*, mogła być takim pierwszym, wyjściowym elementem. W tej chwili nie wiem dokładnie, ale rzeczywiście uznawałem, że *Alkestis* jest w repertuarze greckim czymś wyjątkowym, tak jak *Bachantki.* To były niewątpliwie dla mnie najciekawsze propozycje antyku. No więc ta *Alkestis* była gdzieś w głowie, ja nawet przymierzałem się [do tej tragedii – przyp. aut.] kilka razy. Był taki pomysł w Teatrze Dramatycznym. To nigdy się nie spełniło, ale gdzieś zostało w głowie. Natomiast *Oresteja* była chyba takim tytułem, który się zrodził chyba z tej propozycji dialogu z widownią w tak dużym miejscu, jak kilkutysięczna widownia Pałacu Papieskiego. Trzeba było przemówić czymś, co mogło zostać intymne, a zarazem musiało mieć komunikat, który mógłby wciągnąć taką masę ludzką w te zawiłości, które z tego wyszły.

– Powiedział pan, że *Oresteja* i historii Apolonii Machczyńskiej były tekstami wyjściowymi. A w jakich momentach, okolicznościach, dlaczego pojawiały się kolejne teksty, które pan włączył do *(A)pollonii*?

– Z Hanną Krall zrobiliśmy *Dybuka*. Ale wcześniej robiłem *Hamleta*. Nie znając jeszcze pani Hanny Krall, myślałem o tym duchu. I to było pierwsze przeżycie

z Hanną Krall, które to przeżycie otwierało coś bardzo ważnego w moim teatrze. Mianowicie, że bogowie się bardzo często zdarzają w takich tekstach jak Shakespeare czy w antyku. I co to w ogóle znaczy taka konfrontacja? Co znaczy Ariel, co znaczy Kaliban czy Dionizos. Czyli te wszystkie postaci teatralne, które są na pograniczu. Mając ludzką formę są jednak czymś trochę innym. I jak powinno odbywać się pokazywanie tego w teatrze? To był ten moment szczególny z *Hamletem,* dlatego, że jest duch ojca i zwykle wtedy w teatrze towarzyszyły temu różne strategie estetyczne, które miały być wyjściem. Natomiast ja szukałem takiego rozwiązania esencjalnego, że tak powiem, w wypadku tego ducha. No i Hanna Krall, która napisała historię *Dybuk,* mówiła tam o tym Adamie S., który miał poczucie jest ich dwoje w nim, że dwóch ludzi w nim mówi. To takie potwierdzenie w rzeczywistości, co zaczyna później działać na teatr, bo już się potem nie myśli o tych duchach, jako o czymś co jest tylko subiektywne albo teatralne. Szuka się porządku życia do podejmowania takiego wyzwania w teatrze, jak duchy czy bogowie. No więc my już byliśmy przygotowani po tym *Dybuku* do takiego nastopnego kroku. Bo nic się nie rodzi w pustce. Wymieniam więc bardzo dużo argumentów, które zaczęły wpływać na kształt taki, jakie miało to przedstawienie. Też była ta sytuacja polityczna – budowaliśmy nową Polskę, to było wspaniałe jak mieliśmy wytężone ucho na nowe treści. A przede wszystkim byliśmy spragnieni dyskursu który byłby zrozumiały dla nas. W ogóle byliśmy spragnieni dyskursu. Przestały się liczyć małe intryżki teatralne *á la* Ibsen czy *á la* Strindberg, ona i on, przeszliśmy przez teatr amerykański, angielski, ona i on. To wszystko do niczego nie służyło. I ja też jako reprezentant pewnej generacji musiałem, albo nawet czułem taki obowiązek, zabrania głosu w pewnych sprawach. Ta sprawa żydowska pojawiła się znacznie wcześniej. Rozwijałem ją z Hanna Krall, stąd też pojawiła się w *(A)pollonii*. W *Orestei* to, co mnie ideologicznie bardziej pociągało niż sam tekst, niż te trzy jej części, to ta nienormalna sytuacja jakiegoś przymierza, które miało wprowadzić rok zerowy do cywilizacji. To znaczy wszystkie konflikty, los, jego przeciwności, rodu Atrydów, miały być przez bogów zatrzymane w tym łańcuchu na etapie Orestesa. Odbył się sąd bogów nad Orestesem, Apollo i Atena uniewinnili go i erynie już nie miały do niego dostępu, żeby go ścigać w ramach zemsty. Czyli

powstał rodzaj pierwszego paktu, który kojarzył mi się bardzo z rokiem zerowym niemieckim i w ogóle rokiem zerowym Europy. W 1945 roku wiadomo było, że trzeba było coś budować od podstaw. Od podstaw dlatego, że sam środek Europy był czarną dziurą. Nie wiadomo było czy zwycięzcy wojenni zniszczą ten naród, zniszczą język, zniszczą tę cywilizację, która okazała się tak niebezpieczna, czy też zbudowane będzie coś nowego. No więc ten rok zerowy i jego symboliczny charakter, który nie jest takim narzucającym się w pierwszej kolejności, jak się czyta *Oresteję*.... Było to dla mnie ważne, że jest rodzaj sądu i jest rodzaj uniewinnienia. Uniewinnienie jest w ogóle problematycznym tematem, bo moim zdaniem nie ma czegoś takiego jak „bez winy" i jestem w tym sensie „antykafkowski". Raczej śledzę w nas winę, niż miałbym założyć, że doszło do pomyłki. Pomyłka może wyzwolić winę tam, gdzie nie myśleliśmy początkowo, że ona jest. To jest kwestia najprawdopodobniej wychowania katolickiego, to poczucie winy. A może też takiego prywatnego, osobistego? Zależy jak się komu ułoży. Wyjdzie się z większym poczuciem winy czy wyjdzie niewinnym ze swojej młodości? I z tego wyniknie, gdy zacznie się na swój rachunek budować siebie? Wtedy przyszedł do głowy pomysł następny. Mianowicie Jad Vashem jest taką instytucją, która wprowadza jakąś sprawiedliwość, której nie wymierzono wcześniej. To drzewko zasadzone w Jerozolimie miało wynagrodzić Sprawiedliwym Wśród Narodów coś, co po wojnie bardzo długo skrywano, nie tylko w Polsce. Było to coś bardzo niewygodnego. Holocaust był bardzo niewygodny dla świata, dla Amerykanów, dla Anglików, dla wszystkich właściwie. Bo zdarzyło się coś takiego, co najlepiej było zapomnieć. Była więc zmowa milczenia. Natomiast Jad Vashem ma pewne procedury. Jest to jakby rodzaj zakwalifikowania świadectwa do tego, żeby to świadectwo miało moc. Było uznane za prawdziwe. Wtedy może być podstawą do przyznania takiego wyróżnienia. Ale temu towarzyszy niemalże proces sądowy. Świadkowie muszą być żyjący. Dlatego tych Sprawiedliwych już nie będzie, bo nie ma takich żyjących świadków, coraz mniej ich jest w każdym razie. Zaocznie można przyznawać, ale ktoś, kto jest uratowany musi być żyjący. Więc ostatnie świadectwa mają miejsce teraz. I oczywiście są pewne zasady pod tytułem: ten ktoś nie mógł brać pieniędzy, itd. itd. Taka struktura prawna dość zastrzeżona i też budząca niepokój co do

słuszności. To wszystko jest bardzo niepewne, powiedziałbym. I nie do końca sprawiedliwe, choć właściwie nie ma niczego końca sprawiedliwego. Więc ten zamysł jest pobożnym życzeniem Jad Vashem. Natomiast sam proceder – można sobie stawiać pytania, czy jest słuszny czy nie. Jak dochodzi do tej ostatecznej decyzji. No więc wtedy przyszło skojarzenie. Pojawiła się scena przyznania tego wyróżnienia w teatrze, powstała scena przyznania i scena przesłuchiwania świadka. Dwa procesy zostały połączone ze sobą, przysłuchanie i wręczenie dyplomu, które oczywiście normalnie są czymś innym. Tych drzewek jest bowiem już niewiele, nie sadzi się tego, bo nie ma miejsca, zamiast tego są te dyplomy. Kiedyś to odbywało się w Jerozolimie, teraz to się odbywa raczej w ambasadzie izraelskiej, więc to też nabiera mniejszego znaczenia. Zacząłem więc myśleć o tym wyróżnieniu i tej próbie naprawienia niesprawiedliwości. To znaczy przyznaniu tego wyróżnienia komuś, co miało naprawić krzywdy. Nagrody te są słuszne, ale na przykład w wypadku Apolonii Machczyńskiej było tak, że ona została rozstrzelana. Nie przeżyła wojny. Dostała ten medal pośmiertnie. Nie przeżyli też Żydzi, których ukrywała i z powodu których została rozstrzelana. Przeżyła dziewczyna, Ryfka, która była jedną z dziewczyn z tej wsi. Apolonia mówiła jej: „Słuchaj, ty masz aryjski wygląd, więc nie możesz go zmarnować". I dała jej adres, nie wiem czy nie pomogła w metryce itd. itd. W każdym razie umieściła tę dziewczynę gdzieś w Warszawie. Później, gdy została rozstrzelana i doszło to do Warszawy, gospodarze Ryfki nie bardzo chcieli dalej już ją trzymać. Dlatego dziewczynka zgłosiła się na roboty. Wyjechała na roboty do Niemiec jako Polka. Tam mogła łatwiej przeżyć. I rzeczywiście przeżyła. Później miała dzieci, wnuki. Widzimy jednak, że to, że Apolonia jej wtedy pomogła, nie oznaczało jeszcze, że ona ją uratowała. To ona musiała siebie dalej ratować. Natomiast z tych, których Apolonia chciała ratować i których trzymała u siebie, nikt nie przeżył. Zostali zadenuncjowani przez dzieci, a później przez rodziców. W moim pojęciu taki proces przyznania nagrody miał być więc rodzajem rekompensaty. czy roku zerowego, to znaczy takiego przebaczenia. To jest taki akt, który ma na celu: wiedzieć, zapamiętać. Coś ma naprawić. I to jest ta paralela między tą naprawą, która miała miejsce w przypadku Orestesa i tą naprawą, która miała miejsce w wypadku Apolonii Machczyńskiej, czy w ogóle wobec tych

