

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

**Sytuacje komunikacyjne
we współczesnym teatrze
dramatycznym w perspektywie
gramatyki komunikacyjnej**

Tom I

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

Łódź 2019

Spis treści (tom I)

Podziękowania	5
Wprowadzenie	7
Rozdział 1. Cel pracy i metodologia badań	23
Rozdział 2. Wybrane aspekty teatru jako metafory życia społecznego.	
Specyfika spektaklu teatralnego na tle innych widowisk kulturowych	32
2.1 Świat teatrem - topos „theatrum mundi”	34
2.2 Teatr jako metafora życia społecznego. Pojęcie „roli społecznej”	38
2.3. Wypełnianie ról społecznych i jego skutek tożsamościowy	49
2.4 Dramaturgiczna koncepcja życia społecznego Ervinga Goffmana	54
2.5 Zdarzenie teatralne jako performans kulturowy	67
2.6 Zdarzenie teatralne – między rytuałem a zabawą	71
2.7 Specyfika teatru na tle rytuału i performansu.....	78
2.8 Specyfika spektaklu teatralnego – koncepcje Zbigniewa Raszewskiego i Tomasza Kubikowskiego.....	82
Rozdział 3. Znak w teatrze a jednostka semantyczna w gramatyce komunikacyjnej	91
3.1 Koncepcja znaku teatralnego T. Kowzana jako teatrologiczne rozwinięcie schematu F. De Saussure’a.....	91
3.2 Znak teatralny jako rozwinięcie koncepcji Romana Jacobsona – ujęcie Anne Ubersfeld	98
3.3 Semioza teatralna a znaczenie jednostek semantycznych w gramatyce komunikacyjnej.....	102
3.4 Widz jako współtwórca komunikatu teatralnego	116
Rozdział 4. Sytuacje komunikacyjne we współczesnym teatrze dramatycznym – ujęcie komunikatywistyczne.....	132
4.1 Pojęcie i rodzaje komunikacji.....	132
4.1.1 Definicje komunikacji.....	132

4.1.2 Środki i kanały komunikacji	135
4.1.3 Rodzaje komunikowania	138
4.2 Schematy komunikacji w aspekcie socjologicznym i lingwistycznym	146
4.3 Sytuacja komunikacyjna w aspekcie lingwistycznym	148
4.4 Zdarzenie teatralne jako sytuacja komunikacyjna	161
4.4.1 Analiza interakcyjna teatralnej sytuacji komunikacyjnej zaproponowana przez A. Awdiejewa i G. Habrajską	161
4.4.2 Analiza z perspektywy składników sytuacji komunikacyjnej zaproponowanych przez Elżbietę Laskowską	167
4.4.3 Interakcja w teatrze a perswazyjność spektaklu	173
4.4.4 Intencja i efekt teatralny a intencjonalność w codziennej komunikacji (w ujęciu komunikatywistycznym)	179
4.5 Realność i iluzyjność w teatrze w perspektywie komunikatywizmu. Percepcja i komponowanie sensu fikcji w dziele teatralnym	182
4.6 Konwencja teatralna a komunikacja	189
4.7 Dynamika percepcji zdarzenia teatralnego a dynamika percepcji sytuacji komunikacyjnej	198
4.8 Doświadczenie aktora w myśli teatralnej a nadawca w komunikatywizmie	205
4.9 Doświadczenie widza w myśli teatralnej a odbiorca w komunikatywizmie	210
4.10 Nadawcy, odbiorcy i teksty w teatralnej sytuacji komunikacyjnej.....	215
4.10.1 Autor – reżyser – aktor. Komunikacyjna relacja zależności i możliwości negocjacji.....	216
4.10.2 Autor – reżyser – kompozytor.....	221
4.10.3 Autor – reżyser – scenograf	227
4.10.4 Autor – reżyser – choreograf – aktor.....	232

Podziękowania

W przypadku rozpraw doktorskich podziękowania bywają zwykle kurtuazyjnym spisem osób z promotorem na czele. Jednak w tym przypadku naprawdę jest tak, że gdyby nie wsparcie wielu osób, niniejsza rozprawa po prostu nigdy by nie powstała. Musiałem łączyć pisanie z pracą zawodową, życiem prywatnym ojca dwóch dorastających synów i syna wymagających opieki rodziców. Mieszkalem w innym mieście niż to, w którym rozpocząłem studia doktoranckie. Dlatego gdyby nie autentyczne wsparcie szeregu osób, nigdy bym sobie nie poradził z połączeniem obowiązków. W wyliczeniu teraz tych ludzi postaram się zachować porządek chronologiczny.

Dziękuję zatem dr. Krzysztofowi Grzegorzewskiemu, za to, że przekonał mnie, że w ogóle potrafię taką pracę napisać, że dam radę. Potem służył mi niezbędną pomocą przy rozpoznaniu terenu. Podpowiedział, jak zacząć. A przecież zacząć jest najtrudniej. Bardzo dziękuję mojej promotor, prof. dr hab. Grażynie Habrajskiej za to, że zainteresowała się przedstawionym przeze mnie tematem i zgodziła się przyjąć mnie pod swoje skrzydła. Dziękuję Pani Profesor za olbrzymią wyrozumiałość podczas pisania, branie pod uwagę w procesie powstawania niniejszej rozprawy warunków, w jakich ją tworzyłem. A także za wszystkie rady i komentarze, korekty, cierpliwość przy licznych pytaniach. Na Pani Profesor zawsze mogłem polegać, widziałam, jak bardzo mnie wspiera. Pani Profesor pomogła mi też bardzo w poznaniu wielu fantastycznych ludzi, jak prof. A. Awdiejew czy prof. A. Kiklewicz, którym także niniejszym bardzo dziękuję za wiele cennych uwag i informacji. To było też nieocenionym wsparciem. Dziękuję też za zrozumienie i wyrozumiałość prof. Barbarze Bogołębskiej, kierownik Katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, która rozumiejąc moje położenie wielokrotnie szła mi na rękę w różnych kwestiach organizacyjnych. Zresztą podziękowania chciałem złożyć wszystkim pracownikom Katedry: tym, którzy organizowali konferencje, tym, którzy zajmowali się moimi publikacjami. Zawsze czułem, że dmuchają mi pod narty, a nie w plecy.

Dziękuję też moim szefom z rozgłośni radiowych, w których pracowałem, zwłaszcza Pani Katarzynie Kawce, oraz koleżankom i kolegom za to, że z wyrozumiałością traktowali moje obowiązki doktoranta i służyli pomocą, bym mógł łączyć pracę zawodową i naukową (co w przypadku reportera lokalnego wcale takie proste nie jest).

Last but not least dziękuję mojej najbliższej rodzinie za wsparcie i cierpliwość, za zrozumienie dla zamkniętych drzwi pokoju przez całe wieczory i weekendy.

Dziękuję też Igorowi Nowaczykowi, nie tylko za pasjonujące rozmowy i możliwość przegadania pewnych spraw w „długich nocnych Polaków rozmowach”, ale też za poszerzenie ogólnego spojrzenia na różne badane aspekty. No i za to, że rozprawa ta otrzymała czytelny i prawidłowy kształt w edycji.

Kraków, kwiecień 2019

Wprowadzenie

Związki między życiem codziennym a teatrem były zauważane i opisywane przez wielu badaczy i artystów. Figura życia jako teatru pojawia się bardzo często także w beletrystyce.

„Cały świat to scena. A ludzie na nim to tylko aktorzy. Każdy z nich wchodzi na scenę i znika, A kiedy na niej jest gra różne role, W siedmioaktowym dramacie żywota”

napisał William Shakespeare w sztuce *Jak wam się podoba* [Shakespeare 2012, 763]. W *Hamlecie* natomiast wskazywał, że teatr w ogóle za cel ma „podstawiać zwierciadło naturze” [Shakespeare 2006, 288]. By za chwilę, w tej samej scenie, włożyć w usta duńskiego księcia nie mniej ważne dla niniejszej pracy słowa:

„Widzowie idą. Muszę znów udawać szaleństwo. Znajdź sobie miejsce na widowni” [Shakespeare 2006, 291].

Warto w tym miejscu dodać też, że nad wejściem do londyńskiego teatru *The Globe*, w którym Szekspir miał swoje udziały, był napis: “Totus mundus agit histrionem”, czyli “Cały świat gra jakąś rolę”.

Z kolei dla Lwa Tołstoja, jak zauważa Jurij Łotman w *Kulturze i eksplozji*, teatr był światem zwariowanym, ponieważ ludzie na scenie imitują prawdziwe życie, jakby nie widząc ludzi na widowni. Dla autora *Anny Kareniny* było to właśnie ucieleśnieniem obłędu [Łotman 1998, 79]. Warto również przytoczyć za Łotmanem anegdotę Swetoniusza o cesarzu Neronie, u którego ciągle przeistaczanie się z władcy w aktora i z aktora we władcę stało się normą zachowania:

„W czasie jego występu śpiewanego nie wolno było wyjść z teatru nawet w sprawie niecierpiącej zwłoki. Mówią, że kobiety rodziły dzieci podczas przedsta-

wień, wielu widzów, którym już zbrzydło słuchać i chwalić, albo po kryjomu skakało z murów, gdyż bramy miasta były zamknięte, albo udając zmarłych dawało się wynieść w kondukcje pogrzebowym” [Łotman 1999, 81].

Rosyjski badacz zwraca przy tym uwagę na swoisty układ w teatru w teatrze – bo oto cesarz na scenie gra aktora, który gra cesarza (Neron nierzadko wcielał się w takie historyczne role), z kolei znudzeni widzowie grają umarłych, by móc opuścić widownię. Ponadto Neron jako organizator konkursów dramatycznych sam sobie wręczał nagrodę jako ich zwycięzcy. Pomijając już to, że stawiał sobie pomniki jako aktorowi [Łotman 1999, 81-82].

Łotman we wspomnianej książce przytacza też Michelle Perrot i Anne Martin-Fugier [1999], które to autorki w rozdziale *Aktorzy* książki *Historia życia prywatnego* (T. 4, *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*) przedstawiają życie powszednie rodziny opisane właśnie jako teatr (podobnie, jak wcześniej zrobił to Erving Goffman [1959/2008]). Inny rozdział nosi z kolei tytuł „Postacie i role” – „Figures et roles” i pokazuje codzienną hipokryzję „aktorów”. Jak konkluduje Łotman – w ten sposób normę życia przeżywamy jako teatr.

