

research have a great importance because they are used to construct marketing strategies. Properly planned strategy not only builds strong position of the magazine's title, but also opens the publisher's chance to gain success in the future. The text presents research which publishers use to prepare and implement strategic and operational activities. They help to identify trends and suggest suitable marketing program.

Key words: polish press market, printed press, reaserches of Polish Press Market, methodology, marketing.

Piotrkowski Maciej Sergiusz,

*aspirant Katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
Uniwersytetu Łódzkiego, Polska*

SYTUACJE KOMUNIKACYJNE WE WSPÓŁCZESNYM TEATRZE DRAMATYCZNYM

W trakcie powstawania spektaklu we współczesnym instytucjonalnym teatrze dramatycznym dochodzi do szeregu kolejnych spotkań twórców teatru — inscenizacji. To oni, poprzez te dialogiczne spotkania, formułują finalny komunikat, który aktor — nadawca ostatecznie wysyła potem w czasie każdego przedstawienia do widza — odbiorcy. Te budowane dialogiczne sytuacje, jak nazywa je Józef Tischner, czy też sytuacje komunikacyjne jak określa je autor, za Grażyną Habrajską i Aleksym Awdiejewem, to : autor — reżyser, reżyser — reżyser (dialog wewnętrzny) reżyser — aktor, aktor — ten sam aktor (kolejny dialog wewnętrzny), aktor — drugi aktor na scenie. Jak jest dowodzone, są one podstawą każdego spektaklu a zatem fundamentem współczesnego teatru dramatycznego.

Słowa kluczowe: Teatr, sytuacja komunikacyjna, gra aktorska.

Jak pisał ks. prof. Józef Tischner, człowiek jest istotą dramatyczną, nie ma wyboru — musi brać udział w dramacie: „Jego naturą jest dramatyczny czas oraz dwa otwarcia — intencjonalne otwarcie na scenę i dialogiczne otwarcie na drugiego człowieka. Być istotą dramatyczną znaczy: istnieć w określonym czasie i w określony sposób otwierać się na innych i na świat — scenę. (...) Być istotą dramatyczną to wierzyć — prawdziwie lub nieprawdziwie — że zguba lub ocalenie są w rękach człowieka”¹.

¹ J. Tischner, O człowieku. Wybór pism filozoficznych, Wrocław 2003, s. 260.

W tym sensie spotkanie w teatrze jest spotkaniem szczególnym — bo zamienia tischnerowską metaforę w dosłowność. Poprzez swoje szczególne uregulowanie, rytuał, staje się tym, co powszechnie rozumiemy pod pojęciem „pójścia do teatru”, które skutkuje spotkaniem aktor — widz. Ze scena spotkania łączącą scenę teatralną i widownię.

Zanim jednak dojdzie do tego ostatecznego teatralnego spotkania, następuje szereg innych dramatycznych spotkań, nazywanych tu przez mnie „sytuacjami komunikacyjnymi”. To w ich trakcie stopniowo przygotowujący jest komunikat, który finalnie zostanie wysłany przez aktora — nadawcę do widza — odbiorcy ze sceny.

W niniejszym artykule chciałbym przedstawić kroki formowania się tego komunikatu. Omówię po kolei sytuacje komunikacyjne mające miejsce we współczesnym teatrze dramatycznym. Oraz wykażę, że są one podstawą skutecznego komunikowania w ostatecznej i fundamentalnej dla teatru sytuacji aktor — widz.

Skuteczne komunikowanie rozumiem w tym miejscu jako wysyłanie zaplanowanych komunikatów adresowanych do widza, zawierających treść opracowaną w czasie prób i przygotowanych w celu wywołania określonego skutku (poinformowanie, wywołanie emocji — wzruszenia, zdenerwowania). To spójność między założeniami, z jakimi aktor wkracza na scenę a tym, w jaki sposób potrafi to przełożyć na język gestów, modulacji głosu, mimiki, zachowania na scenie.

Zacznę od pojęcia klucza — czyli sytuacji komunikacyjnej.

Jest ona sceną, w rozumieniu teatralnym „częścią akcji”, która zawiera w sobie składniki uczestniczące w interpretacji tekstu powstałego w wyniku odbywającego się w jej trakcie aktu mowy². Grażyna Habrajska wymienia sześć elementów, które Karel Pala³ wyodrębnia jako podstawowe dla modelu sytuacji komunikacyjnej. To: istnienie świata realnego, istnienie myślących użytkowników języka, posiadanie przez nich komunikacyjnego zamiaru i celu, istnienie związku między użytkownikami a światem realnym, istnienie związku między światem realnym a światem przedstawionym, istnienie systemu językowego, w którym przekaz jest realizowany⁴. Z perspektywy nadawcy, pisze dalej Habrajska, sytuacja komunikacyjna jest obszarem sensu, w którym mieści się komunikat oraz tło, w którym

² G. Habrajska, *Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu*, Łódź, 2012.

³ K. Pala, *O komunikacji sytuacji*, [w:] *Semiotyka i struktura tekstu*, (red.) Mayenowa M.R., Wrocław, 1973.

⁴ G. Habrajska, *Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu*, Łódź, 2012.

tenże komunikat jest przez nadawcę umieszczany, do którego jest komunikat przez nadawcę dopasowywany. Z kolei od strony odbiorcy sytuacja komunikacyjna to wyobrażenie powstające w umyśle, łączące percypowane elementy rzeczywiste z elementami dopasowanymi a pochodzącymi z zasobów pamięci⁵.

W sytuacji komunikacyjnej mamy do czynienia z komunikatem, w którym M. A. K. Halliday wyodrębnia trzy poziomy: ideacyjny, interakcyjny i organizacji dyskursu⁶. Funkcjonują one jednocześnie, ale dla ich lepszego opisu są ujmowane osobno. Poziom ideacyjny zapewnia obrazowanie za pomocą języka, poziom interakcyjny organizuje układ interakcyjny nadawca — odbiorca, poziom organizacji dyskursu umożliwia wybór środków parafrazowania i gatunkowych wyznaczników sensu. Tak też aktor na scenie mówi (czy komunikuje pozawerbalnie) o czymś (ideacja), po coś (interakcja) i w określony sposób (organizacja tekstu, rozumiane szeroko)⁷.

Pierwszą z sytuacji komunikacyjnych, która składa się na wspomniane łańcuch, to sytuacja „autor (tekstu) — reżyser”. To, co wychodzi spod pióra autora tekstu czy tekstów składających się na spektakl, jest pierwszym komunikatem prowadzącym do spotkania aktora i widza. To podstawa, którą stanowi surowy, nieobrobiony intelektualnie i emocjonalnie przez reżysera i aktora tekst. Będzie on potem podlegał obróbce interpretacyjnej i scenicznej. Bo teatr jest „nie tylko inscenizacją (przedstawieniem słowa), ale i jednocześnie werbalizacją sceny”⁸. Jak pisze Leokadia Kaczyńska, teatralna forma słowa pisanego może odkryć jego nowe, niedostrzegane wcześniej znaczenia. Stąd jednak dla interpretacji utworu literackiego w teatrze ważniejszy od tekstu jest jego podtekst — który niejednokrotnie jest od tekstu o wiele bogatszy i cechuje się większą od tekstu wieloznacznością⁹.

Ta sytuacja to także przykład na to, że niektóre sytuacje komunikacyjne mogą wpływać na cały łańcuch — w tym przypadku jest to jego zapoczątkowanie — ale mogą one w efekcie końcowym być w ogóle niewidoczne, są nie do odczytania dla widza w komunikacie wysyłanym przez aktora na scenie. Bywa, że ten pierwszy wymieniowy komunikat jest tak zmieniony, zawołowany albo wrzucony w cały

⁵ G. Habrajska, Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu, Łódź, 2012.

⁶ *Omawiam za:* G. Habrajska, Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu, Łódź 2012, s. 32.

⁷ *Na podst.* G. Habrajska, Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu, Łódź, 2012, s. 32.