narodów, które pomagały Żydom. I wobec tych ludzi, nielicznych, w społeczeństwach, które zachowały godność ludzką, często płacąc życiem. Po wojnie właściwie nie chciano już o tym pamiętać, nie chciano, żeby ktoś się o tym dowiedział. Zwłaszcza w Polsce to była wstydliwa sprawa. Zresztą, czego się wtedy nie dotknęło, to piekło w Polsce. Lata dziewięćdziesiąte i dwutysięczne bardzo dużo w tej dziedzinie dziedzinie zrobiły, bo wychodziły właściwie każdego roku książki, po kilka książek nawet, bulwersujących, typu *Sąsiedzi*. Tak, jak gdyby otworzyła się wolność słowa i od tego momentu zaczęliśmy mówić o tym, o czym nie mówiliśmy, czyli o Żydach. Wtedy społeczeństwo było też bardzo jakby łakome, bardzo chciało wiedzieć, bardzo się też obawiało. Byliśmy wtedy bardzo w emocjonalnym rozedrganiu. Natomiast prawdą jest, że wtedy cała grupa artystów z różnych dziedzin, ruszyła w tę stronę. Na przykład Bałka. Holokaust wybuchł nagle, jako głos nowego pokolenia. No bo też to trochę jest tak, że każde pokolenie zabiera na ten temat głos. No więc z tych wszystkich siatek, które już zaczynały funkcjonować, tych analogii, porównań, to wszystko zaczęło promieniować na inne elementy, które stały się elementami tego przedstawienia. Zaskakiwało ono brakiem narracyjności, zaskakiwało tym, że każda sekwencja była innym teatrem niemalże i inne treści wyciągała. To jest też tak, że jak się robi Shakespeare'a, czasami się widzi, że pewne rzeczy są ważne, drugie są mniej ważne, potrzebne do intrygi, zaś inne są mniej ważne, a wręcz szkodliwe. No więc wiedząc o tym, kiedy się decydujemy na taki akt wolności, kiedy jest się odpowiedzialnym za skonstruowanie dramatu, czy za skonstruowanie przedstawienia, bo wtedy jedno z drugim jest ściśle ze sobą związane, to zaczyna jedno odsyłać do drugiego. To taka „sytuacja przypisowa". Stąd wzięła się też na przykład *Elisabeth Costello*. Ściąganie uwagi widza przez trzy godziny na temat Hamleta jest wspaniałym doświadczeniem. Robienie tego z *Bachantkami* też jest wspaniałym doświadczeniem. Robienie tego z jakąś inną sztuką też jest wspaniałe. Zawsze można uciąć i zawsze można wprowadzić coś, co jest już takim czystym kierunkiem. Natomiast znalezienie się w takim miejscu wolności, w którym więcej nie wiemy niż wiemy, powoduje, że to proces dramaturgiczny jest procesem poprzedzającym. Związane jest to z procesem pisarskim, bo jak tylko dochodziliśmy do pewnych odkryć, wtedy na przykład Hanna Krall

zaczynała pisać. To następnie było przepisywane, dostosowywane w próbach i tak dalej. Tak powstawały te nowe elementy. Więc robienie pierwszego przedstawienia w Warszawie, w nowej przestrzeni to był jeden z większych bodźców. Drugi bodziec to było to, że *(A)pollonia* miał być pokazana na dziedzińcu. Trzeci to moment historyczny, czas w Europie, gdzie jeszcze wydawało się, że sztuka odgrywa większą rolę, że bardziej tej sztuki potrzebujemy. Dziedziniec papieski był też miejscem, które w powojennej Francji zostało przejęte przez teatr, dla tworzenia festiwalu, który miał wyciągać społeczeństwo skorumpowane czasami wojny. Miał jak gdyby budować nowe europejskie społeczeństwo. No i tutaj oczywiście była bardzo silna analogia między latami czterdziestymi, pięćdziesiątymi francuskimi, ale też latami dziewięćdziesiątymi i dwutysięcznymi w Polsce. No i tak jedno odsyłało do drugiego.

– Mówi się, że lektura to dialog. Na czym polegał pana dialog z poszczególnymi autorami tekstów użytych w *(A)pollonii*? Czy taki dialog się różni od zwykłego dialogu? Jeśli tak, to czym się różni?

– Trzeba sobie najpierw powiedzieć, że to nie będzie linearne, że to nie będzie narracyjne. A zarazem trzeba utrzymać napięcie. Ludzie też muszą chcieć albo umieć wejść w taki labirynt. Ale zrobiłem wcześniej też nie do końca linearny tekst Kushnera w dwóch częściach [*Anioły w Ameryce* – przyp. aut]. Więc było już dużo doświadczeń, które wprowadzały sekwencyjność niekoniecznie linearno-narracyjną. A tamten moment szczególnie, wydawało mi się, był w Polsce sprzyjający temu. Chodzi o pewien rodzaj nasłuchiwania, co padnie z tego forum. Widzowie więc nasłuchiwali, a ja uważałem, że nie można ich zanudzać i opowiadać coś oczywistego. Byłem zdania, że trzeba przystąpić do czegoś, co wymusi na nich taki dyskomfort. Jeśli chodzi o narrację, to można powiedzieć – dyskomfort produkcji Lyncha. Bo na przykład *Inland Empire*, był to taki ostatni produkt, gdzie producenci mówią „nie" i jest to produkt kina studyjnego, który jest bardzo doceniony przez artystów, jako rodzaj nowego wyłamania w zasadach, normach, regułach. Natomiast normalny widz nie do końca jak gdyby docenia rewolucyjność, bo nie może się pogodzić z tym, że coś jest rewolucyjnego a zarazem nieudanego. Dużo łatwiej akceptujemy coś udanego, ale nierewolucyjnego, niż nieudanego, ale rewolucyjnego.

– W takim razie gdy pan czyta *Oresteję* czy inne teksty, które weszły w skład *(A)pollonii* to czym różni się to od czytania przez osoby, które czytają te teksty dla przyjemności?

– No widział pan co zostało w *(A)pollonii* z *Orestei.* Nie podjąłbym się nowego przedsięwzięcia pod tytułem *Oresteja,* w której trzymałbym się tych trzech części, gdzie chciałbym się przebiec przez *Oresteję*. Dla mnie to jest niepotrzebne. Lektura, o którą pan pyta, jest do prześledzenia w takim montażu, a nie innym w *(A)pollonii*, w takim następstwie scen. W takim następstwie historii, w zmultiplikowaniu bohaterów, którzy konfrontowali się z poświęceniem. I z ofiarą. Okazało się, że ofiarowanie jest bardzo polskim tematem. Tak jak szybko się okazało, że *Bachantki* są też bardzo polska sztuką. No bo jest ten moment wiary, oczywiście. Można powiedzieć, że inaczej niż to teatr sobie zakłada, pielgrzymki, które odbywały się w Warszawie, wyznawały Dionizosa. Nie były przeciwko temu bohaterowi. Oczywiście cały spryt bachantek polegał na tym, że jakby my lubimy Dionizosa, ale gdzieś Eurypides nie chciał, żebyśmy go lubili. Więc zgotował tą masakrę. My jesteśmy takimi barankami bożymi, że do nas nie dociera to, co się stało z Penteuszem, na nas bardziej działa bóg. Dionizos jest właściwie taką figurą chrystusową. Można powiedzieć, że dla nas jest tu dużo analogii. Więc czasami trudno jest powiedzieć dlaczego zadziałał dramat grecki, który był nieobecny na scenach polskich, a jeśli się pojawiał, to w formie komicznej raczej i nieudolnej. W Polsce przecież nie było wcześniej czegoś takiego jak różne przedsięwzięcia teatru światowego, amerykańskiego czy europejskiego, że tych Greków nagle szukano, i w pewnym momencie odkryto, że oni nam są bardzo potrzebni w nowoczesności.

– Czyli jest to jakby od razu czytanie z przypisami, czytając dołącza pan przypisy, które stają się elementem lektury, wchodzą w skład tego dialogu?

– Nie. Widzi pan, można sobie coś zaplanować, a co innego widownia może zrozumieć. Na przykład Dionizos, który jest z jednej strony kimś, kto nas uwiedzie. Ale katolickość tego kraju pomagała Dionizosowi, a nie Penteuszowi. Racjonalizm w tym kraju jest czymś trudniejszym do odnalezienia niż wiara.

– Gdy pierwszy raz spotyka się pan z nowym tekstem i z aktorami czego pan oczekuje, od czego pan zaczyna?

– Rzadko kiedy jest sytuacja, kiedy jest tekst. Jest coś, co wszyscy traktujemy bardzo umownie jako punkt wyjścia. Ale nie ma tekstu. Zaczyna się więc od tego, że to my musimy go zrobić. Oczywiście ja cały czas piszę, Piotrek [Gruszczyński – przyp. aut.] też nad tym cały czas pracuje. Wszyscy nad tym pracują.

– W którym momencie do pracy nad spektaklem włączają się scenograf i kompozytor?

– To jeszcze wcześniej. Ja nie mam co zaczynać, bo jesteśmy cały czas razem. Więc my nigdy niczego nie zaczynamy, to wszystko się dzieje w naszym życiu. I w pewnym momencie jakiś moment wspólny może być bodźcem do tego akurat, a nie do czegoś innego. To nie są takie spotkania pod tytułem – robimy nowy projekt

– Czym się w pana wypadku różni komunikat reżyserski od komunikatu autora tekstu?

– Jeżeli się używa tych tekstów w jakiejś inne strukturze, to te teksty albo legną albo zadziałają. Bo każdy z tych tekstów jest tylko jakimś fragmentem. Więc te fragmenty nie są samodzielnymi elementami, które mogłyby zbudować przedstawienie. Dlatego coś takiego jak scenariusz *(A)pollonii* nie jest tekstem teatralnym, który można realizować, jest tylko tekstem, który powstał w związku z tym konkretnym moim przedstawieniem. Jeszcze nie słyszałem o tym, żeby ktoś chciał wystawić *(A)pollonię*.

Kraków, 15.12.2018

2. Wywiad z Grzegorzem Jarzyną

Maciej S. Piotrkowski: – Dlaczego, choć ukończył pan krakowską szkołę teatralną, omija pan jako reżyser Kraków? Dlaczego zrezygnował pan z pracy w Starym Teatrze?

Grzegorz Jarzyna: – Ponieważ w Starym Teatrze wybuchł jakiś konflikt. To mi się wszystko jawiło jako taki ul i mało w tym było radości robienia wspólnego teatru, a dużo było takiej nienawiści. Zabrakło mi też wolności i przestrzeni ludzkiej. W pewnym momencie Kraków stał się dla mnie teatralnie bardzo mały. Idąc na próbę już do *Iwony...* przechodziłem przez Rynek i ktoś mnie zaczepiał z teatru,

komentował moje zachowanie czy moje obsady czy moje ruchy, z poprzedniego dnia. Ja zawsze starałem się być z boku, a tu nagle się okazało, że każdy mój ruch jest komentowany. I wtedy mi się wydawało, że ten Kraków jest taki mały i ciasny. Wszyscy dyskutują na ten sam temat. Zabrakło mi trochę wolności.

– Dlatego po *Iwonie, księżniczce Burgunda* kolejny spektakl, *Doktora Faustusa*, zrealizował pan we Wrocławiu?

– Tak, czego bardzo żałuję, bo jednak tutaj w Krakowie był i ciągle jest genialny zespół aktorski. I tam [do Wrocławia] pojechałem z Jankiem Fryczem, no ale jednak praca twórcza z zespołem to jest dla mnie podstawa. Sam, jako reżyser, bez pracy z aktorami, bez ich podpowiedzi, bez ich sympatii, nie potrafię zrobić spektaklu. Nie jestem takim stalowym reżyserem. To się okazywało też za granicą, jak w *Schaubühne*, czy jak pracowałem w Burgu czy w Amsterdamie. Zaraz mówiłem aktorom, że to leży w mojej naturze. Przez pierwsze 15 minut mówiłem, jaka jest moja natura, i że nie potrafię pracować dyrektywami, tylko muszę mieć wsparcie od ludzi. I to działało.

– W czasie gdy robił pan w Krakowie *Iwonę*... w jednym z wywiadów też pan o tym wspominał. Że liczy pan, jako młody reżyser, że zespół panu pomoże.