Wprowadzona przez Floriana Znanieckiego do socjologii koncepcja „roli społecznej” [1986] otworzyła bowiem pole do badań nad człowiekiem i społeczeństwem przy użyciu narzędzi stosowanych dotychczas w badaniach nad teatrem. Dzięki temu zmienił się sposób patrzenia na funkcjonowanie jednostek w zbiorowości. Ludzie przestali „być” tym, kim są, a życie społeczne zaczęło być postrzegane jako ceremonialny, teatralny konstrukt. Z jednej strony konstrukt samych osób, rozumiany tak jak „rola” właśnie – przygotowana, wyuczona i odgrywana w odpowiednich okolicznościach. Z drugiej – konstrukt publiczności, która ma pewne oczekiwania wobec różnych jednostek, a zatem kreśli pewne ramy odgrywania ról społecznych: sędziego, rodzica, księdza itp. oraz odbiera i ocenia konkretne realizacje tych zadań. Zauważono też, że role społeczne są różne dla jednego człowieka, podobnie jak dublury w teatrze. Jeden i ten sam mężczyzna może być twardym politykiem zawodowo, publicznie, a zarazem czułym i uległym ojcem dla swoich córek w domu. Ponadto role społeczne, jak role w teatrze, mogą być

upragnione, ale nigdy nie zrealizowane. Człowiek też, jak aktor na scenie – nie może uciec od roli.

Większość tych konsekwencji rozpoznania “roli społecznej” zawdzięczamy przywołanemu już amerykańskiemu socjologowi Ervingowi Goffmanowi, który koncepcję tą przedstawił w swojej najbardziej znanej książce *The presentation of Self in Every Life* [1959] (polski tytuł *Człowiek w teatrze życia codziennego* [2008]). Choć związkami między sztuką sceniczną a społeczeństwem i ich wzajemnym przenikaniem się zajmowali się też szeroko m. in. socjologowie francuscy: Georges Gurvitch oraz jego uczeń i kontynuator jego myśli Jean Duvignaud (np. *Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna*, „Pamiętnik Literacki”, 1976/2).

Dalszy rozwój badań nad miejscami wspólnymi teatru i społeczeństwa zaowocował zaś koncepcjami, które wskazywały, że wypełnianie takich ról społecznych ma skutek tożsamościowy dla jednostki – to znaczy kształtuje to jednostkę psychicznie i społecznie. W tym miejscu warto wspomnieć też rozważania George’a Mathewsa, który wszak nie używa koncepcji roli, jednak pisze o interakcjach i różnego rodzaju instancjach informacyjno-bodźcowych, dzięki którym kształtujemy naszą tożsamość (*Global Culture/Individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket* [2000] – polski tytuł *Supermarket kultury. Globalna kultura – jednostkowa tożsamość* [2005]). Z kolei amerykański badacz Jon McKenzie w swojej książce *Perform Or Else: From Discipline to Performance* [2001] (polski tytuł: *Performuj albo...Od dyscypliny do performansu* [2011]) stawia tezę, że nasza rzeczywistość składa się z ciągłego performowania, zatem kreowania siebie i rzeczywistości, w której się funkcjonuje.

Teatr wyszedł więc ze swojego budynku do społeczeństwa, jako jego metafora. Jednocześnie rozwinęły się też badania humanistyczne i społeczne nad teatrem. Do teatru wkroczyła między innymi filozofia i fenomenologia – której owocem jest między innymi „postawa estetyczna” [Ingarden 1960] jako warunek odbioru sztuki. Teatr zaczęto też badać od strony semiotycznej – tu należy wymienić Anne Ubersfeld [2002] czy Tadeusza Kowzana [1998].

Ten ostatni, wychodząc od prac Ferdinanda de Saussure’a [1961] oraz Jana Mukařovský’ego [1936] usiłował określić znak teatralny jako zbiór jednocześnie

występujących bodźców wzrokowych i słuchowych. Kowzan wyróżnia 12 grup: słowo, intonacja, mimika, gest, ruch, charakteryzacja, fryzura, kostium, rekwizyt, dekoracja, oświetlenie, muzyka i efekt dźwiękowy. I jego zdaniem znak teatralny trwa tak długo, jak na scenie działa najkrócej trwający ze znaków z wymienionych grup [Kowzan 1969]. Podejście takie krytykuje jednak A. Ubersfeld, która wskazuje, że podejście takie jest niewłaściwe, m. in. dlatego, że dochodzi do „resemantyzacji znaku” w momencie, gdy pojawia się on na przykład kolejny raz na scenie [Ubersfeld 2002, 26]. Sama francuska semiolog proponuje do interpretacji teatralnej zastosować model aktancyjny Algirdasa Juliena Greimasa [1966], który pozwala na rozpatrywanie struktur spektaklu poprzez stosunek pomiędzy sześcioma akantami: Nadawcą, Odbiorcą, Podmiotem, Przedmiotem, Pomocnikiem i Przeciwnikiem. Nadaje się on jednak przede wszystkim do rozpoznania sensów tekstu teatralnego (np. dramatu [zob. Pavis 1998, 550-553]), a nie do analizy sytuacji scenicznej. Szerzej zagadnieniem tym zajmę się w rozdziale 3.

Szereg badań poświęconych było też teatrowi jako medium posługującemu się (lub nie) własnym, odrębnym od literatury językiem. Tu należałoby wymienić naukowe polemiki Romana Ingardena i Stefanii Skwarczyńskiej [Ingarden 2003, Ingarden 2003 2, Skwarczyńska 2003, Skwarczyńska 2003 2, Skwarczyńska 2003 3, Skwarczyńska 2003 3] oraz nową, zupełnie odmienną koncepcję Sławomira Świontka [*Sławomira Świontka dwanaście wykładów...* 2003, Świontek 2003 3, Świontek 2003 4, Świontek 2003 5]. Świontek wyszedł bowiem poza alternatywy: „teatr jako emanacja literatury”, reprezentowaną przez Ingardena a „teatr jako sztuka osobna”, którą wyznawała Skwarczyńska. Zaproponował on koncepcję, która opiera się na „podwójnym istnieniu” na scenie. A w konsekwencji na podwójnym komunikacie – postaci oraz aktora, oraz na niesymetrycznej komunikacji. Jak pisze Świontek, na scenie mamy bowiem jednocześnie do czynienia z człowiekiem, jego ciałem, fizjologią, odruchami, właściwościami fizycznymi, które z tego wypływają (jak rozmiar ciała czy wolumen głosu). Z drugiej strony jest też postać, która komunikuje się z widzami poprzez tego aktora [*Sławomira Świontka dwanaście wykładów...* 2003, 44-45]. Ujawnia się w aktorskim ciele i poprzez jego działanie, postawy, mimikę, głos itp. Jest to jednak kanał jednostronny – ponieważ z postacią widownia nie ma

kontaktu zwrotnego. Widz nie może wpłynąć na działanie Otella, zatrzymać go, by nie dusił Desdemony, nie jest w stanie zwymyślać obłudnego Jagona, fizycznie go dotknąć – ponieważ nie ma do niego dostępu. Odbiorca na widowni ma wpływ wyłącznie na grającego Jagona aktora – może go nagrodzić oklaskami albo przerwać mu grę (np. rzucając czymś w niego czy wchodząc na scenę). Nie zmieni to jednak tragicznej historii miłości Maura i córki weneckiego senatora.

Koncepcja ta została rozwinięta przez Tomasza Kubikowskiego, który w sytuacji komunikacyjnej w teatrze, na osi nadawca (aktor) – odbiorca (widz), wyróżnia „siedem bytów teatralnych”, które są jego zdaniem niezbędne do zaistnienia fenomenu teatru:

„proponuję więc, aby o teatrze mówić zawsze i tylko wtedy, gdy aktor obdarzony pewną postacią realną na podstawie instrukcji stworzy schemat roli, a na jego z kolei podstawie – przedstawianą postać sceniczną; widz zaś oglądając ją utworzy sobie domniemaną postać sceniczną” [Kubikowski 1994, 108].

Takie ujęcie daje szerokie pole do badań nad teatrem z perspektywy komunikacyjnej. Pozwala na rozpoczęcie dalszych poszukiwań, próby odpowiedzi na pytania: kto jak i w jakim momencie mówi w teatrze? Jakimi kanałami płynie ten komunikat i jaka jest hierarchia tych kanałów komunikacyjnych w zależności od rodzaju spektaklu? Jaki jest to komunikat na poziomie treści i na poziomie interakcji – czyli jaki jest jego cel, a jaka intencja. A wreszcie w jaki sposób kształtuje się jego forma? Badania komunikacyjne pozwalają też szerzej przyjrzeć się sprawie naśladownictwa komunikacji naturalnej przez teatr – na ile jest ona możliwa, gdzie muszą być jej granice, by teatr pozostał teatrem (tu warto wspomnieć np. koncepcję Zbigniewa Raszewskiego *Układu „S”* [1991, 12-16]).

Znakomitych narzędzi do tego rodzaju badań dostarcza gramatyka komunikacyjna, opracowana dla języka polskiego przez Aleksego Awdiejewa i Grażynę Habrajską [2004, 2006, 2010 i inne]. Badacze ci przy konstruowaniu swojej koncepcji wychodzą z podstawowego założenia, że znaczenie słownikowe słowa nie jest najistotniejsze w komunikacji. Gramatyka ta opisuje więc język naturalny, jako system różnych

związanych ze sobą jednostek językowych, którego zasadniczą funkcją jest funkcja komunikacyjna [Awdiejew, Habrajska 2004, 11]. Językoznawcy ci nawiązują do prac Bronisława Malinowskiego, który uważał, że język pierwotnie służył nie do nazywania (nominacja) obiektów rzeczywistości i następnie przywoływania ich z pamięci lecz do wskazywania tych obiektów tu i teraz (indeksacja), co nazwał pragmatyczną sytuacją pierwotną [Malinowski 1987].

Bronisław Malinowski podkreślał:

„rzeczywiste znaczenie słów, faktyczna możliwość wyobrażenia sobie treści opowiadania, zawsze uzależnione są od osobistych doświadczeń, fizjologicznych, intelektualnych i emocjonalnych (...) tego rodzaju doświadczenia są nierozzerwalnie powiązane z aktami werbalnymi” [Malinowski 1987, 107].

Badacz ten, a za nim Awdiejew i Habrajska, przenoszą więc konstrukcję znaczenia słowa z zewnętrznego systemu, słownika, na odbiorcę, który stoi przed zadaniem rozpoznania wszystkich celów i intencji mówiącego. Ponieważ rozumienie, jak piszą Awdiejew i Habrajska to:

„uświadomienie sobie przez odbiorcę wyjściowej reprezentacji kognitywnej nadawcy, jego zamiaru interakcyjnego i motywacji wyboru gatunku tekstu” [Awdiejew Habrajska 2010, 72].