⁸ *P. Pavis*, Słownik terminów teatralnych, przeł., oprac., i uzupełnieniami opatrzył S. Świątek, Wrocław 1998, s. 557. Źródło cytatu: L. Kaczyńska, Winkelried ożył?, Gdańsk, 2006.

⁹ *L. Kaczyńska*, Winkelried ożył?, Gdańsk, 2006, str. 10.

gąszcz innych, silniejszych, bardziej wyraźnych komunikatów, że odbiorcy mogą go nie wyłuskać.

Bazując na komunikatywistycznym modelu aktu komunikacji, opracowanym przez Habrajską i Awdiejewa¹⁰, możemy więc określić autora tekstu jako nadawcę, a jako odbiorcę — reżysera. Wówczas intencja interakcyjna w przypadku autora może być różna, tak jak różne mogą być teksty, których odbiorcą może stać się reżyser. Może to być oczywiście dramat, ale może być też powieść, reportaż, esej, artykuł a nawet notatka prasowa czy materiał informacyjny w telewizji. Już po różnorodności tych gatunków można zauważyć, że produkcji każdego z tych tekstów może towarzyszyć właśnie inna intencja (np. w przypadku reportażu jest to opowiedzenie konkretnej historii konkretnych ludzi, intencją notatki prasowej jest poinformowanie o zdarzeniu, intencją eseju może być pokazanie pewnego zjawiska i nakłonienie czytelnika do refleksji nad nim).

W przypadku Krystiana Lupa i jego spektaklu „Factory 2”¹¹ wszystko zaczęło się od lektury biograficznej książki „Andy Warhol. Życie i śmierć”. Reżyser mówi o tym wywiadzie: „Wraz z tą książką bardzo mocno powróciły do mnie przeżycia z lat 60. To były lata mojej młodości, czasy hipisowskie. Mityczne lata przełomu, podważania wielu niepodważalnych świętości, odkłamywania i odświeżania naszej europejsko-chrześcijańskiej tradycji. To wszystko nagle we mnie ożyło. Mam zresztą wrażenie, że obserwujemy współcześnie renesans tej kultury. Inna rzecz, że zawsze byłem zafascynowany grupami, które są czymś więcej niż zgraną paczką przyjaciół. Artyści, poczynając od Witkacego, zawsze bardzo chętnie zbierali się w takie grupy. Odnalazłem to także w Fabryce Warhola — miejscu przedziwnych zależności i niezwykłych relacji, a przede wszystkim — ryzykownych eksperymentów artystycznych”¹².

W sytuacji komunikacyjnej „autor — reżyser” ważną rolę odgrywają informacje niesystemowe, gdyż z racji kanału są one różne dla nadawcy i odbiorcy. Zresztą na tym, można powiedzieć, polega zarówno twórczość jak i twórcze działanie takich tekstów — wstawione w nowy kontekst przez odbiorcę, reżysera, pozwalają dostrzegać, odkryć, nowe powiązania między zjawiskami. I tak na przykład spektakl „(A)pollonia” w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego¹³ jest zbiorem różnych

¹⁰ Awdiejew A., Habrajska G., Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej, Łask, 2004.

¹¹ *Factory 2*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej Kraków, Scena Kamealna, reżyseria, scenariusz, scenografia: Krystian Lupa, premiera 16 lutego 2008.

¹² Krystian Lupa: Odlot bez narkotyku, rozmowa z Justyną Nowicką, <http://www.rp.pl/artykul/91938.html?p=2>, dostęp: 08.10.2014 r.

¹³ *(A)pollonia*, Nowy Teatr, Warszawa, reż. K. Warlikowski, premiera: 16 maja 2009 w Warszawie, 16 lipca 2009 w Awinionie.

tekstów powstających w bardzo odległych czasach — od antyku po współczesność¹⁴. I choć opowiadają o wojnach, które dzielą tysiące lat (trojańską i II wojnę światową) — pokazują między innymi wspólny mianownik poświęcenia dla innych, które krzywdzi najbliższych. Warlikowski mówi o tragicznym wyborze, do którego zmusza wojenny konflikt. O wyborze, który nie zadowala nikogo. Tak jest w przypadku matki Andrzeja Czajowskiego, 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 gestapo siebie zamiast starego ojca. Tak jest w przypadku Alkestis, tytułowej bohaterki tragedii antycznej Eurypidesa¹⁵, 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 (...) jest niesamowitą wędrówką przez wielką rzeźnię, 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?”¹⁶. Zestawienie tragicznych decyzji, ostateczne dopełnienie sensu tych tekstów przez reżysera w nowej sytuacji historycznej i kulturowej pozwoliło więc stworzyć Warlikowskiemu przejmujący spektakl, którego łączna wymowa nie jest dokładną intencją żadnego z autorów wykorzystanych tekstów. Tak z kolei pracę nad „Nie-Boską komedią” w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego¹⁷ wspominał Jerzy Radziwiłowicz: „Panie z działu literackiego szukały tekstu do programu. Jedna z nich znalazła ten tekst, napisany przez Krasińskiego po francusku. Potem odsunęły go na bok, żeby w końcu do niego wrócić. I wtedy zostałem poproszony, żeby go przetłumaczyć i opracować do programu. Małgorzata Dziewulska poka-

¹⁴ „*Oresteja*” Ajschylosa w tłumaczeniu Stefana Srebrnego, „*Matka*” Hansa Christiana Andersena w tłumaczeniu Cecylii Niewiadomskiej, „*Mamo, gdzie jesteś?*” Andrzeja Czajkowskiego, „*Elisabeth Costello*” Johna Maxwella Coetzee’go 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, „*Pocztą*” Rabindranatha Tagore’a w tłumaczeniu Elżbiety Walter.

¹⁵ *Eurypides*, Tragedie, Warszawa, 2006.

¹⁶ <http://www.nowyteatr.org/pl/plays/apollonia>, [dostęp: 15.10.2014].

¹⁷ *Nie-Boska komedia*, reżyseria, układ tekstu, scenografia: Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy Warszawa Scena przy Wierzbowej, premiera 6 września 2002.

zał ten tekst Grzegorzewskiemu. Dwa tygodnie przed premierą. On to przeczytał i powiedział: powiesz to na przedstawieniu”¹⁸. Oba przykłady spektakli wskazują też, że to poziom ideacyjny w sytuacji komunikacyjnej „autor — reżyser” jest najistotniejszy.

Kolejna sytuacja komunikacyjna to sytuacja komunikacyjna reżyser — reżyser. W niej reżyser komunikuje się sam ze sobą, starając się odpowiedzieć na pytania, które „postawił mu” tekst. Uznaję to za odrębną sytuację, ponieważ reżyser tworzy nowy komunikat. Nastąpiło dopełnienie sensu komunikatu pierwszego. Ale to sprawiło, że pojawiły się wątpliwości, na które reżyser próbuje znaleźć odpowiedź budując nowy komunikat. Byli reżyserzy, którzy w pełni tej odpowiedzi udzielali sami — wyrzucali z siebie gotową, zamkniętą koncepcję spektaklu, aktora traktowali przedmiotowo, jako narzędzie do wykonania swojej koncepcji. Tak pracował między innymi Max Reinhardt¹⁹, który szedł pół kroku przed aktorem i pokazywał jakie ten dokładnie ma wykonywać ruchy. Do takiego teatru dążył Edward Gordon Craig²⁰. W obecnym teatrze dramatycznym jednak ta sytuacja się przenika często z kolejną, reżyser — aktor, gdy po przeczytaniu tekstu — a czasami wręcz na etapie jego tworzenia — reżyser komunikuje się od razu z aktorami i to z nimi buduje spektakl. Krystian Lupa w jednym z wywiadów mówił: „Próby trwają już prawie rok. Muszą zakończyć się premierą, ale nie spieszymy się do niej. Rzeczywiście przez pół roku robiliśmy najróżniejsze eksperymenty improwizacyjne. Zarejestrowaliśmy setki godzin prób, z których można by zmontować kilka filmów w stylu Warhola. Te materiały pojawiają się w spektaklu na zasadzie pewnych kontrapunktów, czasem perwersyjnych odniesień do żywego planu. Wiele z tych improwizacji stało się podstawą całych scen”²¹. Można powiedzieć zatem, że sytuacja komunikacyjna reżyser — reżyser może się w czasie pokrywać z dialogiem z aktorem.