– Tak też było i tak do tej pory jest, że zawsze zespół sygnalizuje mi w pewien sposób, że tutaj są miękkie tereny. To jest wtedy dla mnie super dialog, bo ja wtedy wiem: Aha, no to może miękkie, ale ja wiem, że tak i tak trzeba tu zrobić. Albo że miękkie, ale dlatego, że mam tutaj plażę intelektualną i emocjonalną i tutaj właśnie może nie iść. Dla mnie praca z aktorem jest bardzo istotna. Nie tylko z aktorem, ale i z realizatorami. Ja zawsze pracuję zespołowo. Później te splendory spływają na mnie, ale tak naprawdę to jest praca całego zespołu.

– Na ile w spektaklu *Druga kobieta*, widzimy właśnie tę wspólną pracę Grzegorza Jarzyny i jego zespołu?

– Nie mam jakiejś definicji naszego zespołu i siebie. Zawsze siebie postrzegałem jako takiego człowieka, i zawsze zespołowi tego życzyłem, sprawdzając reżyserów z inną stylistyką, żeby odbiegać jak najdalej od siebie, poszerzać swój język i swoje horyzonty. To dla mnie jest bardzo ważne w pracy twórczej. Nie lubię tego typu pracy, że się powtarzam, bo już wiem że to działa. Ja wiem, że to działa, i to super

działa, ale zawsze szukam trochę innego siebie. Tutaj opowiadam kobiecie, która ma 50 lat, doświadczenie, i gdzieś się uważa za osobę przegraną. Ale jednak ta druga kobieta się na końcu w niej rodzi. Trochę ten spektakl był dedykowany Danusi [Stence], też wokół niej się jakby to kręciło.

– Mówił pan o charakterystycznej szkole krakowskiej reżyserii. Czy mógłby pan to wyjaśnić? Na czym ta wyjątkowość polega?

– Jest bardzo dużo charakterystycznych rzeczy dla Krakowa, dla reżyserów po szkole krakowskiej. Przede wszystkim budowanie rzeczy na sobie. To jest bardzo istotny trend. Ja bym generalnie powiedział, że krakowska szkoła uczy tego, że trzeba być bardzo szczerym jako reżyser, nie wolno ściemniać i trzeba iść do końca. I właściwie u wszystkich wybitnych twórców krakowskich to się sprawdzało. To, czego ja się uczyłem od Krystiana [Lupy] to pogłębienie wewnątrz siebie, droga wewnętrzna. Ale u wszystkich wielkich twórców krakowskich zawsze ta szczerość i pójście do końca z zespołem było. To szukanie w swojej historii. To też zmusza do szukania w sobie nie tylko aktorów, ale i innych realizatorów, scenografów, kompozytorów, ludzi od kostiumów. To wciąganie ich wszystkich w taki rejon, że musimy opowiedzieć o sobie. Wtedy dzieje się bardzo ciekawa rzecz: nie tylko zespół się cementuje, ale każdy dodaje coś istotnego o sobie. Wtedy robi się taki teatr prawdy, wtedy nie widać, że my ściemniamy. Nasza gra nie jest do końca grą, tylko grając opowiadamy coś o sobie. Tego przynajmniej ja nauczyłem się w Krakowie i tego poza Krakowem tak jasno powiedzianego nie odczułem. W innych zespołach czy w innych krajach. Rosja też taka jest. Może to jest wschodnia cecha?

– Nie robi pan ostatnio długich przedstawień. Czy to też ma dla pana znaczenie, żeby przedstawienie było komunikatywne także przez to, że nie wymaga aż tak długiego skupienia, nie wyczerpuje widza?

– Ja robię takie spektakle, które są krótkie dlatego, że lubię spektakle intensywne. Nie potrafię, ale i nie chcę rozciągać czasu w teatrze. Wywodzę się bardziej z heavy metalu, z rock'n'rolla, dla mnie muzyka, rytm są bardzo ważne w sztuce. Uważam, że aby się skoordynować, dopasować do naszych czasów, nie należy zabierać za dużo czasu ludziom. Uważam, że dwie godziny w teatrze to jest idealny czas. Może być to godzina czterdzieści, niekiedy dwie dwadzieścia, ale staram się

zawsze kondensować spektakl. I często po premierze jeszcze go skracam, jeszcze go dopycham, jeszcze go przyspieszam. Bo myślę, że jest po prostu to rytm naszych czasów. Wydaje mi się, że jeżeli chcemy kontemplować czas, to wtedy wolę spuścić z tonu, trochę bardziej hipnotycznie poprowadzić akcje, niż go wydłużać. Uwielbiam hipnotyczne stany, transowe. Ale nie do końca zgadzam się z tym, że takie stany można osiągnąć patrząc na spektakl. Albo inaczej mówiąc: ja nie mam takiej natury. Nie potrafię tego robić. Dlatego dbam o to, żeby te moje spektakle nie były długie.

Kraków, 13.12.2014 r.

3. Wywiad z Wojciechem Kalarusem

Maciej Sergiusz Piotrkowski: – Kiedy aktor w Nowym Teatrze otrzymuje jakąś rolę od Krzysztofa Warlikowskiego, to czy najpierw sam nad nią pracuje, myśli nad nią, czy to reżyser mu ją w jakiś sposób tłumaczy? A może jest dyskusja: „co chciałbyś zagrać"?

Wojciech Kalarus: – Ani jedna z tych sytuacji się nie przytrafia. Ani aktor nic nie wymyśla, ani reżyser mu nie wskazuje, jak ma to zagrać, ani nie mówię, co ja bym chciał zagrać. W Nowym Teatrze w Warszawie, w którym jesteśmy, kiedy reżyseruje Krzysztof Warlikowski, zaczynamy zawsze od treści. Od spotkania zespołu grającego w danej sztuce, od zaznajomienia się z literaturą, od lektury tekstu. Wtedy, nie od razu, jest powiedziane, że Krzysztof wie, kto co będzie grał. On zawsze ma przed tym opór, żeby na pierwszych próbach zdradzać, kto jaka rolę otrzyma. Mam takie przeświadczenie, że nie jest to istotą tych pierwszych spotkań u niego. Tylko żeby to usłyszeć i zrozumieć, o co chodzi. Krzysztofowi też zależy na tym, żeby usłyszeć co my w ogóle na ten temat myślimy, jako ludzie po prostu. Co mamy do powiedzenia. Nie jest to typowy teatr, który zaczyna się od pierwszej próby czytanej, druga czytana, trzecia i już na czwartej trochę gramy. Nie, nie, nie. Nikt nie wie co gra, jak gra, na całe szczęście. Zaczynamy zgłębiać, poznawać lekturę tekstu i z każdą próbą, a tych prób odbywa się naprawdę wiele na początku, zbliżamy się do tak naprawdę pierwszej próby, kiedy dowiadujemy się co kto gra.

– Czyli to pierwsze spotkanie to jest w zasadzie aktor – autor tekstu?

– Można tak powiedzieć. To jest spotkanie zespołu. Czyli Krzysztof, plus aktorzy, plus dramaturg, kompozytor często, kostiumograf... No i spotykamy się wszyscy, żeby usłyszeć, czym się zajmiemy. Czytamy tekst. Nie jest jeszcze powiedziane, tak jak już wspomniałem wcześniej, jakie zagramy partie. Raczej tak nie jest.

– A czy reżyser już wtedy coś mówi? Podpowiada jakąś interpretację?

– Nie. Tekst, tekst, tekst... Rozpoznajemy się. To jest jak wyjście z pustkowia do rajskiego ogrodu, do lasu, gdzie rozpoznajemy każde drzewo, każdy liść, źdźbło trawy. Dotykamy to pierwszy raz, mamy prawo do nietrafiania, błądzimy sobie po prostu. Pozwalamy sobie zapoznać się z tym.

– A kiedy Krzysztof Warlikowski zaczyna już was reżyserować. W tym dialogu o powstającej postaci kto jest bardziej nadawcą a kto odbiorcą?

– U nas w zespole w zasadzie nie ma aktorów, którzy by nie proponowali. I nie chodzi o propozycje: „ jak ja to zgram", tylko o propozycje i o rozmowę co ja o tym myślę, jak ja to widzę. Krzysztof lubi słuchać. Ma niezwykły dar obserwacji i niebywałą wrażliwość, która zasila jego wyobraźnię na przyszłość, jak to może wyglądać. Mam takie wrażenie.

– Można zatem powiedzieć, że jest on bardziej odbiorcą niż nadawcą?

– Tak w zasadzie powinno to wyglądać. On wtedy jest usatysfakcjonowany. Bo widzi, że to nie jest coś, co on sobie wymyślił, tylko widzi zaangażowanie poszczególnych osób. Jest ciekawy tego, co my na ten temat myślimy. No i bardzo uważny. Niemniej oczywiście on zna te rejony, lepiej niż my, bo on do tego tekstu się przygotowuje dużo wcześniej, tworząc strukturę scenariusza z dramaturgiem, Piotrem Gruszczyńskim. Więc on doskonale wie swoje, ale chce poznać nasze. Po to, żeby się spotkać. Mniej więcej tak to wygląda.

– W tym waszym dialogu, kiedy nadchodzi taki moment, że macie poczucie, że to co wypracowaliście, to jest już propozycja dla widza?

– To każdy ma inaczej. Zdarza się tak, że niektóre sprawy mogą się okazać nawet po premierze. Oczywiście to nie jest idealna sytuacja. Ale może się tak zdarzyć. Ale zdarza się też tak, że na niektóre wątki wpadniemy bardzo szybko i one zostają już do końca. Trwają potem przez lata w działaniu spektaklu.

– A mogą powstać nawet na pierwszej próbie, podczas pierwszej rozmowy?

– Ślad może powstać podczas pierwszej rozmowy. Aż tak dobrze nie jest, chyba na szczęście, żeby to tworzyć już na pierwszym spotkaniu na pierwszej próbie, ale zdarza się, że bywa to dość wcześnie. Tak było w przypadku *Opowieści afrykańskich...* Chyba to był to ten spektakl. Nie jest to istotne zresztą. Ważne jest, że może się to przytrafić na próbie załóżmy dziesiątej i utrzymać się aż do końca.

– Kiedy już wchodzicie w dialogi ze swoimi kolegami, partnerami, to na ile Krzysztof Warlikowski pozwala wam samodzielnie współtworzyć te sceny, uczyć się od samych siebie, wpływać na siebie? Na ile on ingeruje w tę waszą sytuację komunikacyjną?

– Myślę, że ten teatr i funkcjonowanie tego tworu jakim jest zespół artystyczny z Krzysztofem na czele jest w tym miejscu dlatego, że on absolutnie na to pozwala. Pozwala to nawet nie jest dobre słowo. On oczekuje od nas wręcz, tak jak wspomniałem, takiego zaangażowania, które może przynieść „superowoc". To znaczy nasze propozycje, improwizacje, nasze propozycje zmiany tekstu, dołożenia tekstu lub skrócenia tekstu to się odbywa zawsze w dialogu. Zawsze! Nie ma innej drogi.

– A bywa tak, że pan z jakimś kolegą bądź jakąś koleżanką opracowujecie jakaś scenę i przychodzicie na próbę i mówicie: „Krzysiek, mamy takie coś"?

– Nie, nie ma czegoś takiego. Nie ma pracy w domu. Oczywiście, każdy może sobie myśleć, nawet powinien, na temat tego, co robi. Nie tylko zresztą on, moim zdaniem, tylko w ogóle o czym ma się tworzyć ta historia. W domu ani w teatralnej świetlicy nie pracujemy, nie pracujemy osobno, żeby pokazać Krzysztofowi co wymyśliliśmy. Nie to, bzdura. U nas tak nie jest. To się tworzy wspólnie przy nim, tu i teraz, z dopuszczeniem tak błędów, jak i zdobyczy.