Wychodząc z tego założenia Awdiejew i Habrajska konstruuje schemat komunikacyjny, w którym przekaz jest trójelementowy a odbiorca części te rekonstruuje. Te części to: obraz ideacyjny (czyli językowa reprezentacja świata rzeczywistego lub nierzeczywistego), przywoływane już intencja i cel (z których wynika po co coś zostało wypowiedziane) i wreszcie kształt przekazu, który może również wpływać na interpretację (organizacja tekstu na poziomie dyskursu) [Awdiejew, Habrajska 2010, 73].

Trójpodział ten zawdzięczamy Michaelowi Alexandrowi Kirkwoodowi Halliday'owi [1973], który wyodrębnił właśnie poziomy: ideacyjny, interakcyjny i organizacji

dyskursu. Należy też bardzo wyraźnie zaznaczyć, że procesy te zachodzą jednocześnie, a tylko dla ich lepszego opisu są ujmowane osobno.

Do tych trzech poziomów języka należy dodać jeszcze czwarty – wyróżniony przez Jolantę Antas poziom tekstu jako formy przekazu, który rozróżnia tekst werbalny i niewerbalny [Antas 1999, Antas 2006 i inne].

Wprowadzenie owego czwartego poziomu, różnicującego tekst werbalny i niewerbalny jest istotne ze względu na wagę przekazu niejęzykowego i pozajęzykowego. Jak pisze bowiem Antas:

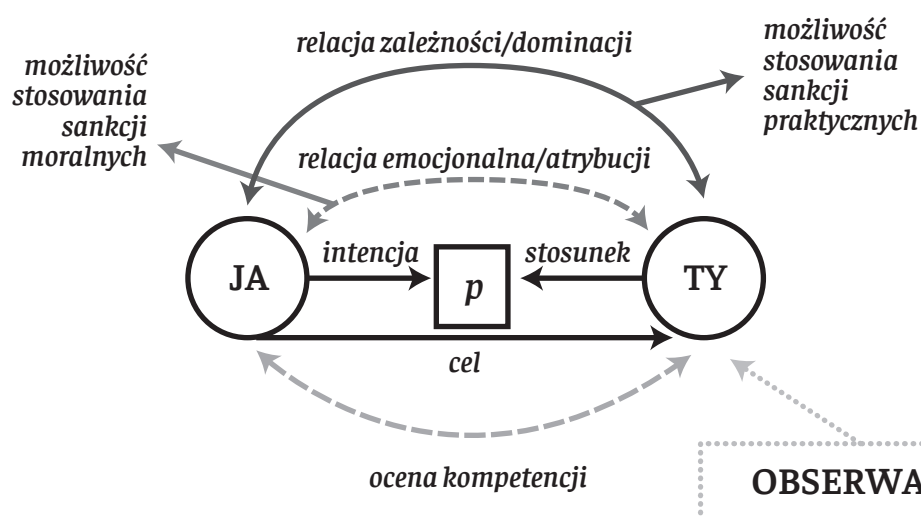
„kiedy między werbalnym przekazem a zachowaniem mówiącego dostrzegamy jakiejkolwiek oznaki niespójności semantycznej, wierzymy zawsze bardziej informacjom płynącym z obszarów niewerbalnych.” [Antas 1999, 203].

Stąd też i w codziennej komunikacji słowa to tylko niewielka część składająca się na cały przekaz. Poziom ideacyjny to nic innego, jak treść przekazu. Przez procesy poznawcze człowiek zdobywa pewne informacje z rzeczywistości, które utrwalając się w jego pamięci tworzą wyobrażenia. Wyobrażenia te z jednej strony są indywidualne, bo każdy człowiek zdobywa je na swój wyjątkowy sposób, a z drugiej strony są wspólne dla pewnego kręgu społecznego, ponieważ w wyniku nieustannej komunikacji tworzy się wiedza wspólna, którą Awdiejew i Habrajska nazywają „trywialną” [Awdiejew Habrajska 2004, 43]. Wiedza taka przyjmuje w umyśle formę obrazu ideacyjnego (OI), którego reprezentacją językową jest standard semantyczny, służący tworzeniu nietrywialnych komunikatów, umożliwiających na poziomie ideacyjnym przekazywanie wiedzy o świecie, a na poziomie interakcyjnym stanowi treść aktów mowy. Akt mowy nie może powstać poza treścią ideacyjną, przy czym może być ona wyrażona werbalnie lub niewerbalnie, np. Proszę (operator aktu mowy), przejdź przodem (treść ideacyjna); Proszę (operator aktu mowy), napij się herbaty (treść ideacyjna) – Proszę (operator aktu mowy) + wskazanie ręką na drzwi (treść ideacyjna); Proszę (operator aktu mowy) + podanie filiżanki z herbatą (treść ideacyjna)

itd. (Habrajska – wykłady na UŁ). Jest to możliwe dlatego, że prymarna/ podstawowa komunikacja odbywa się zawsze w określonej sytuacji komunikacyjnej. Podstawowe komponenty sytuacji, które mają wpływ na efekt komunikacyjny opisała Grażyna Habrajska [2010]:

KOMPONENTY SYTUACJI KOMUNIKACYJNEJ

OSADZENIE W RAMIE CZASU (TERAZ) I PRZESTRZENI (TU)



Zostaną one szczegółowo omówione w rozdziale 3. Tu należy jednak wspomnieć, że każda sytuacja komunikacyjna osadzona jest w określonej przestrzeni i realizowana jest w określonym czasie. W codziennej komunikacji jest to osadzenie bardzo proste – najczęściej mamy do czynienia z sytuacją TU i TERAZ. W przypadku sztuki teatralnej relacje te są bardziej skomplikowane, do czego wrócę we wspomnianym rozdziale 3. Aby zaistniała naturalna komunikacja niezbędny jest nadawca (JA), odbiorca (TY) i nadany komunikat (p). Grażyna Habrajska przyjmuje, jak wielu innych badaczy, że komunikat może mieć różne formy. Zwykle kilka z nich występuje równocześnie. Na przykład komunikatowi werbalnemu często towarzyszy mowa ciała, a zawsze wygląd zewnętrzny komunikującej osoby. Wszystkie te czynniki wpływają na jego odbiór. Inaczej przyjmujemy komunikat przekazywany nam przez osobę zadbaną, nienadużywającą gestów, a inaczej przez osobę brudną i niechlujną (Habrajska – wykłady na UŁ). W teatrze za niewerbalną

część komunikatu, która nie jest mową ciała, odpowiada scenograf, szerzej napiszę o tym w rozdziale 4. Komponenty, które decydują o interakcyjności komunikatu, to intencja i cel nadawcy. Intencją jest zrozumienie przez odbiorcę adresowanego do niego aktu mowy, a celem jest spowodowanie u niego określonego zachowania lub wykonania pożądanego działania [Habrajska 2010]. O intencji i celu w spektaklu teatralnym piszę w rozdziale 3. Teatr to złożony komunikat interakcyjny, stąd tym zagadnieniom poświęcę najwięcej miejsca.

Podstawową jednostką interakcji werbalnej są akty mowy. Odbiorca wykorzystując swoją kompetencję interakcyjną, czyli część kompetencji komunikacyjnej, rozpoznaje intencje i cele nadawcy w tychże aktach. Stanisław Grabias wyróżnia następujące procedury interakcyjne:

„1. Docieranie do psychicznych stanów nadawcy, które dokonuje się poprzez ocenę sygnałów nadawcy i kojarzenie ich z jego stanami psychicznymi utożsamianymi na zasadzie introspekcji z własnymi stanami odbiorcy.

2. Orzekanie o spójności zachowania, które polega na porównywaniu stanów psychicznych nadawcy do sytuacji fizycznej i społecznej oraz na określeniu na tym tle intencji komunikacyjnej.

3. Identyfikowanie się z postawą nadawcy lub jej odrzucanie” [Grabias 1994, 221].

Każdą konwersacją rządzą określone reguły. Reguły takie wyróżnił Herbert Paul Grice [1975], nazywając je maksymami. Są to: maksyma jakości, maksyma ilości, maksyma relewancji i maksyma sposobu [Grice 1975, 45-46]. Maksymy te i ich stosowanie szeroko opisane są w literaturze pragmalingwistycznej, natomiast do komunikacji w teatrze odnoszą się w nikłym stopniu, zatem nie będę ich tu szczegółowo opisywał.

Aleksy Awdiejew zauważa, że wskazują one na fakt, iż działanie werbalne jest wspólnym wysiłkiem nadawcy i odbiorcy, którzy chcieliby osiągnąć zadowalające ich cele. Z maksym tych wywodzi on trzy podstawowe kierunki werbalnych działań interakcyjnych: dążenie do prawdy, do solidarności uczuciowej mówiących (co jest np. wysoce istotne w sytuacji komunikacyjnej aktor → widz) oraz tworzenie

wzajemnych reguł w zachowaniach partnerów. Kierunki te realizują odpowiednio trzy typy funkcji pragmatycznych: modalne (wzajemne ustalanie stanu rzeczy, prawdopodobieństwa czegoś), emotywno-oceniające (wyrażenie subiektywnego stosunku do jakiego fenomenu: rozmówcy dążą do porozumienia a tej sprawie, solidarności uczuć) i wreszcie funkcje działania (podjęcie zobowiązania wykonawczego pomiędzy nadawcą i odbiorcą) [Awdiejew 2004, 47-48].

Jak już wspomniałem wyżej podstawowymi jednostkami w interakcji są akty mowy. W lingwistyce czołowymi uczonymi, którzy zapoczątkowali badania nad nimi, byli John L. Austin i John Searle. John L. Austin wprowadził pojęcie performatywnych aktów mowy, czyli takich, które nie opisują rzeczywistości, ale ją stwarzają (oczywiście stwarzają rzeczywistość społeczną, a nie fizykalną). Wyróżnił trzy aspekty mowy: lokucyjny (rozumienie sensu), illokucyjny (rozumienie intencji i celu) i perlokucyjny (rezultat zrozumienia sensu i celu), określając zasady ich fortunności [Austin 1993]. Rozważania jego kontynuował John Searle, koncentrując się na aspekcie illokucyjnym, doprecyzował także warunki fortunności dla różnych aktów mowy [Searle 1987].

Próby klasyfikacji aktów mowy podejmowali też inni badacze. Na przykład Aleksander Kibrik wyodrębnia trzy typy aktów mowy, które wyprowadza z celów komunikacyjnych:

1. twierdzenie — X przekazuje Y-owi informację I
2. pobudzenie — X zachęca Y-a do wykonania czynności C
3. pytanie — X zachęca Y-a do przekazywania informacji I [Kibrik 1987, 29].