Sytuacja komunikacyjna, w której reżyser komunikuje się sam ze sobą może też przebiegać w ten sposób, że dyskutuje on sam w sobie z tekstem i jego istnieniem w świadomości zbiorowej — a efektem tej dyskusji, a zarazem jej emanacją,

¹⁸ Gry Pankracego, z Jerzym Radziwiłowiczem rozmawia Iwona Libucha, *Didaskalia*, nr 49/50, czerwiec-sierpień 2002, str. 7.

¹⁹ Max Reinhardt, *O teatrze i aktorze*, przełożyła i opracowała Małgorzata Leyko, Gdańsk 2004.

²⁰ Edward Gordon Craig: *Artystom teatru przyszłości, Aktor i nad-marioneta*, [w:] tegoż: *O sztuce Teatru*, przełożyła Maria Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

²¹ Krystian Lupa: *Odlot bez narkotyku, rozmowa z Justyna Nowicką*, <http://www.rp.pl/artykul/91938.html?p=2>, dostęp: 08.10.2014 r.

jest inscenizacja. Mówił aktor, Jerzy Radziwiłowicz: „Czy wobec tego reżyser powinien czuć się zobowiązany objaśniać widzom, co napisał Krasiński? Czy raczej ma pojmować swoje zadanie jako rozmowę z Krasińskim i widownią? Myślę, że dyskusję z tym, co i jak istnieje w naszej świadomości i tradycji w związku z pewnymi tekstami, Grzegorzewski uważa nie tylko za obowiązek, ale za prostą zasadę swojego istnienia jako reżysera”²².

Trzecią sytuacją komunikacyjną w teatrze w procesie powstawania inscenizacji jest sytuacja reżyser — aktor. Tu komunikatem jest tekst, który może być już opracowaną koncepcją tekstu pierwotnego przez reżysera. To reżyserska wizja po przeczytaniu danego tekstu czy tekstów (należy tu także pomyśleć na połączenie kilku tekstów, wmontowanie jeden w drugi, wmontowanie piosenek, zdjęć, filmów, innych dokumentów). Może to być też — jak napisałem — jedynie zaczyn dyskusji. A koncepcja będzie kształtowała się dopiero w trakcie prac. Mówi o tym w przytaczanym już wywiadzie Krystian Lupa; „To nie jest tak, że ja wymyśliłem jakiś scenariusz i przedstawiłem go aktorom. Podczas prób powstawały pewne konstelacje, embriony sytuacji, jakieś tajemnicze mapy z wieloma białymi plamami”²³. Sytuacja komunikacyjna, gdzie reżyser komunikuje się aktorem — podkreślił to wyraźnie: komunikuje się wymiennie — trwa więc przez cały czas prób. Czasami nawet nie kończy jej nawet premiera — pewne rzeczy bywają zmieniane, nawet do końca grania spektaklu. Przedstawienie więc, można powiedzieć, żyje, dojrzewa, zmienia się — dzięki trwaniu tej sytuacji komunikacyjnej.

Znów odwołując się do komunikatywistycznego modelu sytuacji komunikacyjnej — role nadawcy są tutaj wymienne a tekstem są wspólne wrażenia, przemyslenia — wymianą informacji pozasystemowych. Warto też zaznaczyć, że jednym z elementów tej sytuacji komunikacyjnej jest kształtowanie schematu odbiorców. Schemat ten, nazywany po angielsku „audience design” to proces kształtowania wypowiedzi zależny od oczekiwań wobec odbiorcy, do którego jest kierowana. Gdy się formułuje jakąkolwiek wypowiedź, należy pamiętać, do kogo będzie ona adresowana i jaką wspólną wiedzę posiada nadawca i odbiorca (Clark, 1996, Clark i Van Der Wege, 2002). Ogólna zasada schematu odbiorców, zasada kooperacji, została opracowana przez H. Paula Grice’a (1975). Filozof ten instruuje, że gdy ktoś chce być właściwie odebrany, powinien formułować wypowiedzi dostosowane do okoliczności i znaczenia toczącej się rozmowy. Sformułowanie to, jak sądzę,

²² Gry Pankracego, z Jerzym Radziwiłowiczem rozmawia Iwona Libucha, *Didaskalia*, nr 49/50, czerwiec-sierpień 2002, str. 7

²³ Krystian Lupa: *Odlot bez narkotyku, rozmowa z Justyna Nowicką*, <http://www.rp.pl/artykul/91938.html?p=2>, dostęp: 08.10.2014 r.

można swobodnie rozszerzyć na całość tekstu teatralnego (rozumianego szeroko), który komunikuje nam w poszczególnych scenach dany spektakl²⁴. Tak ujmuje to aktor, Mirosław Baka: „Mogę grać <<Zemstę>> albo <<Śluby panięskie>>, byle bym wiedział, że reżyser naprawdę chce porozmawiać z widzem. Denerwują mnie ci, którzy kombinują i komplikują, a kiedy ktoś na widowni zacznie ziewać, nazywają go debilem, który nie rozumie współczesności w sztuce. Takich bym z teatru wyrzucił. Uwielbiam prostotę”²⁵.

Komunikat reżysera — mniej lub bardziej rozwinięty, gotowy, jest następnie przekazywany aktorom, stanowi dla nich punkt wyjścia do własnych rozważań. Popycha on aktora do wewnętrznej dyskusji, którą można streścić w pytaniu: „Jak to zrobić?”. Jak pisze Krystyna Duniec: „Po Stanisławskim pozostał więc teatr wykorzystujący pamięć ciała i pamięć emocjonalną, otwierany kluczem psychologicznym”²⁶ (poniższe opisy odnoszą się do teatru, który pozostaje spadkobiercą już myśli Konstantego Stanisławskiego²⁷; zdając sobie sprawę, że istnieje teatr postdramatyczny, nienarracyjny i apsychologiczny, pomijam je gdyż ich dodatkowa analiza wykracza poza ramy tego artykułu)²⁸. To poszukiwanie jest cały czas dialogiem aktora z samym sobą: „Pytanie, dlaczego Lear zachował się tak, jak się zachował, pozostaje otwarte. Tadeusz Łomnicki mówił, że Lear jest głupi. Słusznie. Ale jak to pokazać? Przecież po to jestem na scenie”²⁹. Niektórzy w ogóle w tym wewnętrznym dialogu odnajdują aktorstwo jak sztukę: „osoba spod znaku „grać” „występować”, „podoać się” zawsze jest w rękach reżyserów zabawką i niewolnikiem. A ktoś, kto od pierwszej próby wie, do czego zmierza, jest wolnym człowiekiem,

²⁴ Grice sformułował cztery zasady postępowania, którymi kierują się współpracujący rozmówcy: reguła ilości (nadawaj tylko tyle informacji, ile potrzeba), reguła jakości (staraj się aby to, co mówisz było prawdą), reguła odpowiedniości (staraj się wypowiadać w sposób, który koresponduje z tym, co chcesz przekazać), reguła sposobu (nie mieszaj w wypowiedzi bez potrzeby).

²⁵ „*Nie lubię szufladkować*”, z Mirosławem Baką rozmawia Paulina Wilk, Rzeczpospolita nr 29, 03-02-2006.

²⁶ „*Co po Stanisławskim?*”, Krystyna Duniec, „Dialog” nr 6 (559), czerwiec 2003

²⁷ Zob. A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010, s. 35–56.

²⁸ Christopher Balme na przykład pisze, że w dwudziestego wieku funkcjonowały trzy ważne teorie aktorskie i tendencje stylistyczne. To: pełne zaangażowanie za Stanisławskim, dystans za Brechtem i Meyerholdem oraz akt całkowitego oddania za Jerzym Grotowskim. Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa, 2003.