– Czyli zadań domowych nie ma?

– Nie, nie, nie. To nonsens.

– Na ile w waszym teatrze komunikat, również wasz, aktorski, jest tworzony przez scenografa, choreografa czy autora muzyki? Czy od nich też coś czerpiecie do swoich postaci?

– Tak się składa szczęśliwie, że wszyscy, którzy tu pracują w Nowym Teatrze są artystami o niebywałej uwadze, powiedziałbym nawet „uważności". Oni są obecni

na próbach: scenograf i kostiumograf, czyli Małgorzata Szcześniak, kompozytor, czyli Paweł Mykietyn. Mówię o tych osobach, które stale pracują, o głównym nurcie, o spektaklach Krzysztofa. Bo teatr Nowy to nie są tylko spektakle Krzysztofa, to jest potężna machina innych jeszcze spraw. To nie tylko jest teatr. Ale jeśli mówimy o tym konkretnym spotkaniu, oni są rzeczywiście niezwykle zaangażowani, oglądamy propozycje, oglądamy albumy, oglądamy filmy, słuchamy muzyki. To jest szczęśliwa sytuacja, bo wszystkich zaangażowanych interesuje to, co mamy do powiedzenia wszyscy. Teaż tylko tak może powstać wspólnota w teatrze. Tak powinien działać zespół.

– A czy zdarzyło się na przykład panu zapytać kompozytora, jak grać przy tej muzyce, albo zapytać scenografa, jak się w tej przestrzeni zachowywać?

– Nie, nigdy nie przyszło mi do głowy pytać kompozytora o coś takiego. Nawet nie byłem świadkiem, żeby coś takiego się zdarzyło. Mało tego, uważam, że mogłoby to być nonsensowne. Bo to nie jest zaskoczenie, co my słyszymy. Tylko to, co ustalamy podczas prób i rozmowy. Jeśli idzie o scenografa, to czasami bywają żartobliwe pytania do Małgorzaty Szczęśniak: Małgosiu, jak sobie wyobrażasz to, że my, na przykład w przypadku *Opowieści afrykańskich...*, kiedy gramy za szybą, czy my jesteśmy w ogóle słyszalni? I czy widzialni? Mamy mikroporty oczywiście i tak dalej, ale te scenografie, przepiękne przecież, one są też monumentalne. My się nie mieścimy w zasadzie do żadnego teatru, my gramy na stadionach, w halach i innych przestrzeniach, nie typowo teatralnych. Po prostu mamy duże dekoracje. Więc tu bardzo często bywają żarty, że moglibyśmy występować również w wielu innych miejscach, gdzie również ludzie chcą nas oglądać, ale nie mieści się scenografia. Na szczęście ta scenografia jest zawsze niezwykła.

– Czy ona w jakiś sposób determinuje to w jaki sposób gracie, prócz technicznych rzeczy, o których pan wspomniał?

– Zawsze. Jesteśmy wspólnym tworem. Jak powiedziałem wcześniej, ja sobie nie wyobrażam, że wymyślę w domu rolę i jest mi obojętne czy ją zagram w pociągu, czy w tle będzie pole maków. Przez czas prób wypracowujemy wspólny język.

– Na scenie w spektaklach Warlikowskiego widzimy bardziej Wojciecha Kalarusa, czy zagraną formę?

– Osobowość zawsze się bardziej liczy niż tak zwany popis aktorski. U Krzysztofa nie ma w ogóle takie pojęcia jak „popis aktorski". Oczywiście wspaniale jest, gdy aktor dysponuje warsztatem, umiejętnościami, doświadczeniem. Nie wyłączałabym też tu funkcji rozumu. Kiedyś, dawno, dawno temu, nie było to modne. Mówiło się, że aktor czym głupszy tym lepszy. To jest bzdura moim zdaniem. Oczywiście zdarzało się tak wiele razy i zdarza, że są wspaniali. Ale tutaj jest tak, że nie ma spektaklu, gdzie się przychodzi na kogoś, że idę na „iksa", oglądać go, bo on jest w tym wielki. „X" jest wielki, ale „y", „a", „b", „c" już nie. Tu tak nie ma. Tu zawsze na pierwszym miejscu jest zespół, a my jesteśmy trybem, większym lub mniejszym całej tej machiny. To jest orkiestra.

– Ale bycie sobą liczy się bardziej niż wypracowane formy?

– Tak. To przetworzenie, zaangażowanie swojego umysłu, swojej wrażliwości, no i siebie po prostu, naszego ciała i ducha do tej muzyki, która została zapisana w partyturze.

– Ale czy pan upycha ciało w formę czy forma wychodzi z ciała?

– To wszystko wychodzi z dialogu. Forma jest zawsze konieczna. Ale forma nie może górować nad tym, co mamy do przekazania. Bo bylibyśmy po prostu kukłami.

Kraków, 15.12.2018

4. Wywiad w z Magdaleną Cielecką.

Maciej S. Piotrkowski: – Gdy dostajecie nowy tekst w waszym teatrze, to wy, aktorzy zastanawiacie się najpierw sami jako to zagrać, co tu zagrać, czy od razu reżyser wam coś wskazuje?

Magdalena Cielecka: – To bardzo różnie wygląda. Powiedziałabym, że może na początku tej współpracy z Warlikowskim może bardziej było tak, że była to od razu propozycja gotowa. W moim wypadku to była Ofelia w *Hamlecie*. Potem to już trochę nie pamiętam. To jest już na tyle długi związek, że tak jak w takich długich związkach bywa, to jednak jest jakiś tam dialog. I ciągła współpraca, ale ciągle także fochy, także obrażanie się, odmawianie, „ja tego nie nie zagram, a chcę

to", tak też bywa. Ale w większości wypadków, mówiąc już zupełnie serio, Krzysiek ma zawsze na nas jakiś pomysł, do którego stara się nas przekonać. Oczywiście czasem zdarza się tak, że wcześniej jakieś plotki chodzą, czy ktoś się czegoś dowie, że na przykład będzie robiona *Oresteja*, no to się zastanawiamy: to co ja mogłabym grać? Ale on nas potrafi też bardzo mocno zaskoczyć. Więc to naprawdę bardzo różnie wygląda. Mnie zdarzyło się raz zaprotestować i odmówić udziału, to były *Opowieści afrykańskie...* Poczułam wtedy, że będę coś bardzo powielać i nie miałam za bardzo ochoty na powtarzanie czegoś, co już przepracowałam wielokrotnie i nie było to dla mnie ciekawe.

– W tym spotkaniu reżyser – aktor, kiedy zaczynacie rozmawiać o roli, kto jest bardziej nadawcą, a kto odbiorcą?

– No oczywiście reżyser jest bardziej nadawcą, ale to też faluje powiedziałabym, bo na przestrzeni prób, które czasem trwają kilka miesięcy każdy ma swoją zwyżkę i dołek. I czasem to reżyser jest bardziej kreatywny i taki sprawczy, a czasem aktor przychodzi z jakimś pomysłem, wnosi coś. Zresztą te próby jego są zwykle taka podróżą i takim poszukiwaniem inspiracji i innych też źródeł pomocniczych do danego tekstu, do danej przygody, w związku z tym w wypadku akurat tego reżysera to jest zawsze współpraca. To jest zawsze dialog, coś, co nawzajem się napędza i nawzajem inspiruje.

– Gdy rozmawiacie, tworzycie wspólny dyskurs, w którym momencie macie takie poczucie, że to, co wypracowaliście, to jest już ten komunikat, który chcecie przedstawić widzowi?

– Nigdy. Chyba nigdy, bo ta praca się nie kończy. Ten proces trwa właściwie do zejścia z afisza spektakli. W wypadku naszych przedstawień to tylko *Burza* już zeszła z afisza, a cała reszta, nawet te stare przedstawienia, rzadko, ale jednak są grane. I każdy powrót do danego tytułu, każda próba wznowieniowa i kolejny set przedstawień, generuje kolejny rozwój i kolejne pomysły. Czasami nawet rewolucyjne. Tak się zdarzało wielokrotnie, że przebudowywaliśmy, czasami przestawialiśmy do góry nogami. Więc to się w zasadzie nigdy nie kończy.

– Na ile możecie sami pracować nad rolą, na ile Krzysztof Warlikowski oczekuje tego od was, a na ile oczekuje byście akceptowali jego pomysły?

– Tu jest pełna symbioza powiedziałabym. Naprawdę. Ja wiem, że to brzmi trochę tak sekciarsko, ale naprawdę tak jest. Krzysiek oczywiście przychodzi z pomysłem i propozycją, przynajmniej tekstu i tematu, nad którym będziemy pracować. Bardzo dużo nam daje i weryfikuje nasze propozycje, ale też bardzo z nas czerpie. Czerpie z nas, i to nie jest tajemnica, nie tylko z naszego warsztatu i nie tylko z naszego talentu, ale też z naszego życia, naszych wrażliwości, z tego, jacy jesteśmy prywatnie, z tego co nam się w życiu właśnie dzieje. I z tego korzysta po prostu, bo wszyscy jesteśmy żywymi ludźmi, zmieniamy się na przestrzeni lat, rozwijamy się, głupiejemy albo mądrzejemy, różnie to bywa. I on z tego absolutnie czerpie. Ma też taką cechę, że na przykład bardzo dużo i dobrze pokazuje. Bardzo to lubi. Nie wszyscy reżyserzy dobrze pokazują. Jest zawsze taki smutek w nas, że nigdy nie da się zrobić tego tak, jak on to pokazuje. Oczywiście wiadomo, że nie o to chodzi. Ale jednak on zawsze trafia w sedno, może być zarówno psem, staruszką i młodym chłopcem, kiedy coś pokazuje. Rzeczywiście ma do tego jakiś nieprawdopodobny talent. Naszym zadaniem nie jest tutaj imitacja tego, co on nam poddaje, daje na tacy czy pokazuje. Tylko jakby wzięcie syntezy, zobaczenie trochę jak jakiegoś fragmentu filmu, albo jakiegoś obrazu, którym możemy się inspirować.

– Na ile tworzycie wzajemnie swoje role, tworzycie postaci, z partnerami na scenie? Na ile Warlikowski wam na to pozawala?

– On uwielbia takie zderzenia na scenie pomiędzy nami. Czasami są to zderzenia, które iskrzą, które wywołują pioruny. Na ile my sobie nawzajem pozwalamy to zależy, bo jesteśmy bardzo różni i jedni koledzy to dopuszczają, łakną takiej formy, a inni chronią ten swój kokon, to swoje dziecko, i nie dopuszczają. To i tak samo się dzieje, dlatego, że aktor nigdy nie jest sam na scenie. Nawet jak ma monolog, to i tak pracuje na niego cała machina. W związku z tym nigdy nie jest sam na scenie i musi się niejako poddać, zaakceptować fakt, że są też inni aktorzy i ta współpraca jest konieczna. Zresztą to jest, powiedziałabym, taki najprzyjemniejszy w ogóle moment, taki najczystszy moment, kiedy wszyscy czujemy, że niezależnie od tego, czy ktoś gra większą rolę czy mniejszą, że wszyscy gramy do jednej bramki, że wszyscy jesteśmy jakąś grupą, której chodzi o to samo: o dobre przedstawienie. Akurat w wypadku *Wyjeżdżamy* to jest ciekawe, bo tutaj nie ma głównej roli, jest to jedna

wielka zbiorówka, jesteśmy jak orkiestra, w której jeżeli ktoś będzie detonował, to całość będzie brzmiała fałszywie. W związku z tym akurat to przedstawienie było wyzwaniem dla nas, żebyśmy byli ze sobą razem, byli jednym chórem.