Z kolei opracowany przez Wenera Holly'ego hierarchiczny system aktów mowy wyróżnia dwa poziomy: na pierwszym dokonywany jest podział na typy czynności komunikacyjnych: samodzielne i interakcyjne, spośród których z kolei można wyróżnić niesymboliczne i symboliczne. Symboliczne zaś dzielą się na niejęzykowe i językowe. Na drugim poziomie wyodrębnia są akty mowy, które w zasadniczym podziale wyróżnia kontrola nad nimi lub nie osoby komunikującej [Holly 2001, 20].

W kontekście niniejszej pracy oraz analizy sytuacji komunikacyjnej, jaka zachodzi pomiędzy autorem tekstu i reżyserem (omawiam ją w rozdziałach 3. i 4.)

warto przywołać tu klasyfikację tekstów Klausa Brinkera, podobnie jak klasyfikacje aktów mowy wyprowadzoną z celów komunikacyjnych [Brinker 1985, 124]. U podstaw leży tu założenie, że podobnie jak wypowiedź również tekst jest próbą osiągnięcia przez autora pewnego zamierzonego celu komunikacyjnego (w innej terminologii - pragmatycznego). I tak Brinker wyróżnia:

1. teksty informacyjne, jak artykuły prasowe;
2. teksty reklamowe i im podobne;
3. teksty zobowiązania, jak obietnice i gwarancje;
4. teksty kontaktowe, na przykład listy gratulacyjne
5. teksty deklaracyjne, czyli na przykład testament.

Jak podkreśla Aleksander Kiklewicz, nie można jednak utożsamiać tekstu pisanego i wypowiedzi w ujęciu komunikacyjnym. Ponieważ w tekście mamy luźną relację między illokucją a perlokucją. Natomiast w wypowiedzi związki między zamiarem nadawcy, treścią komunikatu, a jego skutkami są znacznie mocniejsze [Kiklewicz 2010, 66]. W tym sensie tekst pisany podobny jest do spektaklu teatralnego. Mówi o swoich przedstawieniach Krzysztof Warlikowski:

„można sobie coś zaplanować a co innego widownia może zrozumieć. Na przykład Dionizos [w spektaklu *Bachantki* (2001) – przyp. aut.], 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” [Piotrkowski 2018].

Wykorzystanie teorii aktów mowy w badaniach literackich opisuje Wojciech Tomasik [1990].

W polskiej literaturze językoznawczej [zob. Komorowska 2003, Kiklewicz 2010] najbardziej precyzyjnie uporządkował akty mowy w powiązaniu ze strategiami konwersacyjnymi Aleksy Awdiejew w *Gramatyce interakcji werbalnej* [Awdiejew 2004], do której wielokrotnie będę nawiązywał w dalszej części rozprawy.

Jak zauważa Grzegorz Sinko, w teatrze odwołanie się do teorii aktów mowy oraz semantyki generatywnej pozwoliło przede wszystkim lepiej zrozumieć

problematykę postaci aktorskiej, niż pozwalał na to np. strukturalizm, reprezentowany przez Otokara Zicha i Jana Mukařovskiego [Sinko 1992, 33]. W komunikacji teatralnej aktor – widz, mamy bowiem zawsze do czynienia z „fortunnym” aktem performatywnym [Austin 1993], spełnione są postulatory konwersacyjne jak i warunki udanego aktu mowy. Umberto Eco tłumaczy to wprowadzając dla teatru semantyczną zasadę pokazywania – *ostension*, o której więcej powiem w rozdziałach 2. i 3. Dość tu dodać, że pierwszymi performatywami, z jakimi mamy do czynienia w teatrze to niewypowiedziane stwierdzenia: „to jest gra”, „jestem taka a taką postacią” [Sinko 1992, 33]. Przedstawił to w *Śnie nocy letniej* Shakespeare [2012]. Pierwszą trudnością dla teatralnej trupy Podszewki, Kloca, Dzióbka, Chudziny Framugi i Piszczaly był właśnie fortunny akt mowy: „tu się gra i tylko gra”. Mówi Podszewka :

„Napisz mi prolog i niech ten prolog tak jakoś przemówi widowni do sugestii, że niby mieczami nikomu krzywdy nie zrobimy i że Piram nie zabija się naprawdę. A żeby damy czuły się jeszcze pewniej powiedz im, że ja, znaczy Piram, to nie żaden Piram, tylko tkacz Podszewka” [Shakespeare 2012, 444].

i dalej

„Trzeba od razu przedstawić lwa jako stolarza Framugę, a przez dziurę w szyi lwa musi wzywać co najmniej pół twarzy Framugi a jeszcze sam Framuga powinien przemawiać (...) ja niczym takim nie jestem: wręcz przeciwnie, tak jak każdy człowiek jestem człowiekiem – i tu faktycznie niech im wyjawi swoje imię i nazwisko, niech po prostu oświadczy: jestem stolarz Framuga” [Shakespeare 2012, 414].

Postaci te obawiają się bowiem, że odgrywany przez stolarza lew może być wzięty za prawdziwego lwa – stąd robią wszystko, by takiej pomyłki widzowie nie popełnili. Komiczność tej sceny właśnie zasadza się na tej tautologii performatywów ustanawiających „grę”. Słowa te nie muszą być wypowiedane, gdyż są

implikowanym stwierdzeniem aktora. Gdy dodatkowo są wypowiedzane, budzą śmiech gdyż sugerują, że bohaterowie Shakespeare'a są ograniczeni jeśli chodzi o kompetencje komunikacyjną, nie rozumiejąc tak oczywistej rzeczy.

W gramatyce komunikacyjnej Aleksy Awdiejew i Grażyna Habrajska wychodzą z założenia, że

„każdy użyty środek językowy przyczynia się do powstania określonego, zamierzonego lub niezamierzonego obszaru sensu, na różnych poziomach” [Awdiejew, Habrajska 2010, 232].

Efekt komunikacyjny jest więc, jak wspominałem, komponowany z ideacji, interakcji i organizacji dyskursu. I nie sposób traktować ich z osobna - ponieważ ich ocenianie rozdzielnie a następnie zsumowanie efektów nie da tego samego wyniku co analizowanie ich w „informacyjnej wiązce”, gdzie wzajemnie mogą interferować. Jeden środek językowy może też jednocześnie funkcjonować na kilku poziomach. Szczególnie wpływy takie można zauważyć pomiędzy poziomami organizacji dyskursu i interakcyjnym, gdzie przenikanie operatorów jest zjawiskiem dość częstym [Awdiejew, Habrajska 2010, 233].

Porównajmy dwa wypowiedzenia:

Kotku, zrobisz mi herbatę?

i

Droga żono, zrobisz mi herbatę?

Użyte operatory „Kotku” i „Droga żono” na poziomie organizacji dyskursu stanowią wyznacznik stylu – potocznego lub oficjalnego. Na poziomie interakcyjnym wyznaczają brak dystansu albo jego występowanie pomiędzy interlokutorami – zawierają pewną sugestię odpowiedzi (zakładając, że w drugim przypadku mamy do czynienia ze stwierdzeniem serio, nie z zabawą językową, która właśnie polega na przełamaniu tego wyznaczonego charakterem dyskursu dystansu). Jest to też operator zwrócenia uwagi, w tym przypadku na mówiącego i jego stan pragnienia.

Już na tym przykładzie widać, że dominacja poziomej organizacji dyskursu rzadko występuje w mowie codziennej (interferuje bowiem z poziomem interakcyjnym), a także jakie poziomy ten może pełnić funkcje – to znaczy usprawniać przekaz a także zmieniać kierunki interpretacji. Awdiejew i Habrajska twierdzą, że na poziomie dyskursu problematyka kompozycji sensu obejmuje trzy podstawowe zagadnienia: składniki sensu parafrazowania, sens operatorów organizacji dyskursu i sens gatunkowy tekstu [Awdiejew, Habrajska 2010, 233]. W pewnych wypowiedziach potrzeba komunikacyjna, która była motywacją tekstu wyjściowego, toleruje aproksymację przekazu informacyjnego. Wówczas parafrazowanie, czyli właśnie zmiana organizacji wypowiedzi na poziomie dyskursu, nie wnosi żadnych zmian sensu wypowiedzenia. Jednak kiedy potrzeba komunikacyjna wymaga większej precyzji przekazu, a każde słowo musi być dokładnie „na swoim miejscu”, wtedy poszczególne parafrazy będą zawierać lub nie składniki sensu z wypowiedzi wyjściowej [Awdiejew, Habrajska 2010, 235]. Ponadto przy parafrazowaniu można uwypuklić pewne elementy, inne uczynić mniej ważnymi. I właśnie nadać wspomniany już kierunek interpretacji. Przykład:

- (1) Jasiak kupił kwiaty.
- (2) Kwiaty kupił Jasiak.
- (3) Kupił Jasiak kwiaty.

Jeżeli pierwsze zdanie potraktujemy jako wyjściowe, a dwa następne jako jego parafrazy, możemy wyczuć, na ile tylko ułożenie samych słów może sugerować sens wypowiedzi. W przypadku drugiego zdania może być to reakcja na wyrzut (Nikt nie kupił kwiatów!), a zatem pewnego rodzaju obrona. W przypadku trzecim daje się wyczuć, że zdanie jest to wprowadzeniem do dalszej historii, umieszczony na początku predykat KUPIĆ [KTOŚ, COŚ] sugeruje ciąg dalszych predykatów: POSZEDŁ [KTOŚ, GDZIEŚ], WRĘCZYŁ [KTOŚ, COŚ KOMUŚ] itp.

Jednocześnie widać tu, że nie zawsze parafrazowanie zmienia styl (gatunek) mówienia. Tu bowiem mamy do czynienia z parafrazowaniem wewnątrzgatunkowym, w odróżnieniu od parafrazowania międzygatunkowego, które wyglądałoby tak:

Jasiek kupił kwiaty. (*styl potoczny*)

Johny szarpnął się na wiecheć. (*slang*)

Szanowny Drogi Nasz Klient Jan dokonał zakupu kwitnących roślin ozdobnych.
(*styl oficjalny*)

Gatunkowy sens organizacji dyskursu jest najtrudniejszym zagadnieniem dla językoznawcy. Jak wcześniej wspominałem sens taki może wiązać się z poziomem interakcyjnym i wprowadzać pewne ramy wypowiedzi, a także stosunku między rozmówcami – styl potoczny pozwala na pewną dowolność językową i taką samą reakcję podczas gdy styl oficjalny buduje dystans i niejako, bazując na kompetencji komunikacyjnej, wymusza właśnie taką, a nie inną reakcję słowną – czyli zazwyczaj również urzędową. Awdiejew i Habrajska wskazują jednak na ciekawy proces jeżeli chodzi o kierunek interpretacji. Otóż gdy mamy do czynienia z tekstem, którego przynależność gatunkowa nie jest do końca określona, zaliczenie w umyśle danej wypowiedzi do poszczególnego gatunku tekstu powoduje, że odbiór komunikatu jest nieco inny, na co innego jest kładziony nacisk przy odczytaniu sensu. Weźmy na przykład zdanie (przykład za Awdiejewem i Habrajską):

Matka karmi dziecko.