²⁹ *Wywiad* z Andrzejem Sewerynem, Cierpię jak każdy, ale z tego biorę swą siłę Jacek Cieślak, <http://www.rp.pl/artykul/554272,1103588-Andrzej-Seweryn---rozmowa.html>, [dostęp: 24.07.2014].

który umie podjąć rzeczywisty dialog z widzem³⁰ Ten komunikat buduje więc aktor do samego siebie. To jest zamysł nad rolą, jaki ma aktor budując ją, plan, rozwiązania koncepcyjne. To samouświadomienie aktora, co chce z otrzymanym tekstem zrobić. Jak pisał Wsiewołod Meyerhold „Nie ma bowiem pożytku z aktorów, którzy wiedzą, jak się ruszać, ale nie potrafią myśleć”³¹. Tak proces ten opisywała aktorka Aleksandra Konieczna, na przykładzie pracy na spektaklem „Stosunki Klary” w reżyserii Krystiana Lupy³²: „Długo poddają się i oddają Krystianowi, ale później muszę zabrać się ze wszystkim sama. Muszę przełożyć jego inspiracje na swój język, rytm. Oddech, czucie. Myślę, że on tego oczekuje. Mówi, że przychodzi taki moment przed premierą, kiedy musimy stać się gospodarzami swoich ról. Usiąść na tyłkach, bez względu na to, co by się działo. I zacząć być”³³. Maja Ostaszewska dodaje: „Niektórzy z aktorów Krystiana [Lupy] zapisują swoje monologię wewnętrzne. Bardzo lubię to robić, niezwykle mnie to uruchamia. Oprócz monologów piszę szkice. Pisząc, nawet chaotycznie, uświadamiamy sobie wiele rzeczy”³⁴. Uruchomienie tego dialogu jest szalenie ważne — jest warunkiem stworzenia przekonującej postaci scenicznej. W tym samym wywiadzie mówi aktorka Maria Maj: „Na początku to nie byłam ja, prowadził mnie Krystian. W pewnym momencie okazało się to niewystarczające. Na jednej z prób poprosiłam go o cierpliwość. Powiedziałam, że być może będę teraz płakać, ale muszę znaleźć mój monolog wewnętrzny”³⁵.

Warto zwrócić uwagę, że w przypadku sytuacji komunikacyjnej dialogu wewnętrznego — zarówno reżysera jak i aktora na poziomie ideacyjnym mamy w komunikowanym tekście dużą kompresję treści. Bierze się to stąd, że nie ma takiej możliwości, by nadawca i odbiorca się nie zrozumieli — bo to ta sama osoba. Komunikat może być nawet szczątkowy, a i tak będzie skuteczny. Co rzecz jasna nie oznacza, że na przykład na postawione pytanie będzie można od razu odpowiedzieć,

³⁰ Wywiad z Krzysztofem Majchrakiem, Dialog wolnego człowieka, Jan Bończa-Szabłowski; <http://www.rp.pl/artukul/554272,1111756-Krzysztof-Majchrak-rozmowa.html>; [dostęp: 24.07.2014].

³¹ Źródło cytatu: „Co po Stanisławskim?”, Krystyna Duniec, „Dialog” nr 6 (559), czerwiec 2003, str. 159.

³² *Dea Loher*, Stosunki Klary, Teatr Rozmaitości w Warszawie, reżyseria i scenografia: Krystian Lupa, tłumaczenie: Jacek St. Buras, premiera 5 kwietnia 2003.

³³ *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, Didaskalia, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

³⁴ *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, Didaskalia, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

³⁵ *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, Didaskalia, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

bo przecież można postawić sobie pytanie, postawić przed sobą zadanie, które wymaga dłuższej pracy. A czasami pytanie może pozostać w ogóle bez odpowiedzi, postawione zadanie może się okazać niewykonalne. Jeżeli zatem w ujęciu komunikatywistycznym mówimy o przekazie werbalnym, że jest tylko bodźcem inferencji (teoria relewancji D. Sperbera i D. Wilson, Sperber&Wilson, 1986), że nie komunikujemy całej informacji, ale wymaga ona dopełniania znaczeniowego z wykorzystaniem całego tła, informacji systemowych i niesystemowych³⁶, to w przypadku dialogu wewnętrznego jest ten komunikat w formie możliwie najoszczędniejszej. Można tę cząstkowość uznać za wyznacznik dialogu wewnętrznego reżysera i aktora, charakterystyczny dla dwóch omawianych sytuacji komunikacyjnych.

Kolejna sytuacja komunikacyjna, z którą spotykamy się we współczesnym teatrze dramatycznym — to sytuacja komunikacyjna aktor — aktor. W tym miejscu należy się zwrócić uwagę na trzy rzeczy. Po pierwsze: komunikat ten jest bezpośrednim efektem dwóch poprzednich komunikatów. A pośrednim — trzech. W nim łączą się zamysł inscenizacyjny reżysera, skutek pracy reżysera z aktorem oraz praca własna aktora nad rolą. Po drugie w trakcie gry scenicznej komunikat rozbija się na dwa jednoczesne komunikaty interpersonalne i jeden z nich stanowi właśnie komunikat aktor — aktor. Drugi to komunikat aktor — widz. Można więc powiedzieć, że odbiorcą komunikatu jest tutaj aktor ale adresatem — widz. Przy czym komunikat, który jest adresowany do widza to zarówno tekst wyprodukowany przez nadawcę jak i reakcja odbiorcy na ten tekst. Po trzecie: akt komunikacji aktor — aktor, jest najbardziej zbliżony do komunikacji potocznej, do klasycznego dialogu. Z prostej przyczyny — on tę komunikację ma naśladować, oddawać. Zatem często bywa to naturalna komunikacja interpersonalna.

Na naturalność komunikatu scenicznego stawiali wszyscy nauczyciele gry — nawet jeżeli się różnili co do stylistyki, czy w metodzie odziedziczonej po Konstantym Stanisławskim inaczej kładli akcenty. Zatem zarówno Wsiewołod Meyerhold, jak i Michał Czechow, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Lee Strasberg, Stella Adler, Eugenio Barba i wielu, wielu innych uczyli aktorów by czerpać ze swojego doświadczenia w życiu. Każdy z nich „żądał empatii, budowania roli w oparciu o kontakt z partnerem, nawiązywany nie tylko za pomocą wypowiadanego tekstu, ale także środkami niewerbalnymi. (...) Nikt z nich nie miał wątpliwości, że tworzenie ludzkiego ducha wątpliwości, że tworzenie ludzkiego ducha postaci scenicznej, oznacza konieczność stworzenia „życia ludzkiego ciała”³⁷.

³⁶ G. Habrajka, Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu, Łódź, 2012.

³⁷ „Co po Stanisławskim?”, Krystyna Duniec, „Dialog” nr 6 (559), czerwiec 2003.