– Na ile inni twórcy przedstawienia: scenograf, choreograf czy autor muzyki, wpływają na waszą pracę aktorską na scenie, na wasze role?

– Bardzo, wszyscy, muszę powiedzieć. W wypadku tak bogatych inscenizacji, jakie my w teatrze uprawiamy, że nie jest to pusta scena, czarna kotara i jeden reflektor, tylko jednak są to dość rozbuchane inscenizacje, z całym multimedium scenicznym, to to wszystko jest bardzo ważne. Ważny jest rytm, ważne jest światło, ważne są akcenty muzyczne, ważne jest to, jak jesteśmy ubrani lub nieubrani i dlaczego.

– Ale czy zdarzyło się pani konsultować swoją postać na przykład Małgorzatą Szczęśniak?

– Naturalnie, ale nie nazwałabym tego konsultacją, tylko to jest takie samo tworzenie jak tworzenie z reżyserem. To jest dokładnie to samo. Podobnie jest ze światłami. Oczywiście, zdarza się nam, aktorom, mówić: „muszę mieć więcej światła", albo: „muszę mieć tu mniej światła". I podpowiadać coś reżyserowi świateł, ale generalnie to jest jakby jeden organizm. I ten jeden organizm ma swoje poszczególne organy. Innym z nich jest światło, innym jest scenografia, ale to musi wszystko razem współgrać. W związku z tym nie nazwałabym konsultacją czy przychodzeniem i pytaniem się, nie wiem, Małgosi Szczęśniak czy Pawła Mykietyna: „Słuchaj, a co myślisz o mojej postaci?", albo: „Jaką muzyczkę mi tu dasz?", tylko to się dzieje na wszystko na próbach po pierwsze dość naturalnie, ale też sukcesywnie. Tak jak dochodzimy do premiery my ze swoimi postaciami, ze swoimi rolami, tak tworzy się cały spektakl, tak Paweł dochodzi z muzyką, Małgosia ze scenografią. Każdego dnia, tuż przed premierą dochodzą te elementy, bez których nasze role, gdyby były one same jedne, nie miałby racji bytu.

– Są jakby dwie szkoły grania, umownie można powiedzieć: Łomnickiego i Holoubka. Pierwsza bardziej skoncentrowana jest na wypracowanej żmudnie formie, druga na osobistych przemyśleniach i przeżyciach. Którą szkołę bardziej wy, aktorzy Nowego Teatru pani zdaniem bardziej reprezentujecie?

– Bardzo jest mi trudno odpowiedzieć za wszystkich, bo to nie jest jeden, zbiorowy głos.

– W takim razie która z tych szkół jest bliższa pani?

– Ja nie wiem. Też mi bardzo trudno się odnieść do tych dwóch szkół, jak pan je nazwał, bo nie wiem, czy jest coś takiego. Nie wiem czy do końca znałam Gustawa Holoubka, Tadeusza Łomnickiego nigdy nie poznałam, dlatego nie wiem czy bym mogła tak nazwać te dwie szkoły, tak je określić. Ja mogę powiedzieć, że to zależy wszystko od materiału i od postaci. Ja lubię używać ciała i lubię tym ciałem grać, często w budowaniu postaci wychodzę od ciała, bo ciało podpowiada bardzo wiele. Bardzo wiele jest takich instynktów i odruchów, które z intelektu by nie powstały. Ale oczywiście staram się, żeby intelekt nie pozostawał w tyle i jeśli konieczne jest jakieś zgłębienie źródłowych tekstów czy wiedzy, oczywiście też to robię, też uwielbiam się w tym jakoś rozsiąść.

– Na scenie zatem jest więcej Magdaleny Cieleckiej czy wykreowanej całkowicie postaci?

– Nie ma Magdaleny Cieleckiej! Poza tym, że wyglądam trochę jak ona, ale też nie zawsze, posługuję się ciałem, które ona dostała, to tak naprawdę jest jej znikoma ilość.

– A jeśli chodzi o możliwość improwizacji w warstwie werbalnej i niewerbalnej, na ile pozwala wam tutaj Krzysztof Warlikowski w swoich spektaklach?

– Ta improwizacja, to „tu i teraz", które się zdarza, dzieje się najczęściej na poziomie jakiegoś spontanicznego wydarzenia, czy zaskoczenia, które się wydarza między aktorami. Rzadziej na poziomie tekstu. Jednak jesteśmy, pewnie wbrew różnym opiniom, dość profesjonalni i trzymamy się tekstu. Chyba, że jest takie założenie, że ten tekst jest rozbudowany o jakąś improwizację słowną. Ale tak to jednak jesteśmy dosyć wierni. Natomiast jesteśmy dosyć czujni, zdarza się to dosyć często, i reagujemy na to, co się dzieje wokół nas, nie tylko na scenie ale także na widowni. Nie sposób udawać, że nie ma świata rzeczywistego wokół nas.

– Brała pani udział w takim spotkaniu na festiwalu *Boska Komedia*, które nazywało się *Planeta Warlikowski*. Jak Pani by opisała tę planetę?

– No jest to tajemnicza planeta, myślę, że jeszcze niezbadana do końca, nie wiadomo, czy jest na niej życie. Na pewno leży gdzieś, w jakimś kosmosie. Jest to duży kosmos. Ale jest to planeta, która może być oswojona, która zaprasza do siebie na pewno. Na pewno mająca różne swoje odmiany. Myślę, że nie tylko dwie strony, jasną i ciemną, ale różne odcienie różnych kolorów. Jest to planeta dla mnie wciąż fascynująca i taka, na którą ciągle mam ochotę jeszcze się wybierać.

Kraków, 15.12.2018

5. Wywiad z Mają Ostaszewską.

Maciej S. Piotrkowski: – Jak wygląda wasze pierwsze spotkanie z tekstem? Czy już wtedy wie pani, co będzie grać i reżyser kieruje Pani myśleniem o roli, czy to pani ma wpaść na to co i jak grać?

Maja Ostaszewska: – Ja jestem osobą w ogóle o, powiedziałabym, niemal chorobliwej potrzebie wolności i niezależności, a więc nigdy nie zdarzają mi się takie sytuacje, że ktoś gdziekolwiek mnie kieruje. Ja, jeśli ktoś zaprasza mnie do projektu, to zawsze proszę o tekst. Muszę też być zainteresowana spotkaniem z tym, a nie innym reżyserem. Później interesuje mnie to, co znajduje się w tym tekście, czasem oczywiście zdarza się, że reżyser, mimo moich obaw, wydaje się tak interesujący, jego punkt widzenia wydaje mi się na tyle porywający, że mam ochotę się w tym zanurzyć. Umiem sobie wyobrazić, że reżyser jest tak ciekawym artystą, że mogę nie do końca sama być od razu świadoma jaka rolę mam grać, ale prawdę mówiąc do tej pory mi się to nie zdarzyło. Zatem najważniejsze to dla mnie reżyser i tekst, co nim opowiadamy, w jakim też momencie mojej drogi zawodowej, mojego rozwoju on mi się przytrafia. Reżyser jest na pierwszym miejscu, a potem ta rola, to zadanie. Bo to też tak jest, że jak się pracuje bardzo wiele lat, to my też, ci bardziej świadomi aktorzy wiemy co z w danym momencie jest nam potrzebne i wydaje mi się, że szalenie ważne jest, jeśli się chce ciągle na takim żywym poziomie utrzymywać swoje aktorstwo, żeby wybijać się z takiej strefy komfortu, bezpieczeństwa. Podejmuję więc często decyzje o wzięciu tego, a nie innego projektu w danym roku, a na przykład dwa lata wcześniej czy trzy

lata później podjęłabym inną decyzję. Dla mnie to jest szalenie ważne, żeby po prostu świadomie wchodzić we współpracę, nie wyobrażam sobie czegoś takiego, że jestem kimś w rodzaju pionka.

– Czyli to pani wybiera sobie role?

– To znaczy na ogół reżyserzy zgłaszają się do mnie z konkretną propozycją, propozycją konkretnej roli, ale jeśli czegoś nie czuję, nie znajduję się w tym, a reżyser po jednym czy drugim spotkaniu nie przekonuje mnie, nie przełamuje moich oporów, no to po prostu tego nie biorę. Nie wyobrażam sobie takiej sytuacji, dlatego też jestem w takim, a nie innym teatrze. Nie wyobrażam sobie, żeby być w takim zwykłym repertuarowym teatrze, w którym dowiaduję się z wywieszonej kartki na korytarzu, z kim pracuję i co gram. Dla mnie byłoby to dyskomfortowe. Oczywiście bardzo to szanuję i są aktorzy, którzy wspaniale funkcjonują w takich relacjach. Czasem są to wybitni reżyserzy, którzy po prostu mają potrzebę całkowitego ustawiania aktorów. Są aktorzy, którzy są w tym szczęśliwi, mimo to, że trochę są traktowani powiedziałabym marionetkowo, potrafią stworzyć wspaniałe kreacje. Ja nie, ja się duszę, po prostu potrzebuję dialogu, potrzebuje być traktowana partnersko. Śmieję się, że to jest u mnie też w życiu, po prostu ja ma bardzo silne poczucie niezależności. To się przekłada na to, jakim jestem człowiekiem, jaką jestem artystką.

– A jak to było w przypadku *(A)pollonii*?

– W przypadku *(A)pollonii* była to dla mnie niesamowita przygoda na granicy spotkania artystycznego i ludzkiego. Ponieważ ten monolog Costello Krzysztof włączył do spektaklu ze względu na mnie. I ze względu na moją działalność, aktywność, związaną z ochroną praw zwierząt. I z tym, że od lat współpracuję z fundacjami, organizacjami, które przeciwstawiają się niehumanitarnemu traktowaniu zwierząt. Oczywiście nie zrobił specjalnie tego dla mnie, to mu pasowało do koncepcji. Ale jak sam mówi, to że nasze rozmowy, to że mnie zna, gdzieś były dla niego inspiracją, powiedziałabym: pretekstem, do tego, by pomyśleć o również tym aspekcie. Bo *(A)pollonia* dotyczy oddania życia za kogoś, oczekiwania, że ktoś odda za nas życie, poświęcenia, zagarniania czyjegoś życia, nieszanowania czyjegoś życia. Oczywiście głównie jest to w kontekście ludzkim, mamy antyk, mamy

później genialne teksty Hanny Krall, jej reportaże, temat holocaustu, no ale właśnie Krzysztof poczuł, i jestem szczęśliwa, że byłam w pewnym sensie inspiracją do tego, że warto powiedzieć też o wykorzystywaniu w dzisiejszym świecie zwierząt przez człowieka. W skrajnie bestialski sposób, gdzie traktuje się zwierzęta jak rzeczy. Oczywiście mówię językiem Johna Coetzee'ego, gram postać Elisabeth Costello, z jego książki *Elisabeth Costello*, ale jest to dla mnie niezwykłe doświadczenie ponieważ w gruncie rzeczy wypowiadam to, co sama czuję i ta nasza praca była taką, wspólną przygodą. Pracując nad tym przynosiłam Krzysztofowi książki typu *Wyzwolenie zwierząt* Singera. Rozmawialiśmy w ogóle bardzo dużo wokół tego tematu. Więc to była taka nasza wspólna przygoda i nasze wspólne zastanawianie się, czym to może być w tym spektaklu.