Kiedy uznany je za mowę potoczną – mamy do czynienia interpretacją, która podkreśla indeksalność tego wypowiedzenia. To oznacza, że tu i teraz matka karmi dziecko. Kiedy uznamy ten tekst za naukowy, sensem tego zdania jest czynność dawania pokarmu, to, że jeden organizm produkuje substancje odżywcze, które przekazuje drugiemu, słabszemu organizmowi z takich czy innych powodów. Gatunek publicystyczny sugerowałby wzięcie pod uwagę sensu społecznego czy ekonomicznego tego zdania (matka ma fundusze, by karmić dziecko, matka ma warunki, by karmić dziecko itd.). A zaliczenie tego wypowiedzenia do gatunku poetyckiego z kolei otwiera pole dla poszukiwania sensów symbolicznych, nawiązań kulturowych [Awdiejew, Habrajska 2010, 241]. Jak konkludują Awdiejew i Habrajska – zmiany obszarów interpretacyjnych następują w zależności od zmiany

relewancji. Z czego wynika, że sens gatunkowy to wskazanie na cel komunikacyjny oraz jego realizację w wybranym obszarze sensu gatunkowego. Wybór zaś odpowiedniej relewancji może być efektem obecności w tekście formalnych wyznaczników odpowiedniego gatunku, ale też zależy od potrzeb komunikacyjnych osoby interpretującej [Awdiejew, Habrajska 2010, 241].

Warto też zwrócić przy tej okazji na relewancję komiczną, o której wspomniałem już na początku omawiania kompozycji sensu na poziomie organizacji dyskursu. Jest ona warunkiem rozumienia humoru, a niezrozumienie dowcipu często jest związane z nieumiejętnością odbiorcy skorzystania z niej. To znaczy odbiorca nie może uzyskać dopełnienia sensu dla zrozumienia dowcipu.

Aleksy Awdiejew przypomina, że już strukturaliści wskazali, że niemal każda forma językowa ma realizację standardową (funkcja prymarna) oraz nieokreśloną liczbę realizacji niestandardowych w funkcji sekundarnej. Mówiący wykorzystując swoją kompetencję komunikacyjną ustala odpowiedniość takiego użycia w danej sytuacji. W ten sposób w życiu powstaje na przykład humor słowno-sytuacyjny, a w teatrze aluzja (która również może być mieć zabarwienie komediowe). To dlatego, że najpierw rozpatruje się sytuację standardową a następnie, wykorzystując dostępną bazę interpretacyjną, dokonuje się reinterpretacji partykularnej. Stąd bez interpretacji standardowej interpretacja niestandardowa byłaby niemożliwa [Awdiejew 2004, 44-45]. W teatrze widać to bardzo dobrze, gdy idzie się na sztukę „obcą”, pochodzącą z zagranicy czy wręcz z innego regionu świata i te pierwotne znaczenia są dla widza niedostępne. Wtedy nie może on również poprawnie zinterpretować sytuacji rozgrywającej się przed jego oczami. Konieczne są dopowiedzenia – na przykład omówienie scen po przedstawieniu z udziałem twórców, którzy dostarczą tej bazy interpretacyjnej *ex post*, informacje te mogą być też udostępnione w formie pisanej, w programie (zazwyczaj na teatralnych festiwalach jest tak, że dostępne są obie te formy – widz otrzymuje niezbędne informacje przed spektaklem, a potem, po występie, może zadać pytania dotyczące sytuacji ciągle jeszcze dla niego niejasnych).

Rozdział 1.

Cel pracy i metodologia badań

Teatr jako sztuka jest najbardziej zbliżony komunikacyjnie do rzeczywistości, ponieważ opiera się na głównie na sytuacji bezpośredniego spotkania [Tischner 2006, 5-6], na tekście werbalnym, niewerbalnym i pozawerbalnym, oraz rozpoznaniu sytuacji komunikacyjnej, a co zatem idzie na rozumieniu wypowiedzi na takiej samej zasadzie, jak wtedy, gdy mamy do czynienia z realnością i językiem naturalnym. Teatr stara się naśladować realność, choć na różny sposób różni to jego twórcy rozumieją [Pavis 1998, 320-321]. W teatrze spotykamy się zatem z inscenizowaną sytuacją, gdzie twórcy dostarczają odbiorcom-widzom bodźców wzrokowych (scenografia) i dźwiękowych (muzyka, odgłosy), które będą stanowić bazę interpretacyjną w procesie odbioru. Sytuacja ta zazwyczaj oparta jest o dialog lub monolog sceniczny. W skład komunikatu wchodzi tu postawy, gesty, ruchy, mimika aktorów, zaliczające się do kodu niewerbalnego. Informacji niesystemowych dostarcza też kod proksemiczny, czyli ustawienie aktorów na scenie.

W latach osiemdziesiątych polski teatr zaskorupił się w konwencji, przez co popadł w zacołanie w swojej misji bycia „zwierciadłem rzeczywistości” [por. Pavis 1998, 321]. Przestał perswazyjnie komunikować, a reżyserów, którzy wówczas debiutowali nazwano wręcz „pokoleniem martwego sezonu” [Gruszczyński 2003]. Były oczywiście znakomite przedstawienia Andrzeja Wajdy, Jerzego Jarockiego czy Jerzego Grzegorzewskiego, jednak prócz tych kilku chlubnych wyjątków teatr repertuarowy przestał wchodzić w dialog z widzem. Oferował przekaz, który nie przykuwał uwagi, nie przystawał do życia i codziennych problemów Polaków. Zasadniczy przełom nastąpił, gdy mniej więcej w połowie lat dziewięćdziesiątych do pracy na polskich scenach przystąpili studenci Krystiana Lupy z krakowskiej PWST, w tym Grzegorz Jarzyna i Krzysztof Warlikowski. Można powiedzieć, że wskrzesili oni moc illokucyjną i perlokucyjną polskiego teatru. Gruszczyński w skierowanej do szerokiego grona odbiorców książce *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze* grupę

tę określił mianem „młodszych zdolniejszych” [Gruszczyński 2003]. Nawiązał tym samym do słów Jerzego Koeniga o „młodych zdolnych” [Koenig 1969], odnoszących się między innymi do wspomnianego Jerzego Grzegorzewskiego, Bogdana Hussakowskiego czy Izabeli Cywińskiej.

Gruszczyński w *Ojcobójcach...* opisał teatr tworzony przez, jak go nazwał, „ojca założyciela”, czyli Krystiana Lupę, a także w większości jego wychowanków: prócz Warlikowskiego i Jarzyny także Piotra Cieplaka, Zbigniewa Brzozę i Annę Augustynowicz [Gruszczyński 2003]. W roku 2007 Gruszczyński opublikował kolejną popularną książkę, *Szekspir i uzurpator*, będącą wywiadem rzeką z Krzysztofem Warlikowskim. Obie pozycje są, obok wywiadów własnych autora niniejszej rozprawy, jednym z najistotniejszych źródeł przy analizie teatru Warlikowskiego i Jarzyny.

Autorem pierwszej naukowej monografii twórczości K. Warlikowskiego, pod tytułem *Warlikowski. Extra ecclesiam*, jest natomiast Grzegorz Niziołek [2008]. Krakowski teatrolog w książce tej porusza dwa szczególnie istotne dla niniejszej pracy problemy. Po pierwsze Niziołek zwraca uwagę na performatywny aspekt teatru Krzysztofa Warlikowskiego:

„Warlikowski wydobywa brutalną pragmatykę ludzkiej mowy, wyostrza jej działanie. Poruszamy się w kręgu nacisków, prośb, przysiąg, rozkazów i nakazów; posługując się terminologią Austina – aktów perlokucyjnych i illokucyjnych, oddziałujących i ustawiających. Krótko mówiąc: w kręgu słownych formuł i mocy działania. Nie w kręgu konfliktów racji i uczuć, ale strategii i interesów” [Niziołek 2008, 21-22].

Niziołek słusznie zauważa, że teatr Warlikowskiego może być badany w ujęciu pragmatyki języka, ponieważ jego spektakle są bezpośrednim pytaniem, a nawet podważeniem pewnych aktów mowy, które uważamy za oczywiste. Reżyser obnaża ich konwencjonalność, a także ich opresyjność, na co zwracała uwagę Judith Butler [2006]. Niziołek, którego książka wyszła jeszcze przed premierą *(A)pollonii*, podaje tu przykład aktu zaślubin z *Poskromienia złościny* [1998]. Jak postaram się jednak wykazać w rozdziale 5., taką dekonstrukcją performatywu, w tym przypadku

ustanowienia Apolonii Machczyńskiej *Sprawiedliwym wśród Narodów Świata*, jest też na przykład scena z *(A)pollonii* pokazująca izraelski sąd, który ma ocenić heroiczny gest bohaterki ukrywania Żydów [Piotrkowski 2018].

Niziołek analizuje też teatr Warlikowskiego z perspektywy dramatu społecznego, opisywanego przez Victora Turnera [2005]. Dramat ten, zdaniem brytyjskiego antropologa, występuje na różnych szczeblach życia społecznego – od rodziny po szeroką zbiorowość. A zostać może opanowany tylko za pomocą rytuałów. Turner posługuje się diagramem, opracowanym przez Richarda Schechnera, który za pomocą przewróconej ósemki obrazuje stosunek dramatu społecznego do dramatu scenicznego (dwie pętle, będące swoim odbiciem), a także to, co w społeczeństwie jawne, przejawiające się wprost w życiu publicznym i to, co w społeczeństwie ukryte, nieświadome. Diagram ten dobrze obrazuje ideę teatru Warlikowskiego, gdyż reżyser ten nie ukrywa, że bardzo mocno czerpie z aktualnej sytuacji społecznej i politycznej [Piotrkowski 2018], np. poprzez sięganie do tekstów reportażowych (np. Krall) czy choćby zacierając na poziomie inscenizacyjnym różnice pomiędzy światem zewnętrznym a teatralnym (np. scena wykładu o holokauście zwierząt czy scena finałowa, z prywatnym tańcem i spotkaniem aktorów w *(A)pollonii*). Tak samo Grzegorz Jarzyna, drugi z reżyserów omawianych szerzej w niniejszej pracy, osadza swoje przedstawienie *2007:Macbeth* w realiach trwającej wojny w Iraku [2005]. Warlikowski dekonstruuje też rytuały, podobnie jak akty mowy [Niziołek 2008]. Przykładem mogą być akty ofiarowania, rytuał śmierci z tragiczno-komicznym Thanatosem (granym przez Wojciecha Kalarusa) czy wojenny rytuał zwycięstwa w scenie powrotu Agamemnona (Maciej Stuhr) w *(A)pollonii*.