W warstwie ideacyjnej tego przekazu warto zwrócić uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze komunikat werbalny to wspomniany efekt wspólnej pracy autora tekstu, reżysera i — we współczesnym teatrze coraz częściej — aktora, tworzony w procesie improwizacji. W warstwie niewerbalnej komunikat ten jest wspólnym mianownikiem postaci i aktora — człowieka. Jak wyznał Juliusz Osterwa: „Nie może być w roli ani jednego zdania, ani jednej myśli, która by nie była moją własnością [...] Wszystkie zdania w roli są wypowiedzeniem mojej najgłębszej wiary. W momencie przedstawienia moja wiara jest pełna”³⁸. Aktor więc komunikuje postać poprzez siebie a zbiór elementów sztuki takich jak głos, jego natężenie, tempo mówienia, sposób mówienia, sposób poruszania się, charakterystyczne gesty — układa w niepowtarzalną, spójną i wiarygodną całość — właśnie jako postać. Na scenie aktor spotyka się zatem z partnerem — drugim człowiekiem — aktorem a zarazem jego fikcyjna postać spotyka się z drugą postacią fikcyjną. Bowiem „Wcielenie się w postać zawsze polega na dwoistości — wcieleniu się w postać i byciu sobą. W różnych stylach aktorstwa są tylko inne proporcje tych dwóch elementów. Podwójna świadomość egzystuje symultanicznie — jesteś sobą ale też kimś innym — i to jest cecha każdego stylu gry”³⁹. Oddajmy znów głos Aleksandrze Koniecznej: „Zawsze było moją ambicją grać osoby odmienne ode mnie psychicznie. Rozwarcie staje się możliwe dzięki oczyszczeniu. Sprzątam swoje ciało, wyobraźnię i mózg. Wszystko się oczyszcza i powoli, bez żadnego nacisku i pośpiechu coś się zjawia. Nie staram się tego kontrolować, ufam temu. Nie mam nad tym władzy, mogę tego tylko słuchać. Istnieją specjalne metody medytacyjne — w buddyzmie, w prawosławiu — które służą takiemu uprzątnięciu. Ja robię to intuicyjnie. Właściwie, dopiero teraz, kiedy o tym mówię, uświadamiam to sobie. Ścieram siebie, znikam. Dopiero wtedy zaczyna coś powstawać. I nagle okazuje się, że inaczej mówię. Inaczej pracują moje nogi, zupełnie inaczej porusza się ciało. Przystaję siebie poznawać”⁴⁰. O otwarciu swojego ciała na postać, by ta mogła przez nie nieskrępowanie przemówić mówi też Maja Ostaszewska: „Szukamy w ciele punktów, kanałów, które pozwalają się nam otworzyć. Pomagają mi w tym moje doświadczenia buddyjskie. W linii tybetańskiej, którą praktykuję, pracuje się z wewnętrznym kanałem energetycznym, dlatego docieranie do różnych punktów w ciele nie jest jest mi obce. Staram się osiągnąć

³⁸ A. Hausbrandt, *Aktorzy*, Warszawa 1976. Źródło cytatu: A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010, s. 28.

³⁹ R. L. Benedetti, *Seeming, Being and Becoming*, Drama Book Specialist, New York 1976. Źródło cytatu: A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010, s. 52.

⁴⁰ *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, *Didaskalia*, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

stan, w którym ciało jest zupełnie wolne, wie lepiej od głowy, co powinno zrobić⁴¹. A tak zależność między aktorem a graną przez niego postacią opisuje Maria Maj: „Elżbieta nasyciała się mną a ja Elżbietą, i tak rodziła się postać. Obsadzając mnie w tej roli Krystian przeniósł mnie w Elżbietę, czyli kobietę na emeryturze. Może trochę w starość. Musiałam przyznać się, że od tej pory zaczyna się inny okres w moim życiu i trzeba się z tym pogodzić. Że muszę się nauczyć godnie starzeć, już przestać się wygłupiać i udawać kogoś młodego. To bardzo uporządkowało mi życie. A jednocześnie nasyciło Elżbietę moimi wątpliwościami⁴². Należy wreszcie zaznaczyć, że w monodramie, spektaklu jednego aktora, aktor gra sam ze sobą, ale nie można tej sytuacji komunikacyjnej mylić z dialogiem wewnętrznym. Dobrze to ujęła Maja Ostaszewska: „W pewnym momencie spektaklu wyobrażam sobie na przykład, że Klara zmienia się w zwierzę. Wtedy poczucie ciała jest zupełnie inne. O tej metamorfozie nikt, poza mną i Krystianem, nie wie⁴³”.

Poziom ideacyjny sytuacji aktor — aktor to także poziom, na którym widzowi komunikowane są wartości. Jak zaznacza Jadwiga Puzynina, nie dzieje się to tylko poprzez mówienie o wartościach (np. o miłości, przyjaźni czy wierności) ale też przez sposób podawania tekstu aktora na scenie: „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 języku 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 itd⁴⁴. Wartościowanie aktora w grze może mieć jeszcze jeden aspekt — zwraca uwagę Puzynina: „Przyjrzyjmy się [...] sytuacjom, w których nadawca wypowiedzi nie jest subjektem zdania wartościującego, które stanowi jego treść. Czasem jest to oczywiste na zasadzie roli społecznej, jaką pełni nadawca, np. spiker w radio czy telewizji, aktor na scenie. Wobec nadawcy w tej roli nie formułuje się ocen dotyczących słuszności, stopnia oryginalności bądź szczerości jego wypowiedzi

⁴¹ *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, *Didaskalia*, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

⁴² *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, *Didaskalia*, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

⁴³ *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, *Didaskalia*, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

⁴⁴ *J. Puzynina*, *Język wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, str. 112.

oceniających. Formuluje się co najwyżej ocenę konformizmu, oportunistu, jeżeli spiker, aktor (a także nauczyciel) zgadzają się na rolę przekazywania wypowiedzi niegodnych, kłamliwych, oszczerczych, itp. Ocenia się też wierność i techniczne walory przekazu⁴⁵.

Warstwa ideacyjna tekstu, to, co jest powiedziane, a także w warstwie niewerbalnej — zagrane, to jednak tylko część omawianego komunikatu. A jak się zaraz okaże — rzecz wręcz wtórna. Ponieważ istotna jest też interakcja między aktorami. Píše Jan Machulski: „Ważny jest [...] partner na scenie. I kontakt z nim w czasie grania. Musi on trwać nieprzerwanie. Najczęstszym powodem jego zerwania jest to, że aktorzy nie słuchają kwestii partnera. Nastawiają się na nadawanie a zapominają o odbieraniu i reagowaniu na intencje współuczestników przedstawienia. W kontakcie bierze udział całe ciało aktora⁴⁶. Powstała nawet tak zwana krakowska szkoła gry aktorskiej, w której słuchanie partnera na scenie stanowiło odrębną sztukę w obrębie gry aktorskiej⁴⁷.

W interakcji komunikacja aktor — aktor wspólnie kształtuje komunikat wysyłany do widza: „Raniewska⁴⁸ jest niewątpliwie postacią centralną sztuki, skupia na sobie wszystko, ale nie gram w tym spektaklu monodramu. Jestem bardzo uzależniona od ról kolegów, ich emocji⁴⁹. Andrzej Siedlecki dopowiada: „Nigdy nie powinieneś tracić kontaktu z partnerem a część twojej aktywności powinna być skierowana do wewnątrz Ciebie, Twojego „ja” i równocześnie do Twojego partnera. Bądź wrażliwy na to, co się między wami dzieje. Wyobrażając sobie całą sytuację sceniczną, w której jesteś, utrzymuj spontaniczność reakcji⁵⁰. Bowiem „Dialog, podobnie jak monolog, staje się martwy, gdy nie mamy jasno określonych intencji i celów, gdy brakuje nam potrzebnej w danej sytuacji energii, gdy nie angażujemy się w sytuację, w „okoliczności założone”, a jeśli dialog czy monolog nie żyją, martwa staje się także scena. Nie przemawia do widza, nie angażuje go w akcję i jest po prostu nudna⁵¹. Mówi z kolei Maja Ostaszewska ”Kiedy po raz pierwszy przeczytałam ten dramat [„Stosunki Klary” Dei Loher], zirytował mnie. Drażniła

⁴⁵ J. Puzynina, *Język wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, str. 134.

⁴⁶ J. Machulski, *Zawód aktor*, Łódź — Warszawa 2000, s. 19.

⁴⁷ A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010, s. 80.

⁴⁸ Antoni Czechow, *Wiśniowy sad*, Teatr Polski we Wrocławiu, opracowanie tekstu i reżyseria: Paweł Miśkiewicz, premiera: 2 maj 2001.

⁴⁹ *Do bólu żywa*. Z Haliną Skoczyńską rozmawia Karolina Maciejaszek, „Didaskalia” nr 43/44, czerwiec-sierpień 2001.

⁵⁰ A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010, s. 80.