– Ten pani tekst został włączony do spektaklu jeszcze na etapie tworzenia scenariusza spektaklu?

– Tak, tak. Krzysztof bardzo się przywiązuje do tej swojej grupy, do nas. Poza tym to był spektakl tak zwany założycielski. Oczywiście, pierwszymi naszymi spektaklami byłe te, które zrobiliśmy jeszcze w *Rozmaitościach*, dzisiaj to się nazywa *TR Warszawa*, czyli to były *Bachantki*, *Burza*, ja się włączyłam w *Kruma*, potem w *Anioły w Ameryce*. Ale *(A)pollonia* była pierwszym spektaklem Nowego Teatru. I dla niego to było ważne, żeby ci, a nie inni ludzie, współtworzyli z nim ten teatr. On do dziś zresztą jest z tego znany, że traktuje nas partnersko. Dlatego bardzo chciał, żeby to istnienie każdego z nas było jakby pełne sensu, żeby był powód dla którego jesteśmy na tej scenie. Więc nie na zupełnie pierwszym etapie scenariusza, ale kiedy się już zbliżał do realizacji, pojawiały się różne pomysły. Ja miałam grać inną bohaterkę, ale czuliśmy, że to jest mało, czuliśmy też, że to nie do końca będzie tym, czy powinno być. Zresztą on na początku myślał, żebym ja była Apolonią, ale kiedy zaczął to rozważać, miał takie poczucie, że dobrze by było, żeby Apolonią była Alkestis, czyli bohaterka grana przez Magdę Cielecką, że to mu się gdzieś składa.. Zaczął szukać. U Hanny Krall jest ten temat, ten znany aspekt gloryfikowania tych, którzy ryzykowali własnym życiem i życiem swojej rodziny, ukrywając w czasie II wojny światowej Żydów. Tutaj mamy też wątek syna, który czuje się zdradzony przez matkę, która chciała być bardziej heroiczną bohaterką, niż matką swoich dzieci. Dokonując tego

czynu osierociła ich. Bardzo interesujący, bardzo nowy punkt widzenia, dla mnie samej to było szokujące, też nigdy nie myślałam o tej perspektywie dziecka. Ale ten rozżalony syn, grany przepięknie przez Marka Kalitę, mówi też o tym, że jego brat, zginął ratując psa. Bo pies wpadł do studni, on próbował go uratować i sam się utopił. Mówi o tym, że ten brat też ratował życie, tyle, że psa. Więc ten aspekt zwierzęcy jest też bardzo ważny. Zresztą dla samej Hanny Krall to jest ważne. Są sławne historie, gdzie ludzie ukrywali się w lodówkach na mięso i nagle gdzieś czuli się blisko zwierząt, w najlepszym tego słowa znaczeniu.

– W którym momencie doszło tej zamiany granej postaci, o której pani przed chwilą wspomniała?

– To było jeszcze na etapie pisania. Krzysztof nad takimi większymi naszymi spektaklami, które są *patchworkowe,* które składają się z wielu elementów, różnej literatury, pracuje bardzo długo i pracuje też z zespołem, z Piotrem Gruszczyńskim, z innymi swoimi asystentami. Więc na samym początku, kiedy mi powiedział, że będziemy robić tę *(A)pollonię*, to proponował mi coś innego, ale dość szybko, po paru miesiącach, zmienił zdanie. Ale to było jeszcze przed etapem prób, kiedy zaczęliśmy próby ja już wiedziałam, że gram Elisabeth Costello. Chcieliśmy też uzyskać efekt trochę jakby wyjścia z teatru. Dlatego ta moja scena, ten monolog, jest takim właściwie wystąpieniem. Wiadomo więc było, że ja w tym spektaklu nic innego już nie będą robić, to znaczy, żeby zachować taką iluzję tego, że nagle jakaś pani wkroczyła na wykład. Spoza przestrzeni teatralnej.

– W spotkaniu reżyser – aktor w przypadku Krzysztofa Warlikowskiego i jego aktorów, pani zdaniem kto jest bardziej nadawcą, a kto odbiorcą?

– W moim spotkaniu z Krzysztofem? Pytam o to, czy czy chodzi o Warlikowskiego, bo ta współpraca jest szczególna i z innymi reżyserami inaczej to wygląda. To się uzupełnia, ale oczywiście takie też wybraliśmy zawody, że reżyser kreuje cały świat, a my go współtworzymy. My budujemy te nasze postaci, oczywiście, że składowo też budujemy ten szerszy kontekst, ale tym punktem, tą osobą, która emituje te energię i zapala to jest jednak reżyser, oczywiście.

– A ile czerpiecie od siebie wzajemnie na scenie jako aktorzy i jak na to patrzy reżyser? Pozawala wam się trochę reżyserować wzajemnie?

– W zespole? Bardzo dużo. My jesteśmy szczególni pod tym względem, że jesteśmy zespołem dość silnych osobowości. Tutaj nie ma pierwszo– czy drugoplanowych postaci. To czasem jest trudne ponieważ, choć to twórcze i cenne, jest to również męczące. Potrafimy się mocno ścierać, każdy jest bardzo intensywny. Myślę, że to jest trudne również dla reżysera, żeby to poskromić. Na przykład przy naszym najnowszym spektaklu *Wyjeżdżamy*, który jest właściwie jedną wielką zbiorówką, było naprawdę trudno, żeby poskromić całe to towarzystwo, ale z drugiej strony to jest fantastyczne, bo my się wzajemnie inspirujemy, motywujemy. Pojawiają się rzeczy, których się pierwotnie nie spodziewaliśmy. Ja bardzo sobie cenię ten zespół za to, że są to ludzie myślący, że mają swoją przestrzeń, że tutaj mamy też zawsze poziom takiego intelektualnego spotkania. Co nie jest takie oczywiste. Jak wiemy nasz zawód jest bardzo specyficzny. Mogą go uprawiać ludzie bardzo wyrafinowani, bardzo światli, ale też zdarzają się genialni aktorzy – bardzo prości ludzie, którzy w gruncie czerpią tylko z samych siebie, ze swojej genialnej intuicji. To dla mnie zawsze jest zagadką, bo mnie się wydaje, że nie można być dobrym obserwatorem świata, nie można być nieciekawym świata, jeśli się chce rozwijać. Wydaje mi się, że w pewnym momencie drogi aktorskiej to się wyczerpuje, jak jesteśmy bardzo młodzi to taki zwierzęcy talent, iskierka, wystarcza. A potem jeśli chcemy się rozwijać, trzeba czego więcej. Tak mi się wydaje.

– Jaki wpływ na budowanie roli w tym teatrze mają pani zdaniem inni twórcy, jak choreograf, scenograf, kompozytor?

– Ogromny! Krzysztof jest znany z tego, że on potrzebuje zespołu. Czasem się mówi o nas, że jesteśmy taka rodziną Nowego Teatru. Oczywiście my się tu nie egzaltujemy, nie ma to nic wspólnego z naszymi rodzinami, ale artystycznie jest bardzo silna więź. Nie ma przecież spektaklu Krzysztofa bez scenografii Małgosi Szczęśniak, Claude Bardouil jest z nami też bardzo blisko i współtworzy od wielu już lat tę przestrzeń ruchu, wypełnia ją. Paweł Mykietyn jest też blisko, zrobiliśmy chyba tylko jeden spektakl bez Pawła i to tylko dlatego, że robił wówczas operę. Bardzo pięknie to zresztą wyszło, ale Paweł jest szalenie bliski Krzysztofowi. Także to jest taki rodzaj kolektywu powiedziałabym.

– Na ile wspomniany choreograf kształtuje wasze ruchy, a na ile są one właśnie „wasze", prywatne?

– To zależy od tego jaki to jest spektakl i tego, czego on wymaga. Jeśli mieliśmy *Kabaret Warszawski*, który jest odpowiedzią teatru Warlikowskiego na *musical*, no to wiadomo, że te wszystkie układy, nasza zbiorówka, Westerwald, czy wszystkie nazwijmy to „numery", bo to są spektakularne numery, na przykład występy Magdy Cieleckiej, są ustawione przez Claude'a. Ale kiedy mamy sceny tańca, jak w spektaklu *Wyjeżdżamy*, na imprezie, to tańczymy sami. Claude jest bardzo otwarty, bardzo czuje teatr, nie ma takich zapędów, żeby dyrygować nami, ustawiać nas. On bardzo lubi coś, co się zresztą pojawia często we współczesnym teatrze, czy u Piny Bausch czy Matsa Eka, te tak zwane brudy, pokazywanie nie tylko perfekcjonizmu, ale również tego, co nie wychodzi. Więc on w ogóle bardzo lubi, jak aktorzy tańczą, wcale nie potrzebuje idealnego ruchu, także się świetnie tutaj zgadzamy. Jest po prostu szalenie pomocny. Kiedy mamy takie momenty, głównie w zbiorówkach, a przecież w każdym spektaklu jest w zasadzie moment wspólnego tańca, wtedy jest z nami. W kilku spektaklach gra z nawet nami, sam tańczy na scenie, więc to jest też fenomenalne. Nie wyobrażam sobie *Francuzów* bez niego, *Kabaretu...* i wielu innych spektakli.

– Bardzo dziękuję za rozmowę.

– Bardzo fajne pan pytania zadawał. Nikt jeszcze mnie o takie rzeczy nie pytał.

Kraków, 15.12.2018

6. Wywiad z Piotrem Polakiem.

Maciej S. Piotrkowski: – Jak wygląda wasze pierwsze spotkanie z tekstem, kiedy przychodzicie do teatru i Krzysztof Warlikowski przedstawia wam nowy scenariusz?

Piotr Polak: – Pierwsze spotkanie rzeczywiście jest przygotowane. Krzysztof wcześniej wyjeżdża z Piotrkiem Gruszczyńskim, jakimś literatem czy kimś innym, kto się na tekstach zna, przygotowuje cały scenariusz, no i to jest taka pierwsza klepnięta wersja z którą my się spotykamy, którą czytamy w całości. Krzysztof w trakcie mówi, kto co czyta, co nie jest jeszcze pewne w stu procentach, kto co

gra. Mamy więc takie pierwsze zderzenie z tekstem, który będzie kiedyś na scenie. No i to jest pierwsza, taka intuicyjna, burza mózgów. Bo jakby my nie mamy tego wbitego w sobie. Zazwyczaj jest to bardzo zmieniony tekst, nie według sztuki czy książki, tylko jakby złamane czymś. Mnie się to zdarzyło dwa trzy razy przy spotkaniu z Krzysztofem, że po tym pierwszym czytaniu jest miesięczna przerwa, na tyle zostawia nas z tym.

– Kiedy aktor zostaje sam z tym tekstem, już zaczynacie pracować nad tym, czy to reżyser chce cały czas was prowadzić, kierować pracą nad rolą?