Teatrem Krzysztofa Warlikowskiego zajmowała się również Monika Kwaśniewska, która w książce *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* [2009] bada spektakle *Poskromienie złościcy*, *Oczyszczeni* i *Anioły w Ameryce* z wykorzystaniem metody psychoanalitycznej. Warto wspomnieć tu też pracę Marcina Kościelniaka *Młodzi i niezdolni i inne teksty o twórcach współczesnego teatru* [2014], będącą antologią tekstów publikowanych wcześniej na łamach *Didaskaliów* i *Tygodnika Powszechnego* oraz *20-lecie. Teatr polski po 1989* pod redakcją Doroty Jarzabek, M. Kościelniaka i G. Niziołka [2010]. Z książek

o charakterze popularnym należy wymienić *Najnowszą historię teatru polskiego* Joanny Godlewskiej, a także *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005* pod redakcją Tomasza Platy [2006]. Najnowszą publikacją o takim charakterze jest książka *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Klata* Olgi Śmiechowicz [2018]. Z kolei zmiany zachodzące w sztuce aktorskiej przedstawia Beata Guzalska w pracy *Aktorstwo polskie. Generacje* [2014].

Współczesny teatr polski, reprezentowany przez Warlikowskiego i Jarzynę, zbliża się zatem do rzeczywistości, poprzez odrzucanie czy zdemistyfikowanie konwencji, jest zdecydowanie bliżej życia, zarówno pod względem treściowym jak i formalnym, niż teatr jeszcze nawet z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych. Grzegorz Niziołek pisze: „Warlikowski to my” [Niziołek 2008, 7].

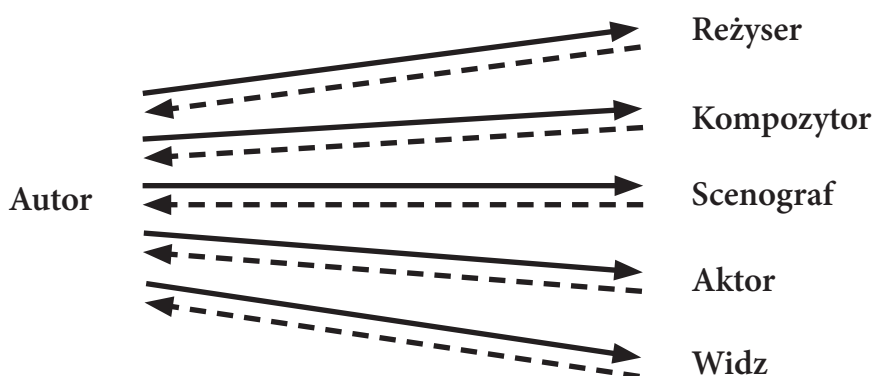
Celem niniejszej rozprawy jest analiza sytuacji komunikacyjnych w tym/takim teatrze, w oparciu o wybrane spektakle, zarówno na poziomie ideacyjnym jak i interakcyjnym oraz organizacji dyskursu. Jak wynika z przytoczonych wyżej prac, takie badania nie były jeszcze w Polsce prowadzone, nawet jeżeli używano już metodologii z zakresu pragmatyki języka do analizy różnych zjawisk teatralnych.

Pierwszym problemem badawczym, na którym zamierzam się skoncentrować będzie rozpoznanie struktur sytuacji komunikacyjnych we współczesnym polskim teatrze dramatycznym. Do tego rozpoznania zamierzam wykorzystać metody skutecznie stosowane w badaniach codziennej komunikacji. Takie komunikatywistyczne ujęcie przekazu teatralnego pozwoli też uszczegółwić badania komunikatywistyczne o jeden z aspektów dyskursu artystycznego, jakim jest subdyskurs teatralny. Zagadnienie percepcji sztuki teatralnej nie zostało do tej pory w komunikologii dostatecznie zbadane, a niniejsza dysertacja powinna lukę tę przynajmniej częściowo uzupełnić. Chodzi o komunikacyjne określenie warunków, w jakich widz gotowy jest odbierać postać sceniczną w ramie teatralnej [Goffman 2010], czyli w ujęciu gramatyki komunikacyjnej percypować poprzez zainscenizowaną konsytuację [Awdiejew 2005, Awdiejew, Habrajska 2010].

Narzędzi adekwatnych do badania takiej sytuacji, jak starałem się pokazać we wprowadzeniu, dostarcza gramatyka komunikacyjna. Uwzględnia ona wszystkie elementy znaczące w teatrze, które opisywał między innymi Tadeusz Kowzan [1998]

oraz pozwala na opis relacji pomiędzy postaciami a aktorami [Kubikowski 1994, *Sławomira Świontka dwanaście wykładów...* 2003]. Zarazem uwzględnia proces tworzenia komunikatu scenicznego w kolejnych etapach jego powstawania (w skrócie: autor tekstu → reżyser → aktor → widz). Zbadane tu zatem zostaną wszystkie istniejące w teatrze komponenty sytuacji komunikacyjnej, na jakie zwróciła uwagę Grażyna Habrajska [2010]: nadawca, odbiorca, komunikat, intencja, cel, miejsce i czas. Analizę komunikologiczną zamierzam uzupełnić wywiadami z uczestnikami sytuacji komunikacyjnych w teatrze (reżyserami i aktorami). Zakładam, że podstawowe komponenty sytuacji komunikacyjnej, opisane przez Habrajską [2010], w teatrze nie będą się różniły od tych, które spotykamy w codziennej komunikacji:

Ponieważ w teatrze mamy do czynienia z nadawcą „zbiorowym”, sytuacja komunikacyjna zostanie znacznie rozbudowana. Będzie się ona pojawiała na różnych poziomach:



Tekst autora znany jest wszystkim twórcom przedstawienia teatralnego (reżyserowi, kompozytorowi, scenografowi i oczywiście aktorom. Często także widzowie znają tekst stworzony przez autora. W przypadku autorów żyjących i uczestniczących w tworzeniu przedstawienia, jak np. Hanna Krall przy *(A)pollonii*, może zdarzyć się, że układ ten jest dwukierunkowy. Przywołana autorka na przykład dokładała części swojego tekstu do przedstawiania na zamówienie reżysera i aktorów [Śmiechowicz 2018].



Scenariusz opracowany przez reżysera jest podstawą pracy kompozytora, scenografa i aktorów. Podlega też wpływowi tych twórców.



Muzyka przygotowana na potrzeby przedstawienia musi być uwzględniana m.in. przez aktorów w ich działaniach scenicznych i odwrotnie, kompozytor musi brać pod uwagę to, co będzie się działo na scenie tworząc muzykę.



Scenograf bezpośrednio wpływa na grę aktorów, a tworząc przestrzeń, sam musi też brać pod uwagę ich grę.



Widz bierze bezpośrednio udział w sytuacji komunikacyjnej z aktorami. To przekaz aktorski, uwzględniający zarówno myśl autora, scenariusz reżysera, twórczość kompozytora i opracowanie scenografa bezpośrednio dociera do widza, który zwykle nie zdaje sobie sprawy z tego, że gra aktora jest efektem pracy całego zespołu ludzi.

Zakładam zatem istnienie w teatrze sytuacji komunikacyjnych: „autor – reżyser”, „autor – kompozytor”, „autor – scenograf”, „autor – aktor”, „autor – widz”, „reżyser – kompozytor”, „reżyser – scenograf”, „reżyser – aktor”, „kompozytor

– aktor”, „scenograf – aktor” oraz „aktor – widz”. Wszystkie te sytuacje zamierzam w rozprawie zanalizować, wykorzystując jako punkt wyjścia strukturę sytuacji komunikacyjnej zaproponowaną przez A. Awdiejewą i G. Habrajską.

Skoro gra aktorska skierowana jest do widza, to zajmę się również procesem odbioru przez niego komunikatu płynącego ze sceny. Widz, przekraczając próg teatru, „wchodzi” w sytuację komunikacyjną „jesteśmy w teatrze”, która zakłada świadome przyjęcie ze strony zarówno nadawcy jak i odbiorcy postawy podobnej do tej, którą przyjmuje się wobec otwartego kłamstwa [Antas 1999] i skutkuje tym, że wszystkie akty „nieudane” czyni udanymi. Komunikaty te rozumiane są jednocześnie na dwóch poziomach – podstawowym, gdzie są tylko tym, czym są (dlatego nikt nie wbiega na scenę by ratować Desdemonę mordowaną przez Otella, ani nie krzyczy do Otella, że Jago nim manipuluje). I „wewnątrzteatralnym”, który powoduje, że odbiorca przyjmuje, iż Desdemona ginie i nie zmienia tego zdania nawet wówczas, gdy aktorka nią grająca chwilę potem wychodzi do ukłonów [Pavis 1998, 449-451]. O ile w kłamstwie, jak się zdaje, zafałszowanie i konwencja unie- możliwia przekazanie treści ideacyjnej, którą nadawca uważa za prawdę, świadomie ją ukrywając i koncentruje się na interakcyjnym celu na przykład uspokojenia (jak w krótkiej wymianie zdań: *Co u ciebie? Nic, w porządku*), o tyle konwencja „zafałszowania” komunikatu teatralnego pozwala zarówno realizować komunikat na poziomie ideacyjnym (przekazanie zakładanych treści), jak i interakcyjnym, realizując w założony cel (widz przeżywa sytuacje oglądane na scenie i może zmienić swoje poglądy lub nie, w zależności od własnego systemu wartości itp.)