⁵¹ A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010, s. 109.

mnie dziwna forma tego tekstu, nie wiedziałam, jak go zakwalifikować. Wiele jest w tym dramacie fragmentów poetyckich, cała masa sentymentalnych, ale też ostrych, drastycznych. I te wszystkie monologi.... W pracy z Krystianem udało nam się znaleźć dla nich przestrzeń, uzasadnić je”⁵². Wynika stąd, że poziom interakcyjny jest w sytuacji komunikacyjnej „aktor — aktor” najważniejszy, to od niego w największym stopniu zależy skuteczne komunikowanie w sytuacji „aktor — widz”. Wspomina Andrzej Siedlecki: „[...] zagrałem tak, jak sobie w domu wymyśliłem. „No, dobrze — powiedział aktor — teraz wyjmij z lodówki wódeczkę, z szafki kieliszeczki i nalej”. [...] No, a teraz kochanieńki porozmawiajmy sobie tym tekstem, ale słuchaj dokładnie, co ja mówię i odpowiadaj na to, co ja mówię. Nic nie graj!”⁵³.

W sytuacji komunikacyjnej „aktor — aktor” poziom dyskursu wydaje się więc tylko dopełnieniem umożliwiającym płynne rozgrywanie sceny — bo forma komunikacji aktorów na scenie ma dla nich tylko znaczenie praktyczne, techniczne, ponieważ odgrywają rolę, nie ma znaczenia sama w sobie. Aktor na przykład może powiedzieć jakieś zdanie głośniej, by partner mógł je dobrze usłyszeć i zareagować — lub podejść gdzieś szybciej lub wolniej, by ułatwić realizację zadań aktorskich swojemu koledze (albo wręcz odwrotnie, jeśli go nie lubi). Tak o swojej postaci, siostry Klary, we wspomnianym już przedstawieniu mówi Maria Maj: „Zbudowałam sobie bardzo dokładna biografie postaci. Elżbieta zawsze miała ogromne poczucie własnej godności. Uczyła biologii, miała wyższe wykształcenie. Jest ateistką. Nie jest osobą sentymentalną. Miała mocno nałożony gorset dyscypliny — praca była dla niej wszystkim. W niej się całkowicie spełniała, całkowicie zapomniała o swoim życiu prywatnym. (...) Dlatego nie ma nic ciekawego do opowiedzenia Irenie o swojej przeszłości”⁵⁴.

W ten sposób dochodzimy do ostatniej sytuacji komunikacyjnej, zachodzącej w teatrze w łańcuchu powstawania przedstawienia — to jest aktor — widz. Ogniwo to kończy cały proces. Oczywiście może być tak, że dyskurs (rozumiany tu tak, jak ja rozumieją go Awdiejew i Habrajska, czyli jako proces interpretacji tekstu na podstawie kompetencji komunikacyjnej odbiorcy i jego rozumienie <uświadomienie sobie przez interpretatora wyników interpretacji⁵⁵>) został nie tylko zamknięty ale

⁵² *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, Didaskalia, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

⁵³ A. Siedlecki, *Być aktorem*. Podstawy techniki aktorskiej, Rzeszów 2010, s. 111.

⁵⁴ *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, Didaskalia, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

⁵⁵ *Aleksy Awdiejew*, Grażyna Habrajska, *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź, 2010.

też i tekst sceniczny (rozumiany szeroko) sprowokował widza do jakiejś dyskusji, wtedy tworzy się kolejna sytuacja komunikacyjna. Ponieważ jednak mówimy tu już o reakcji na przedstawienie, moim zdaniem rozpoczyna się w tym miejscu łańcuch komunikacyjny, łańcuch zdarzeń, choć mógł on być zaplanowany przez reżysera, który postawił sobie za cel sprowokowanie widza do jakiegoś działania. Choćby przebudowania wewnętrznego pewnych wartości.

Komunikat „aktor — widz” jak wspomniałem — wynika bezpośrednio z sytuacji komunikacyjnej „aktor — drugi aktor” (gdy jest na scenie jeden aktor tym partnerem jest on sam) oraz jego relacji z przestrzenią sceniczną, która jest także bardzo istotna. Przestrzeń jest niemal równie istotnym partnerem dla aktora jak drugi aktor, gra się z nią niemal tak samo jak z żywym partnerem (aktor zamknięty w niewielkiej przestrzeni na scenie może mówić szeptem, a może krzyczeć, może się kulić a może prostować — każdemu z tych zachowań widz przypisze znaczenie, dlatego w przedstawieniu zawsze są one precyzyjnie określone. Tak — jak wspomniałem — pozawerbalnie aktor może komunikować emocje (strach), wartości (wolność), informacje ważne dla poziomu ideacyjnego komunikatu scenicznego (rozmiar pomieszczenia, sytuacja zagrożenia).

Jeśli chodzi o poziom ideacyjny komunikat aktorski to tekst zaakceptowany przez reżysera uzupełniony przez gesty, mimikę, ruch, tembr głosu, sposób podania tekstu. Może to być również jakieś zachowanie sceniczne, reakcja ruchowa, emocjonalna. W warstwie słownej będzie to ten sam komunikat, który aktor wysyła do drugiego aktora. Ponieważ jednak komunikat „aktor — widz” zawiera się w komunikacie „aktor — aktor”, w wersji pozawerbalnej jest on okrojonym komunikatem „aktor — aktor”, choćby z tego powodu, że widz nie wchodzi zwykle w tak bezpośredni kontakt jak aktor z drugim aktorem, nie czuje jego dotyku, zapachu. Jest też różnica w interakcji. Aktor wysyłając swój komunikat ma podwójną świadomość, że inaczej on zostanie odebrany przez partnera na scenie a inaczej przez widza — bo dla pierwszego jest on elementem przygotowanej wspólnie z reżyserem sytuacji komunikacyjnej a dla drugiego będzie fragmentem całej scenicznej sytuacji komunikacyjnej oraz fragmentem historii opowiadanej przez aktorów wspólnie na scenie, wraz z efektami wizualnymi (scenografia, światła) i dźwiękowymi (muzyka, dźwięk). Podwójna świadomość aktora w czasie produkcji tekstu (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 daje się chyba najlepiej obserwować w teatrze improwizacji albo w momencie gdy na skutek pomyłki aktora 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.

Zbliżenie teatru i życia codziennego ma wzmocnić siłę komunikatu i możliwie najmocniej zatrzeć barierę, za którą może ukryć się widz, jeśli komunikat może być dla niego niewygodny, ponieważ to „tylko teatr”. Tak pracuje między innymi wspomniany Krystian Lupa. Maja Ostaszewska mówi: „Interesujące jest to, że oczekiwania Krystiana wobec nas w dużej mierze zawierają to wszystko, od czego starano się nas odciąć w szkołach teatralnych, czyli to, co niekontrolowane, niewykalkulowane, co można nazwać brudem, przyruchem, zachowaniami, gestami dyktowanymi przez zachowaniami, gestami dyktowanymi przez podświadomość, a nie wyczyszczonymi przez tak zwany warsztat aktorski. (...) W monologu wewnętrznym skupiamy się nie tylko na psychologicznych problemach postaci, na tym, co w danym momencie ma ona do załatwienia, ale też na tym, co się dzieje w ciele. Na traumach, kodzie, fizjologii ciała”⁵⁶. Mimo wszystko nawet przy najgłębszym utożsamieniu się aktorów z postaciami (pomijam tutaj teatr rytuału) zawsze pozostanie rozdźwięk między komunikatem aktora w obrębie sceny a komunikatem aktorskim płynącym ze sceny. Ostatecznie, jak mówił Zbigniew Zapasiewicz: „Gdybym chciał się utożsamiać z każdym moim bohaterem, to prawdopodobnie wyładowałbym 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>>. Tak więc w aktorstwie nie można się zatracić, konieczny jest element kontroli”⁵⁷. I ta świadomość stanowi właśnie opisaną różnicę między komunikatem aktor — aktor a aktor — widz.