– On już na początku coś widzi, widzi jakby chciał, by to wyglądało. Tylko chce żebyśmy my zostali tym namoczeni, żebyśmy sobie tym oddychali. Nawet jak robimy już inne rzeczy, czy się spotykamy na innym spektaklu, to zawsze już to ziarenko zostało zasiane. I nawet jak dwa razy, trzy razy o tym pogadamy: „Co ty o tym myślisz?", to jakby rozpoczyna jakąś drogę.

– I już w was to żyje? Pracujecie nad tym sami?

– To nie jest takie nazywalne, wydaje mi. Czyli, że to jest coś, nad czym już trzeba pracować. Nie pamiętam jak nazywa się to zjawisko, ale jak czasami usłyszysz jakieś hasło, to nagle przez miesiąc zauważasz to hasło wszędzie. To zdanie, to słowo. No to tak jest trochę z tym, że robimy swoje rzeczy inne, nie mamy jeszcze żadnego napięcia przed pracą, tylko cały czas w tle, w naszej głowie to jest. I cokolwiek byśmy teraz czytali, oglądali, robili, to patrzymy już jakby trochę przez ten pryzmat. Kiełkuje to sobie.

– Zaczynacie próby. Macie obsadzone role. Podczas tych prób kto jest bardziej nadawcą, a kto odbiorcą, w układzie reżyser – aktor?

– To jest ciekawe pytanie, nie wiem czy umiem na nie do końca odpowiedzieć. To chyba trochę zależy od projektu, bo zdarzyło mi się zaobserwować jedną i drugą wersję. Pamiętam, przy *Opowieściach afrykańskich...,* aczkolwiek jest to trochę niesprawiedliwe, bo ja wtedy doszedłem po czterech miesiącach prób i pierwszy raz miałem zderzenie z tym światem... nie doświadczyłem pierwszych prób, więc nie wiem, jak wyglądały. Ale trochę tak jest, że aktorzy są nadawcami, już wychodzą z czymś, z jakąś propozycją. Krzysztof jest takimi tylko nożyczkami, albo, że tak powiem, plastykiem, który to układa, mówiąc: „Nie, nie, nie, co wy robicie!",

albo: „O, idź dalej, pogłęb to!". Ale wydaje mi się, że Krzysztof, to już od samego początku zauważyłem, ma bardzo duże zaufanie do swoich aktorów, pozwala im współtworzyć to coś.

– W którym momencie, jak rodzi się przeczucie, że ten wasz wypracowywany w sytuacjach komunikacyjnych komunikat to już jest to, co chcecie przedstawić widzowi?

– Oj, to bardzo często jest na trzeciej generalnej. Bardzo często jest tak, że pracujemy nad poszczególnymi scenami, nad jakąś częścią spektaklu i nagle, w zderzeniu z kolejną, co odbywa się zazwyczaj na koniec, nagle wszystko nie pasuje, wszystko jest źle. I kombinujemy na czym to polega. Nawet w tym spektaklu [*Wyjeżdżamy* – przyp. aut.] tak było, bo dopiero na drugiej generalnej nastąpiło połączenie tego w całość. I nagle trzeba było nauczyć się nowych rytmów w scenach, musieliśmy zrezygnować z czegoś, co nam się bardzo podobało w jakiejś scenie, ze względu na to, że nie pasowało to do drugiej części.

– Na ile współtworzycie z partnerami scenicznymi swoje role?

– Wydaje mi się, że to, co mamy między sobą, to partnerstwo międzyludzkie, bardzo działa na nas na scenie. Na szczęście, wydaje mi się, wszyscy się tutaj lubimy i bardzo szanujemy, co znaczy że możemy się w bardzo kreatywny sposób kłócić ze sobą i przeczyć sobie wzajemnie. Negować jeden drugiego, mówić: „nie, nie tak, zróbmy tak". To bardzo żyje i gdyby takiego zespołu nie było, takiej relacji między nami by nie było, to by się to nie udało. Nie zajmujemy się rzeczami niepotrzebnymi, typu ocenianie czy nieocenianie, tylko to jest taka interakcja „pro".

Kraków, 15.12.2018

7. Wywiad ze Stanisławą Celińską

Maciej S. Piotrkowski: – Czy jest pani bardziej zmęczona po swoim solowym koncercie, czy po wielogodzinnym przedstawieniu, jak *Opowieści afrykańskie...*, granym z zespołem?

Stanisława Celińska: – Ja już się wypisałem z Nowego Teatru, ale z tego co pamiętam, to czasami byłam zmęczona psychicznie. Tematyka tych spektakli była tak

ciężka i to, co w siebie wpuszczaliśmy, czyli te tematy, były bardzo trudne, bardzo bolesne. Oczywiście, to jest niby tylko gra. I człowiek przekazuje pewien temat. Ale nie ma siły, to gdzieś w człowieka uderza i gdzieś musi zostawać. Bardzo często jest tak, że można pokazać po prostu zło i namówić ludzi: „nie róbcie tak, bo to jest złe". Ale to zło ktoś musi pokazać. Ktoś musi wejść bardzo mocno w to, żeby to było wiarygodne. I to mnie zmęczyło. Tutaj jest harówa przez dwie godziny, jest to cały czas napięcie, ale jednak treści, które ja tutaj daję, to są moje treści, treści przede wszystkim optymistyczne. Dają ludziom jakąś wiarę, nadzieję, spokój. Potem są spotkania po koncercie. Czasami przychodzi do mnie bardzo dużo ludzi i wtedy rozmawiamy o różnych rzeczach. I ja widzę ich twarze. W spektaklach Warlikowskiego, kiedy wchodziłam uczyć salsy na końcu *Opowieści afrykańskich...*, pamiętam bardzo zmęczone, zgnębione twarze ludzkie. I moim zadaniem było ich dźwignąć. Ale ja ich chyba dźwigałam spod ziemi! Bo oni byli po prostu wykończeni psychicznie. To oczywiście udawało mi się i to było wspaniałe, ale gdyby sztuka miała się skończyć przed salsą? Na szczęście Krzysztof wpadł na pomysł, żeby sztuka kończyła się salsą, a nie sceną poprzednią. Bo wtedy wszyscy wyszliby bardzo zgnębieni. Czyli też jakby się uczył, że jednak nadzieja jest ważna i żeby się dobrze kończyło po prostu. Bo czy się to dekadentowi podoba czy nie i tak następnego dnia wstanie słońce i dekadent zostanie w dołkach poprzedniego dnia, ale każdy człowiek rozsądnie myślący powie: „Słuchaj stary, nie przesadzaj, jutro wstaje dzień i ja chcę żyć dalej". I ja też tak myślę. W związku z tym nie wytrzymałam ciśnienia tego teatru. Czy może coś się już wypełniło może? Może ten rodzaj literatury już przestał mi odpowiadać? Chciałabym jednak usłyszeć w teatrze inne słowa. Jak mówimy o słowach, to sprawa przekleństw, które oczywiście czasami są potrzebne zwłaszcza w życiu. Czasami trzeba powiedzieć słowo i na „k" i na „ch", bo człowiek się denerwuje, ale na scenie? Jednak nie. Ja sama w to wchodziłam i byłam wulgarna, ale proszę mi wierzyć, nie sprawiało mi to radości. W pewnym momencie poczułam przesyt i poczułam, że to się powinno skończyć, tym bardziej, że miałam coś za coś. Bo gdybym nie miała tego swojego śpiewania, teraz i pisania tekstów, to być może bym dalej była tam. Bo też nie bardzo widziałam jakiś inny teatr, bo już się tam przyzwyczaiłam, ten sposób wypowiedzi też bardzo mnie wciągnął. Więc nie wiem

czy bym sobie poradziła w tak zwanym normalnym teatrze. Ale ponieważ mam to, to już nie jestem w stanie tego pogodzić. Bo to jednak zabiera dużo czasu: pisanie tekstów, nagrywanie płyt, potem jazdy po całym kraju, koncerty. Także teatr jest teraz odłożony na bok. Ale nie do końca. Występuję w takim przedstawieniu *Grase i Gloria*, w tej chwili gramy go u Krysi Jandy, w Teatrze Polonia. To jest spektakl amerykańskiego autora, o treści bardzo bogobojnej, niosącej nadzieję. Bohaterką jest starsza kobieta, która właściwie jest umierająca. Przyjeżdża do niej młoda kobieta, która chce, żeby się nią zaopiekowało hospicjum. Chce dla niej zorganizować hospicjum domowe. Ale w końcu okazuje się, że ta młoda też potrzebuje pomocy, a ta starsza odchodząca, ma wspaniałe recepty na życie. Różne rady, które też bardzo pomagają i dźwigają tę młodszą, która jest nawet na granicy samobójstwa. Bo straciła dziecko i nie może się z tym uporać, nie może sobie z tym poradzić. To taka sztuka, która, mimo że mówimy tam o śmierci, ocieramy się o tę śmierć, wcale nie jest smutna. Wręcz przeciwnie, jest optymistyczna i daje dużo nadziei, spokoju.

– Na jednym z filmików, które można zobaczyć w sieci, opowiada pani anegdotę związaną ze spektaklem *Hamlet*, gdy Marek Kalita miał panią złapać za pierś. Powiedziała pani wtedy: „Ale to nie jest moja pierś, tylko pierś Gertrudy". A czy na scenie emocje są pani, gesty są pani, czy raczej są to gesty postaci?

– Ktoś gra na skrzypcach, czy na wiolonczeli, na instrumencie. Tu jest gra na samym sobie. I nie ma siły, te treści, choć człowiek nie wiadomo jak chciał się dystansować, jednak zostawiają ślad. I kiedy się wychodzi z takiego spektaklu no to jest to jakiś dół w środku, nie tak łatwo to wszytko z siebie zrzucić. Gdzieś to zostaje w środku, te emocje. I następuje taki przesyt. Jeszcze u mnie było tak, że ja byłam prawie cały czas we wszystkich sztukach. Nawet Jacek Poniedziałek nie brał udziału w jednej sztuce, Marek [Kalita] też nie zawsze, [Andrzej] Chyra też nie zawsze, Magda Cielecka też nie zawsze. Ja brałam udział w każdym spektaklu i bardzo to przeżywałam.

– Czy po spektaklach zostawała w pani postać, odruchy, tamten sposób zachowania?

– Ciężkie jest wychodzenie z czegoś takiego, trudne. Oczywiście musi minąć czas, żeby postać odeszła ode mnie, żeby to napięcie spadło, ale gdzieś to zostaje

w środku i jeżeli się to powtarza, ileś razy się gra to przedstawienie, to jest męczące. Moja postać na przykład w *Kabarecie Warszawskim*, to postać odchodzącej gwiazdy, która się upija. To osoba, która pod koniec tak jakby popełnia samobójstwo, bo zakłada na głowę nylonowy worek. Sama to wymyśliłam, wchodząc w tę rolę. Nakładałam taką reklamówkę i to tak, jakby ona popełniała samobójstwo, odchodziła. I to jest tak jakby człowiek ileś razy, dosyć często, miał w domu takie sceny, awantury czy się upijał, czy miał ochotę sobie coś zrobić. To jednak gdzieś zostaje, to są emocje, które robi się własnym organizmem, własnym ciałem. Ciało jest tym instrumentem, to nie są skrzypce na których zagramy i które odłożymy na półkę, włożymy do futerału. Tym samym organizmem żyjemy dalej i to gdzieś zostaje. Dlatego ile można? 17 lat byłam w tym teatrze.