Poza nadawcą (zbiorowym reprezentowanym na scenie przez aktora), odbiorcą-widzem i komunikatem poddam analizie na gruncie teatralnym także pozostałe komponenty sytuacji komunikacyjnej, opisane przez G. Habrajską [2010], przede wszystkim miejsce i czas. P. Pavis wyodrębnia „miejsce sceniczne”, przez które rozumie po prostu „strefę gry”, oraz „miejsce teatralne”, które bezpośrednio wiąże się z treścią ideacyjną przekazywaną przez reżysera, wchodzi w jej skład [Pavis 1998, 290]. Tak jest w przypadku omawianych w tej rozprawie spektakli *2007:Macbeth* jak i *(A)pollonii*. Miejsce więc, zarówno „sceniczne” jak i „teatralne”, determinuje też interakcję, co również potwierdzają przykłady spektakli Warlikowskiego

i Jarzyny. Przedstawię to w rozdziale 6. Z kolei czas wystawiania sztuki, zarówno ten obiektywny, rzeczywisty (trwania spektaklu) jak i ten umowny, płynący w sztuce (wynikający z treści), wpływają na odbiór. P. Pavis pisze:

„W teatrze możliwe są wszelkie manipulacje czasem scenicznym i pozascenicznym: koncentracja i rozciąganie, przyspieszenie i zwolnienie, zatrzymanie upływu czasu i wznowienie jego przebiegu, nawrót do przeszłości i projekcja w przyszłość. Każda jednak taka manipulacja na jednym z poziomów czasowych pociąga za sobą konsekwencje na innym” [Pavis 1998, 84].

To rzutuje zatem na na sposób interpretacji świata przedstawianego, czyli jego odniesienia do świata rzeczywistego. Na przykład Jarzyna preferuje spektakle krótkie, dynamiczne. Warlikowski rozgrywa zaś czas dramatyczny (wewnątrz przedstawienia) pozwalając mu zbliżyć się do czasu scenicznego (czasu toczącego się przedmiotem i czasu widza) [zob. Pavis 1998, 81-82]. Sceny organizowane są z uwzględnieniem iluzji „tu i teraz”, także poprzez unikanie scenicznych skrótów, które czas by przyspieszały [por. Pavis 1998, 82]. Rzeczywisty czas akcji wiąże się też z poziomem organizacji dyskursu – np. u Krzysztofa Warlikowskiego nie ma jako takiej narracji, a są sytuacje symultaniczne, które są dla siebie, jak tłumaczy ten reżyser, „przypisami”. To znaczy uzupełniają się i tłumaczą, nie tworząc jednolitej historii [Piotrkowski 2018, por. Pavis 1998, 84].

Drugim problemem badawczym w tej rozprawie jest językoznawcze rozpoznanie zakłóceń komunikacyjnych, które teatralną ramę rozbijają i powodują, że uwaga widza skupia się na świecie realnym, a nie kreowanym. Przystaje on widzieć postać, a zaczyna widzieć aktora, nie odbiera rozpaczy czy wzburzenia tylko „głośno wypowiedane słowa”. Słowem znika niejako z jego pola widzenia „mikrokosmos sceniczny”, a zaczyna dostrzegać tylko ludzi i przedmioty na scenie, oświetlone sztucznie przez reflektory.

Przewiduję, że sytuacje komunikacyjne we współczesnym teatrze bardzo zbliżają się do sytuacji z życia codziennego. Teatr naśladuje rzeczywistość, choć pozostaje konwencją – z jednej więc strony demokratyzuje się (także poprzez rozwijanie swoich możliwości inscenizacyjnych, co wypływa z rozwoju technicznego), z drugiej stara się porzucić konwencje i zbliżyć się do widza (np. mowa sceniczna zostaje zastąpiona

zwykłą rozmową, wzmacnianą za pomocą mikrofonów). Mimo wszystko jednak teatr to teatr i żeby nim pozostać, konieczne są pewne elementy niezmiennie, jak nadawca-aktor, miejsce-scena i odbiorca-widz. O ile miejsce bywa umowne, nierzadko wyznaczane *ad hoc* (choć nie w teatrze repertuarowym, mimo że ten opuszcza już nierzadko budynki teatru i przenosi się np. na zamkowe dziedzińce, jak *(A)pollonia*, lub do hal fabrycznych, jak *2007:Macbeth*), to nadawca-aktor musi mieć świadomość bycia tego rodzaju nadawcą, a odbiorca-widz takim szczególnym rodzajem odbiorcy. Pierwszy z uczestników sytuacji komunikacyjnej społeczną umową zobowiązany jest zatem konstruować w pewien szczególny sposób komunikat, a drugi z uczestników – odbierać go, według ściśle określonych zasad. Zasady te przedstawię i omówię w rozdziałach 3. i 5. Posłużą mi to tego właśnie przedstawienia Warlikowskiego i Jarzyny, którzy w sposób najbardziej charakterystyczny, a zarazem oryginalny, reprezentują ten nurt współczesnego polskiego teatru. Należy podkreślić, że są to reżyserzy o ugruntowanej pozycji zawodowej a z drugiej to wciąż „prowokatorzy”. Proponowane przez nich spektakle były i są nowym otwarciem w sposobie komunikowania się z widzem. To przełamywanie bariery bywa też dla widzów wyzwaniem i koniecznością znalezienia właściwej reakcji, odnalezienia się w tej sytuacji komunikacyjnej, na pograniczu życia i konwencji, jak wtedy, gdy jedna z pań na przedstawieniu *Hamleta* głośno zażądała, by Jacek Poniedziałek, grający tytułową rolę, założył majtki, czy wówczas, gdy młoda kobieta na przedstawieniu *Bachantek* weszła na czworaka do basenu z wodą, ustawionego na scenie [Niziołek 2008, 8].

Rozdział 2.

Wybrane aspekty teatru jako metafory życia społecznego. Specyfika spektaklu teatralnego na tle innych widowisk kulturowych

Teatr to klasyczny przykład zjawiska, za którym nie nadążają definicje. Jeszcze w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka z roku 1981 możemy przeczytać, że teatr to dziedzina sztuki polegająca „na realizowaniu scenicznym utworów literackich, przeznaczonych na scenę przez autorów lub adaptowanych przez reżysera” [Szymczak 1981, t. III, 485]. Takie pojmowanie teatru pochodzi sprzed trzystu lat, uformowało się ostatecznie sto lat później by już na początku wieku XX zostało całkowicie zanegowane. Na skutek zmian w sztuce teatralnej zapoczątkowanych Wielką Reformą Teatralną teatr wyzwolił się spod dominacji literatury [Braun 1984], a niektóre jego formy nawet się bez niej doskonale obchoǳą. Z kolei formy bardziej klasyczne nawet jeśli sięgają do literatury, jako źródła swojego własnego tekstu to efekt jaki odbiera widz jest daleki od prostego przekazu na scenie tekstu głównego i didaskaliów zapisanych w tekście autora. Istotną rolę w nowym pojmowaniu teatru i nowym jego kształcie miało poznanie teatrów spoza Europy, głównie chodzi tu o teatry azjatyckie (olbrzymią zasługę w poznawaniu tamtejszych kultur miał Bronisław Malinowski [1980 - 2004]). Chodź wciąż w europejskim pojmowaniu teatru jako teatr „podstawowy” czy też „zwykły”, „normalny”, rozumiany jest najczęściej aktorski teatr dramatyczny.

Odrzucenie definicji teatru jako „inscenizacji literatury” miało już miejsce dawno [Skwarczyńska 2003, Skwarczyńska 2003 2, Skwarczyńska 2003 4, Świontek 2003, Świontek 2003 3, Świontek 2003 4]). W różnych definicjach kładziono więc nacisk na obecność aktora, zjawisko jednoczesności aktu tworzenia komunikatu teatralnego i jego odbioru, silny podział przestrzenny czy też „uznakowanie” osób i przedmiotów na scenie.

Konkluzją tych wszystkich definicyjnych poszukiwań było to, że aby mówić o teatrze musimy mieć do czynienia przynajmniej z dwoma elementami: osobą

która coś przedstawia (aktorem) i osobą, która wytwarzane komunikaty odbiera (czasem za pomocą mediów – kamery, mikrofonu, sieci internetowej, fal elektromagnetycznych), czyli widzem [Pavis 1998]¹. Zdobyczą XX-wiecznej socjologii było zauważenie, że taka sytuacja nie jest jednak dla teatru wyłączna a zachodzi również w innych sferach ludzkiego życia. Należało zatem spróbować odnaleźć ów specyficzny rys, który pozwoliłby na definicyjne wyodrębnienie teatru spośród innych zjawisk. W ten sposób do diady aktor – widz dołączył byt trzeci, fikcyjna postać, grana przez aktora. A definicja rozszerzyła się do określania teatru jako zjawiska gdzie „(A) aktor gra (B) postać przed (C) widzem”, a akt kreacji i odbioru odbywa się w tym samym czasie [Kosiński i inni 2007, 10].

Sprawę jednak skomplikował rozwój teatru i technologii w drugiej połowie XX wieku. Pojawiły się bowiem grupy teatralne eksperymentujące z materią widowiska, odsuwające klasycznego widza na bok, a istotą swoich przedstawień czyniące poszukiwania natury antropologicznej². Z drugiej strony rozwój technologii pozwolił zaistnieć takim zjawiskom jak transmisja przedstawienia, zapis przedstawienia i jego emisja w dowolnym czasie, realizacja telewizyjna – słowem bytom, które każą raz jeszcze zapytać o granice definicyjnego tego, co chcielibyśmy nazwać teatrem. Jak pisze P. Pavis:

„Przegląd koncepcji na temat sztuki teatru pokazuje, że żadna z nich nie jest w stanie zdefiniować tej sztuki przez określenie i wyodrębnienie jakichś składników zarazem koniecznych i wystarczających do jej zaistnienia. Nie da

- 1 W swoim *Słowniku terminów teatralnych* Patrice Pavis nie ma jednego hasła „Teatr”. Francuski autor niejako definiuje więc teatr poprzez kilkadziesiąt różnych haseł: Teatr Absurdu, Teatr Agitacyjny, Teatr Alternatywny, Teatr Antropologiczny, Teatr Arenowy, Teatr Autobiograficzny, Teatr Bulwarowy, Teatr Codziennosci, Teatr Dydaktyczny, Teatr Eksperymentalny, Teatr Enwiromentalny, Teatr Epicki, Teatr Faktu, Teatr Gestu, Teatr Guerilla, Teatr Inscenizacji, Teatr Jednego Aktora, Teatr Kameralny, Teatr Kobięcy, Teatr Konny, Teatr Laboratorium, Teatr Lalkowy, Teatr Ludowy, Teatr Masowy, Teatr Mechaniczny, Teatr mieszczański, Teatr Międzykulturowy, Teatr Minimalny, Teatr Muzyczny, Teatr Niewidzialny, Teatr Okrucieństwa, Teatr Plastyczny, Teatr Polityczny, Teatr Popularny, Teatr Postmodernistyczny, Teatr Przedmiotu, Teatr Rapsodyczny, Teatr Syntetyczny, Teatr Świata, Teatr Tańca, Teatr Totalny, Teatr Ubogi, Teatr Uczestnictwa, Teatr Uliczny, Teatr Wyobraźni i Teatr w Teatrze [Pavis 1998, 507-542]. Ogólnie rozumianemu hasłu „Teatr” u Pavis’a odpowiada hasło „Sztuka Teatru”, w którym autor opisuje „Pochodzenie Teatru”, „Teatr w tradycji europejskiej”, „Teatr w klasyfikacji sztuk” oraz „Specyfikę i granice sztuki teatru” [Pavis 1998, s. 500-502].
- 2 Między innymi taki teatr, *Odin Teatret*, w Danii w Holstebro, prowadzi przywoływany w tej pracy E. Barba, dawny asystent J. Grotowskiego.

się również sprowadzić teatru do jakiegoś zbioru narzędzi czy technik. Praktyka sceniczna stale jest wzbogacana nowymi środkami wyrazowymi, które stają się możliwe dzięki zmianom zachowań społecznych oraz ewolucji różnych sztuk i środków technicznych” [Pavis 1998, 502].