Warto zwrócić też uwagę, że czasami warstwa werbalna komunikatu może sama w sobie być zaprzeczeniem komunikatu wysyłanego do widza. Aleksandra Konieczna wspomina o jednej ze scen w „Stosunkach Klary”: „Tylko mówi, że się do niej przeprowadza. Ale tak naprawdę się wycofuje. Po ataku Klary powinna wystąpić w obronie Elżbiety. W obronie tego związku, ale tego nie robi. Klęska i katastrofa Klary nie dotyczą tylko niej samej. Irena też idzie w całkowitą samotność. Dzięki spotkaniu z Elżbietą zaczyna poznawać wreszcie sama siebie, ale nie ma tu szansy na miłość”. Jednak nawet przy zacieraniu rozdziewu między komunikatem aktorskim a ludzkim, prywatnym, na scenie, zawodowym, warsztatowym te dwa teksty zawsze muszą pozostać różne. Inaczej

⁵⁶ *Marzycielki*. Z Aleksandrą Konieczną, Marią Maj i Mają Ostaszewską rozmawia Bartosz Frąckowiak, *Didaskalia*, nr 54/55/56, kwiecień-czerwiec-sierpień 2003.

⁵⁷ *J. Ciosek*, Zbigniew Zapasiewicz, ukryty za maską, *Dziennik Polski*, 01.10.2005. Źródło cytatu: A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010, s. 42.

nie ma widowiska a jest rytuał. Zmienia się zatem forma teatru, sposoby uczestnictwa w nim.

Tak przechodzimy do warstwy interakcyjnej. Jak pisze Grażyna Habrajska — tworzymy ją poprzez postawienie pytania „po co?” „Dlaczego to zostało zrobione/powiedziane?”⁵⁸. Dla omówienia tej kwestii pozwolę sobie przytoczyć dłuższy fragment wypowiedzi aktorki Haliny Skoczyńskiej, dotyczący przywoływanego już spektaklu „Wiśniowy sad”: „Pomyślałam, że może właśnie powinnam te kwestię wykrzyczeć z ogromną wściekłością do tego uroczego, młodego, wpatrzonego we mnie Trofimowa, który wykazuje zupełny brak zrozumienia, wygłasza komunały, bo wydaje mu się, że ma do tego prawo, a przecież tak naprawdę niczego nie rozumie, nie ma pojęcia, jaki ból, jakie uczucia nosi w sobie ta kobieta. Na takie szczególnie emocjonalne czytanie tej sceny wpływ mają również okoliczności. Trwa bal, Raniewska otoczona jest adoracją mężczyzn, którzy wręcz lepią się do niej. Z jednej strony ją to cieszy, z drugiej brzydzi, irytuje, ale już nie wie, czy potrafiłaby żyć bez tej adoracji. Wszystko miesza się w głowie, a tak naprawdę myśli krążą tylko wokół tego mężczyzny, który ją poranił. Jej pełen gniewu krzyk w tej scenie nie jest tak naprawdę skierowany przeciwko Trofimowowi, ale przeciw jej całemu nieudanemu życiu — a on go tylko sprowokował. Ta kobieta jest tak do bólu żywa, że wystarczyło ją drasnąć, żeby wybuchła tym wielkim żalem, by całą swą gorycz przelała na tego chłopca. Potraktowała go najokrutniej, żeby za chwilę, widząc jego lęk, krzyknąć: „Pietia, dzieciaku, ja żartowałam” i rozplakać się jak mała dziewczynka, bo znowu została niezrozumiana. Wydawało jej się, że powinien zrozumieć jej ból, a on się go tylko wystraszył”⁵⁹. W ten sposób właśnie, na bazie takich przemyśleń *in spe* i działań, formułowany jest komunikat, który adresowany jest do widza.

Na trzecim poziomie, organizacji dyskursu, w komunikacie „aktor — widz” mówimy o kształcie danej sceny. Jednak nie może być on jednak interpretowany w oderwaniu od całości inscenizacji. Choć już sam aktor łączy w sobie — jak pisze Leokadia Kaczyńska różne rodzaje znaków, pokazując jednocześnie obie strony człowieka — psychiczną i fizyczną. Zachodzącą podczas trwania przedstawienia „konfrontację między tekstem a obrazem, między słowem a ciałem można określić jako sytuację dialogiczną, realizującą się poprzez akt zgodności lub przeciwstawienia. Ze względu na społeczny charakter odbioru teatru dyskurs sceniczny przeobraża się w dialog aktorów i widzów czy też szerzej — inscenizatora

⁵⁸ G. Habrajska, Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu, Łódź, 2012.

⁵⁹ Do bólu żywa. Z Haliną Skoczyńską rozmawia Karolina Maciejaszek, „Didaskalia” nr 43/44, czerwiec-sierpień 2001.

(i autora) z publicznością”⁶⁰. Jest więc komunikat aktora na poziomie organizacji dyskursu złożony. Po pierwsze jego forma koresponduje z formą komunikowania poprzez muzykę w spektaklu, scenografię, też bezpośrednio powiązaną z komunikatami wysyłanymi przez partnera — do siebie i do widzów. Po drugie — poziom ten, rozumiany szeroko, stanowi też istotę dobrej gry aktorskiej. Ostatecznie wielu aktorów może podawać ten sam tekst, z taką samą intencją, jednak ostateczna forma, jaka temu nadaje może wyróżniać danego odtwórcę spośród innych w sposób negatywny lub pozytywny. J. P. Gawlik tak pisał o jednej z wybitnych interpretacji Jana Świderskiego: „aktor przyswoiwszy sobie pięćdziesięcioletnią legendę — potrafił ją przełamać. Potrafił pokazać swojego Poetę nie w mechanicznej opozycji do przeszłości, ale poprzez rozwinięcie tradycji. [...] nikt już nie mógł doszukać się analogii między Poetą Świderskiego a pierwowzorem bohatera”⁶¹. Podobnie autor ten pisze o kreowaniu postaci przez Gustawa Holoubka: „[...] nie opiera się na obyczajowych, historycznych, a nawet jak u Świderskiego, psychicznych uwarunkowaniach bohatera. Ani nawet na technicznych walorach, w tradycyjnym rozumieniu techniki aktorskiej. Jest to kreacyjność idei, postawy, samego stosunku do postaci”⁶².

Komunikat wysyłany od aktora do widza ma jeszcze tę własność, że — mimo uzależnienia od innych komunikatów scenicznych — może być udany, podobać, być skuteczny, nawet gdy pozostałe są nietrafione, nieperswazyjne. Słowem — aktor może się „podoobać” w swojej roli nawet gdy całe przedstawienie jest nudne, albo gdy partnerowi nie udało się stworzyć równie przekonującej postaci. Co więcej — może być tak, że całość roli może być odebrana przez widza dobrze, całościowy komunikat aktora jako danej postaci może zostać odebrany właściwie i komunikować tak, jak chce aktor, nawet gdy pojedyncze komunikaty, pojedyncze sceny, są nieudane. Czyli komunikaty słane do odbiorcy w ich trakcie są interpretowane niewłaściwie albo wręcz nie docierają do odbiorcy.

Podsumowując — na poziomie organizacji dyskursu środki pozawerbalne (tembr głosu, jego głośność, tempo mówienia, akcenty, gesty, ruchy, mimika) łączą się ze sobą w charakterystyczny i niepowtarzalny splot, będący nie tylko formą komunikacji tekstu — rozumianego szeroko jako przekaz emocji i wartości — ale też będący, jak się zdaje, wyróżnikiem aktora, wyznacznikiem jego zdolności do kreowania postaci, nawet miarą jego talentu, zaangażowania, rozumianego jako „otwarcie” na postać. W końcu, jak mówiła Mieczysława Ćwiklińska: „Kiedy

⁶⁰ L. Kaczyńska, *Winkelried ożył?*, Gdańsk, 2006, s. 10.

⁶¹ J. P. Gawlik, *Twarze teatru*, Ossolineum, Wrocław 1963, s. 270–271.

⁶² J. P. Gawlik, *Twarze teatru*, Ossolineum, Wrocław 1963, s. 324.

gram, przeinaczam się, jestem osobą, którą przedstawiam. Na przykład w życiu jestem żywa, prędką, na scenie gram osobę flegmatyczną i wcale nie myślę przy każdym ruchu i słowie, jak to zrobić. Doznają uczuć”⁶³.