– Czy zdarzyło się pani złapać w życiu na tym, że nie reaguje pani jako Stanisława Celińska ale postać, którą panią właśnie gra?

– Ktoś mi mówił, że wtedy źle wyglądałam, a teraz inaczej wyglądam. Ładniej. Promieniuję jakimś światłem, a wtedy byłam zgnębiona. Rzeczywiście wtedy, gdy odmówiłam grania Fedry, w sztuce *Francuzi*, odmówiłam również grania Agnieszce Holland głównej roli w *Pokocie*. Ponieważ miałam takie nawarstwienie, że chodziłam i płakałam. Moja psychika była już w bardzo złym stanie. Kiedyś oglądałam taki program: najpierw wypowiadał się Lawrence Oliver, a potem jego żona Vivian Leigh. To były takie spotkania w garderobie. Oliver siedział przed lustrem, zmywał charakteryzację, był już sobą. A wywiad z Leigh był taki, że ja widziałam, że ona tak łatwo z siebie tego nie zrzuca, to wchodzi bardzo głęboko. I rzeczywiście skończyło się u niej schizofrenią. Te wszystkie role typu tragicznego zostawiły w niej ślad i jej psychika nie wytrzymała. To jest taki zawód, że trzeba mieć wrażliwość motyla i odporność słonia. A to rzadko się zdarza. W psychice zostaje coś takiego i dlatego pojawia się alkohol u aktorów, bo to jest granie swoją psychiką. Do pewnego momentu to się wytrzymuje, a potem się już z człowiekiem coś dzieje, już zaczyna świrować. I dlatego już miałam tego dosyć.

– A jak wyglądała pani praca z Krzysztofem Warlikowskim? Czy to on dawał pani zadania, czy to pani coś jemu proponowała?

– To była wspólna praca, ja miałam dużo pomysłów. Bardzo wierzyłam w ten teatr. Wierzyłam w duchowość tego teatru. Chciałam, żeby ten teatr był bardziej duchowy. I kiedy on zaczął być mniej duchowy, już nie chciałam w nim być. Bo zależało mi, tak jak walczyłam w *Bachantkach* o pewną duchowość, żeby [ten teatr] nie był taki namacalny, taki fizjologiczny, kiedy wydarzały się takie incydenty, że Małgosia [Hajewska-Krzysztofik] wymiotuje. To mi się nie podobało. Bo dla mnie teatr jest jakąś umową, jakąś fikcją, jakąś wyobraźnią, magią, metafizyką, a nie takim klozetem. I gdzieś to się zaczęło rozmijać. Chociaż na przykład to, że był sfilmowany poród podczas *Dybuka* to był mój pomysł. Ale poród to jest poród, to jest piękna fizjologia. Ale właśnie ta coraz mniejsza duchowość to mnie zaczęło męczyć i dlatego odeszłam.

– Mówi pani, że wiele pomysłów scenicznych to były pani pomysły. A czy zdarzały się momenty, że Krzysztof Warlikowski nakazywał wam coś wykonać?

– Krzysio bardzo często jest obserwatorem, podaje temat i też wspaniale pokazuje. Jeżeli ktoś inteligentnie zrobi to, co on pokaże, przełoży na swoje, to wychodzi wspaniale. Pokazuje jak zagrać, jak on sobie to wyobraża, o co mu chodzi. To jest bardzo ciekawe. Jak pamiętam, namawiałam nawet kolegów, żeby patrzyli. Bo bardzo często zdarzało się tak, że on [Warlikowski] coś pokazywał, a oni patrzyli gdzieś po ścianach. Wtedy mówiłam: patrz na Krzysia, jak on pokazuje, bo to jest fantastyczne. On w ogóle wspaniale pracuje z aktorem, dlatego że on go wypuszcza, czeka cierpliwie, chociaż już potem, pod koniec nie było już tej cierpliwości. I mnie to trochę męczyło, że nie ma już takiej swobody, że trzeba się spieszyć. Wymagał szybciej rezultatów. To też mi się nie podobało. Może spieszył się z premierą? Trudno powiedzieć. Ale normalnie było dużo czasu, żeby rolę zbudować. Cierpliwie czekał, aż ta rola dojrzeje, nie chciał od razu efektu. Mówił: spokojnie, masz jeszcze czas. Ja się czasami denerwowałam, chciałam, żeby już coś było. A on odpowiadał: nie, nie, nie. Spokojnie. Czasami chciałam komuś pomóc, wtedy on mówił: zostaw, zostaw. Spokojnie on do tego dojdzie. To wymaga czasu.

– A jak buduje się role w takich złożonych spektaklach, patchworkowych?

– Czasami jest tak, że to jest inna literatura, są inne pomysły. Wtedy uzgadniamy, co to może być.

– Inaczej się to gra?

– Oczywiście, to w ogóle jest inny teatr. Na przykład w *Końcu* byłam Matką a potem byłam kobietą, która w dziwnym miejscu przyjmuje pisarkę. I szukałam. Miałam tam na przykład tę samą sukienkę. Zakładałam różową sukienkę, bo ta postać mogła być postacią, która działa już tam gdzieś trochę w zaświatach, bo wymyśliliśmy, że właściwie ona umiera. Ale to też się tak stało na jakiejś próbie, że nagle zgrałam coś takiego, że umieram i syn mi przykłada tę różową sukienkę. Oczywiście to nie była taka logika do końca, tylko pewne domysły. Trzeba było jednak kombinować, że niby ta sama aktorka, ale jednak coś zupełnie innego, inna rola. Potrzebne było jakieś podobieństwo, jakaś nić, że to dalej jest to samo, choć inne. Tak było też w *Opowieściach afrykańskich...*, gdzie grałam jedną z córek, a potem na końcu wchodziłam i uczyłam salsy. Jednak dla mnie wzorcowym przedstawieniem byli *Oczyszczeni*. Bardzo trudna autorka, trudny temat, ale ile tam poezji, ile metafizyki. Ile niedomówień. Scena prawdziwego stosunku między mną a Tinkerem, ale jednak zagrana z wyobraźnią.

– W jaki sposób uzupełnia pani postaci, te które są na papierze, swoimi gestami, ruchami, swoim ciałem?

– Najpierw staram się być wierna temu, co napisał autor. I na przykład w przypadku *Oczyszczonych* Sary Kane było napisane, że Tinker bierze pierś. No to trzeba było pierś wyjąć. Oczywiście potem był prawdziwy stosunek, którego już sobie nie wyobrażałam na scenie. A Krzysio mówi: usiądziecie obok siebie na scenie rozłożycie nogi i będziecie grać stosunek. I to było cudowne, że część była jakby namacalna, a część była już w domyśle, w wyobraźni widza. I było w ten sposób pokazanych wiele rzeczy, na przykład *peep-show*. Tylko światełko i ten taniec. No... trzeba to poczuć w ciele, trzeba się dużo dowidzieć o tej postaci. Im więcej się dowiem, tym ta postać jest bardziej pełna. Zadajemy sobie bardzo dużo pytań. A może ta postać, która przychodzi, to jest syn? I dlatego się przestraszył, bo zobaczył matkę, która w ten sposób działa? Po latach zobaczyłam film, który był pierwowzorem mojej postaci. O kobiecie, która chciała zarobić dla swojego wnuka. Okazało się, że ma bardzo ładne ręce i właściciel takiego miejsca poprosił, żeby ona pieściła członki męskie tą swoją piękną ręką. Klienci oczywiście nie widzieli twarzy, tylko ta ręka

pracowała. I gdzieś mu się pomyślało, że jednak ta kobieta to nie jest kobieta dwudziesto-, trzydziestoletnia, tylko kobieta bardzo dojrzała. Wtedy miałam 55 lat, jak grałam *peep-show*. Taki ślad był w nim [Warlikowskim], że właśnie nie młódka tylko kobieta z przejściami, że taka kobieta się zakochuje w Tinkerze i taka kobieta oczyszcza Tinkera. Powoduje to, że on też zaczyna darzyć uczuciem. To było ciekawe. To budowanie postaci. Ta droga. Zwłaszcza próby były fascynujące. To wymaga dużego skupienia, ale najpierw przeczytania tekstu. Inaczej też się gra postaci, które faktycznie żyły, w filmie tak grałam, np. Ninę w *Krajobrazie po bitwie* [w reż. Andrzeja Wajdy, 1970]. Wtedy człowiek czuje potrzebę bycia jeszcze bardziej autentycznym. Żeby być tak prawdziwy, jak ten ktoś, kto żył. Żeby być bardzo wiarygodną postacią.

Kraków, 23.09.2018

Streszczenie

Niniejsza praca służy rozpoznaniu struktur sytuacji komunikacyjnych we współczesnym polskim teatrze dramatycznym. W zadaniu tym wykorzystywane są metody stosowane w badaniach codziennej komunikacji. Pozwala to jednocześnie zbadać uwarunkowania jakim podlega percepcja sztuki teatralnej, które to zjawisko nie zostało do tej pory w komunikologii dostatecznie zbadane. Narzędzi adekwatnych do badania tych sytuacji dostarcza gramatyka komunikacyjna. Uwzględnia ona wszystkie elementy znaczące w teatrze, które opisywał między innymi Tadeusz Kowzan [1998], pozwala też na opis relacji pomiędzy postaciami a aktorami [Kubikowski 1994, Świątek 2003]. Umożliwia również zbadanie procesu tworzenia komunikatu scenicznego w kolejnych etapach jego powstawania (w skrócie: autor tekstu → reżyser → aktor → widz). Badane są tu zatem wszystkie istniejące w teatrze komponenty sytuacji komunikacyjnej, na jakie zwróciła uwagę Grażyna Habrajska [2010]: nadawca, odbiorca, komunikat, intencja, cel, miejsce i czas. Jak wynika z przeprowadzonych badań komponenty te w teatrze nie będą się różniły od tych, które spotykamy w codziennej komunikacji. Ponadto w rozprawie tej autor językoznawczo rozpoznaje zakłócenia komunikacyjne, które teatralną ramę rozbijają i powodują, że uwaga widza skupia się na świecie realnym, a nie kreowanym. Jako materiał źródłowy służą tu publikacje książkowe i prasowe, będące wywiadami z różnymi twórcami twórcami, obszerne wywiady własne autora, a także liczne spektakle teatralne.

Summary

This work is aimed at recognizing the structures of communication situations in contemporary Polish drama theater. The methods used in this task are common in studying everyday communication. At the same time, it allows one to examine

the perception determinants of theatrical art, which has not been sufficiently researched in communicology so far. The communication grammar provides the tools adequate to investigate these situations. It takes into account all the significant elements of theater, which were described, inter alia, by Tadeusz Kowzan [1998], and also allows the description of the relationship between characters and actors [Kubikowski 1994, Świątek 2003]. It also allows one to explore the process of creating a theatre stage message in the subsequent stages of its creation (in short: the author of the text → director → actor → viewer). All the components of the communication situation existing in theater, which have been pointed out by Grażyna Habrajska [2010], are examined here: the sender, receiver, message, intention, purpose, place and time. As results from the research carried out, these components in the theater will not differ from those that one encounters in everyday communication. In addition, in this dissertation, the author recognizes communication disturbances, which break the theatrical frame and make the spectator's attention focused on the real world, not the created one. The sources are books and press publications, generally interviews with various artists, author's extensive interviews, as well as numerous theatrical performances.