W niniejszym omówieniu świadomie pominąłem ważne role scenografa czy kompozytora w tworzeniu przedstawienia. Zdaję sobie sprawę, że zazwyczaj wymienieni twórcy (a także inni — kostiumolog, choreograf czy nawet fryzjer) wpływają na teatralny znak, komunikat, który jest wysyłany ostatecznie ze sceny do widza. Bywają oni zapraszani przez reżyserów już na pierwsze próby czytane, by móc od początku wspólnie, jako część zespołu, formułować ów finalny sceniczny przekaz. Wtedy też swoimi pomysłami i spostrzeżeniami wpływają oni *ab ovo* na tok myślenia aktorów, ich sposób ujmowania roli. Jednak ten najważniejszy głos ma reżyser oraz, jak słusznie pisze Leokadia Kaczyńska: ”Realna obecność aktora na scenie powoduje, że dominuje on nad pozostałymi środkami wyrazu, także nad znaczeniami tekstu”⁶⁴.

Po Wielkiej Reformie Teatru, skutek rosnącej roli reżysera w przedstawieniu, zasadniczo zmieniło się znaczenie tekstu w teatrze. Literatura dramatyczna nie jest traktowana jako niezmiennalna, nienaruszalna całość, nie jest zarówno jedynym nośnikiem sensu jak i wyznacznikiem wartości teatru. Ponadto utwór może ulegać wielu różnorodnym interpretacjom. Teatr jest sztuką na tyle niezależną, że wizualna strona spektaklu może nawet zdominować komunikat wysyłany do widza. Reżyser zaś, który posiada obecnie władzę prawie nieograniczoną, traktuje dowolny tekst jako punkt wyjścia do snucia swojej autonomicznej historii, często bardzo odległej od problematyki poruszanej przez autora lub autorów wykorzystanego w spektaklu piśmiennictwa. Tekst jest więc tylko jednym z wielu składników inscenizacji. A — jak pisze Kaczyńska — rzeczywistość, która komunikuje ze sceny, cechuje się podwójnym sposobem istnienia: „jej ontologiczna dwuznaczność polega na przenikaniu się świata przedstawionego i przedstawiającego”⁶⁵. Natomiast percepcja spektaklu „polega na bezustannej oscylacji między odczytywaniem tych dwóch światów, na konfrontacji rzeczywistości i fikcji — konstytuowanej w wyniku określania funkcji różnych tworzyw i znaków w budowaniu scenicznej rzeczywistości. Przenikanie się i swoista dialektyka odbioru tych dwóch rodzajów komunikatów decyduje o niepowtarzalności estetycznego przeżycia i jego odmienności w porównaniu z innymi sztukami”⁶⁶. Natomiast „konieczny dla zaistnienia przedstawienia

⁶³ A. Hausbrandt, *Aktorzy*, Warszawa 1976, s. 139.

⁶⁴ L. Kaczyńska, *Winkelried ożył?*, Gdańsk, 2006.

⁶⁵ L. Kaczyńska, *Winkelried ożył?*, Gdańsk, 2006, s. 9.

⁶⁶ L. Kaczyńska, *Winkelried ożył?*, Gdańsk, 2006, s. 9.

akt odbioru widza wymaga uchwycenia kontekstu semiologicznego, w którym egzystuje ciało aktora, a także czynności syntetyzowania i hierarchizowania odmiennych znaków dyskursów: werbalnego i wizualnego, które podczas rozgrywania się spektaklu nieustannie wchodzą we wzajemne związki i nawzajem się objaśniają⁶⁷. By jednak do tego spotkania doszło, by komunikat „aktor — widz” mógł zostać zrealizowany, by mogło w ogóle dojść do zaistnienia fenomenu teatru — konieczne są poprzedzające sytuacje komunikacyjne, w wyniku których ten końcowy komunikat jest przygotowywany. W najpopularniejszej formie teatru, teatrze sięgającym swoimi korzeniami do nauczania Konstantego Stanisławskiego, teatru czerpiącego z osiągnięć Wielkiej Reformy, ciąg tych sytuacji komunikacyjnych wygląda właśnie tak: „autor — reżyser”, „reżyser — reżyser”, „reżyser — aktor”, „aktor — aktor”, „aktor — drugi aktor”, „aktor — widz”. Oczywiście inaczej kształtuje się to w teatrze alternatywnym, plastycznym, postmodernistycznym, w teatrze tańca, pantomimy. W teatrze opartym na improwizacji. Zdając sobie sprawę z istnienia ciągów odrębnych sytuacji komunikacyjnych w tych teatrach a także innych sposobach komunikowania tego, co możemy nazwać „tekstem”, świadomie je w tym miejscu jednak opuszczam, ponieważ teatry komunikują się z widzem w tak odmienny sposób, wychodząc przy tym z tak różnych tradycji i założeń, że dla każdego z nich należałoby stworzyć osobny artykuł, omawiający sytuacje komunikacyjne tak, jak zostało to zrobione w niniejszym artykule dla teatru dramatycznego, z którym spotykamy się najczęściej.

Стаття становить собою презентацію досліджень ринку польської преси, їхньої методології, а також механізмів, що допомагають відповідним підприємцям отримувати конкурентні переваги. Маркетингові дослідження мають величезне значення при виробленні стратегій розвитку друкованого видання. Належно спланована стратегія не лише забезпечує сильну позицію видання, але й відкриває перед видавцем перспективу мати успіх і в майбутньому. Представлено дослідження, результати яких використовуються видавцями для підготовки і реалізації стратегічних та оперативних дій. Також результати дослідження допомагають при виробленні напрямів розвитку видання і вказують на відповідну маркетингову програму.

Ключові слова: польський ринок преси, друкована преса, дослідження польського ринку преси, методологія, маркетинг.

The article presents researches of Polish press market, their methodologies and mechanisms which helps company's to obtain competitive position in the market. Marketing

⁶⁷ L Kaczyńska, Winkelried ożył?, Gdańsk, 2006, s. 10.

research have a great importance because they are used to construct marketing strategies. Properly planned strategy not only builds strong position of the magazine's title, but also opens the publisher's chance to gain success in the future. The text presents research which publishers use to prepare and implement strategic and operational activities. They help to identify trends and suggest suitable marketing program.

Key words: polish press market, printed press, reaserches of Polish Press Market, methodology, marketing.

Filipczak-Białkowska Anita,

*an assistant at the Department of Journalism and Social Communication
in the University of Lodz, Poland*

THE IDEOLOGY OF THE POLISH POLITICAL DISCOURSE IN TERMS OF COMMUNICATIVE GRAMMAR

The subject of the elaboration are problems associated with investigations of ideology. Research concentrates on ideologies functioning in polish political discourse. Methodology of research, assumptive in elaboration, is based on conception of communicative grammar, which authors are Aleksy Awdziejew and Grazyna Habrajska (the theory was given in two books titled "The introduction to communicative grammar", Polish only). In that conception the ideology is understood as relatively constant collection of evaluative views referring to the cultural objects. The difficulty for ideology researchers is that views, assembled in ideology, most frequently are not verbalized in utterance, they are not shown directly. Generally, discussion concentrates on exact objects of reality, ideology is hidden. The elaboration aims to show the method, how to unveil that hidden content and present partial results of big research, conducted in debates having place in Polish Parliament during period 2005–2007. The main aim of the research is to investigate if politics belonging to one party represent the one ideology and if there truly is ideological diversity on Polish political scene.

Characteristic for debate is that, during that form of contact, problems are presented from different, often concurrent, points of view of interlocutors, who also aim to convince others to their attitude, in most cases using axiological argumentation. Standardisation of axiological arguments, that are used in argumentative utterance, allows to identify not verbalized evaluative views.

According to typology of speech acts in the communicative grammar, ability to express axiological attitude to object have emotively-evaluated speech acts. They are the results of