Współczesna nauka o teatrze wybrnęła z tych definicyjnych pułapek poprzez uznanie braku swojej absolutnej wyjątkowości. Zaczęto traktować teatr jako część wielu kultowych praktyk z teatrem powiązanych. Otworło to drogę do rozszerzenia badań tego co teatralne, i doprowadziło do rozszerzenia ich na wiele rodzajów ludzkich działań.

2.1 Świat teatrem - topos „*theatrum mundi*”

Topos „świata jako teatru”, *theatrum mundi*, jedna z najstarszych figur znanych ludzkości, pojawia się już Platona, a potem przewija się przez teksty kultury (w tym teksty dramatyczne) wszystkich epok [Świontek 1983]. Nie powinno to dziwić – bowiem w ramach swojej zwięzłej formuły zawiera zagadnienia, które bez niej wymagają szerokich opracowań, w rozpoznawany problem wprowadza funkcjonalną strukturę – stąd jest bardzo użytecznym narzędziem badawczym [Bartosiak 2013, 41]. Przykładowe jej zestawienia ze wszystkich epok możemy znaleźć u Ernsta Roberta Curtiusa [Curtius 2005, 147-153] czy Leszka Kolankiewicza [Kolankiewicz 2005, 9-20]. U Platona figura *theatrum mundi* wypływa z przekonania, że świat został stworzony poprzez istotę wyższą, Demiurgosa, która także przygotowuje scenariusz dziejących się świecie wydarzeń. Wobec powyższego ludzie są swoistym rodzajem aktorów, a czasem nawet wręcz bezwolnych lalek, w rękach prowadzącej ich istoty, odgrywające z góry wyznaczoną im rolę. W myśli platońskiej jednak, jak się wydaje, można odnaleźć też więcej odniesień, motywujących takie „teatralne” spojrzenie na otaczający nas świat. Mamy bowiem też idee, które można rozumieć jako swoisty „schemat roli” - byt teatralny w rozumieniu T. Kubikowskiego [1994]. Ponieważ „schemat roli” Kubikowski opisuje (o czym w dalszej części tego rozdziału) jako „plan”, „zamiar” a idee u Platona realizują

(między innymi) poszczególni ludzie, nadając im postać konkretną [Fuller 1966, 140]³. Zatem u Kubikowskiego, podobnie jak w przypadku idei u Platona, zawsze w pewien sposób efekt jest ułomny [Craig 1985], ulotny, a nawet niepowtarzalny⁴. Warto zauważyć też, że Ateńczyk tłumacząc swoją koncepcję idei sam przywołuje motyw odgrywania:

„Z góry i z daleka pada na nich światło ognia, który się pali za ich plecami, a pomiędzy ogniem i ludźmi przykutymi biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równolegle do niej, podobnie jak u kuglarzy przed publicznością stoi przepierzenie, nad którym oni pokazują swoje sztuczki” [Platon 1958, 358].

U Platona to świat idei jest światem rzeczywistym, nie ten dostępny zmysłami – i w tym sensie można powiedzieć, że faktycznym efektem pracy reżysera i aktora(ów) jest przywoływana „instrukcja” (na poziomie poszczególnego aktora ale i całego przedstawienia), ona jest jedynie prawdziwa, stała, w odróżnieniu od poszczególnego wykonania, które może być w pewien sposób wybrakowane (choćby z powodu choroby czy innej niedyspozycji aktora)⁵.

Topos *Theatrum mundi*, to również wypełnianie losu, fatum – jak w micie o Edypie, który na dramat przerobił Sofokles⁶. Możemy brać udział w przygoto-

3 Benjamin Apthorp Gould Fuller pisze, że platońskich idei nie należy rozpatrywać jako modeli metafizycznych a jako „plany architektoniczne”. I dopóki plan taki nie jest wcielony czy wyprowadzony w czyn, dopóty nie jest on dostępny zmysłami, istnieje wyłącznie jedynie na płaszczyźnie logiki jako forma, na którą „natrafi może kiedyś jakiś architekt i nada mu postać konkretną” (Fuller 1966, 140).

4 Dla Kubikowskiego „schemat rol” to abstrakcyjna konstrukcja, która jest fundamentem wszystkich kolejnych występów w tej roli, w tym spektaklu, danego aktora. Jeżeli opisujemy ogólną koncepcję wykonawczą np. Dom Juana w interpretacji A. Seweryna w spektaklu Jacques’a Lassalle’a [Comédie Française 1993] – odnosimy się właśnie do „schematu roli” [Kubikowski 1994, 136-137].

5 W tym sensie można zrozumieć mityczny nimb, jaki otacza Hamleta K. Swinarskiego, przedstawienie niedokończone z powodu tragicznej śmierci reżysera, istniejące wyłącznie w pozostawionych notatkach i książce J. Opalskiego *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i Hamlecie* [2000], opisującej proces powstawania tego dzieła. Zresztą sami współtwórcy tego przedstawienia przyznają, że jego „genialność” - jak *Hamlet* był wielokrotnie określany – wynika także z tego, że nigdy nie zaistniało ono przed publicznością, i nie wiadomo czy wszystkie pomysły zadziałałyby zgodnie z zamysłem przy kontakcie z widzami.

6 Sofokles, *Król Edyp*, tłum. K. Morawski, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1947

wanym przedstawieniu nawet tego nie wiedząc – tak stało się też z Hiobem, który postawiony został w sytuacji gry, skutku układu pomiędzy Bogiem a szatanem:

„Pobłogosławiłeś dziełom rąk jego, a trzody jego rozmnażają się szeroko po kraju. Ale wyciągnij tylko rękę i dotknij wszystkiego, co do niego należy, a przekonasz się, że w oczy będzie Ci złorzeczył. Na to Jahwe rzekł do szatana:

– Oto wszystko, co do niego należy, jest w twojej mocy, ale przeciw niemu samemu nie wyciągaj ręki” (Jb, 1,10-12)⁷

Jak pisze Marvin Carlson „w renesansie i lub w baroku »teatralność« zwykłego życia społecznego była motywem, a nawet głównym przedmiotem niezliczonych sztuk” [Carlson 2007, 62]. Mówiłem już we wstępie, że motyw ten bardzo często pojawia się też na kartach Shakespeare’a. Zarówno w komediach jak i tragediach, gdzie bardzo często używa on metafory sceny i występujących na niej aktorów do opisu zarówno krótkości życia, jego ulotności, jak i nierzadko – bezcelowości ludzkich przedsięwzięć:

„Życie jest jedynie
Przelotnym cieniem; żalonym aktorem,
Co przez godzinę puszy się miota
Na scenie, po czym znika; powieścią
Idioty, pełną wrzasku i wściekłości,
A nie znaczącą nic” [Shakespeare 2006, 541].

W wieku XX. w utworach wykorzystujących topos „theatrum mundi” zazwyczaj nie ma Boga czy fatum, ale pozostaje odczucie, że każdy człowiek rodząc się ma już wyznaczoną dla siebie rolę i niewiele może wnieść do scenariusza życia [Świontek 1983]. Jak w znanym wierszu Wisławy Szymborskiej *Życie na poczekaniu*:

„Życie na poczekaniu.

7 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Święty Wojciech, Poznań 2009

Przedstawienie bez próby.

Ciało bez przymiarki.

Głowa bez namysłu.

Nie znam roli, którą gram.

Wiem tylko, że jest moja, niewymienna.

O czym jest sztuka,

zgadywać muszę wprost na scenie” [Szyborska 1996].

Mamy więc teatr jako metaforę, by badać i tłumaczyć ludzki los. A metafora ta odsłania pierwotność teatru w naszym życiu, to, że stanowił on jego część zanim się stał odrębną częścią kultury, osobną sztuką.

Termin *theatrum* – w jego staropolskim znaczeniu, gdzie odnosił się do „ceremonii publicznych, działań wojennych, a nawet zjawisk przyrody” przywołuje też Dariusz Kosiński w swoim opracowaniu *Teatra polskie. Historie*. Oddawano w ten sposób „ogół praktyk, które zostały rozpoznane i wykorzystane w sposób znaczący do kształtowania życia zbiorowości i jednostek” [Kosiński 2010, 19-20]. W tym ujęciu zasadnicze znaczenie mają „akty dramatyzacji i przedstawienia”, gdyż to one wpływają na „indywidualny lub zbiorowy proces, w efekcie którego bycie zostaje jednocześnie uporządkowane według określonego wzoru (zdramatyzowane) i dane do potencjalnego oglądu (przedstawione, czyli stawione przed” [Kosiński 2010, 18]. Kosiński pisze o „teatrach”, gdyż kładzie nacisk na „rytuały, obrzędy, ceremonie, manifestacje, widowiska, występy, popisy, wreszcie spektakle teatralne”, które łączy szczególna funkcja kulturowo-społeczna „w życiu wspólnotowym i indywidualnym Polaków” [Kosiński 2010, 19, 23]. Jak dodaje autor:

„Niemał od początku życia dramatyzujemy i przedstawiamy siebie sobie innym za pomocą schematów, których dostarcza nam kultura, jednocześnie kształtując siebie i będąc kształtowanymi poprzez performatywną moc dramatyzacji i przedstawienia” [Kosiński 2010, 18].

Kosiński tak rozumie zasadniczą funkcję *teatrum* – jako podmiotowe kształtowanie tożsamości jednostki, wspólnoty i narodu – co określa jako „performans Polska” [Kosiński 2010, 25].

2.2 Teatr jako metafora życia społecznego.

Pojęcie „roli społecznej”

John Lyons jest zdania, że metafora dramatyczno – teatralna zawiera się już w samym użyciu języka:

„Kategoria gramatyczna osoby opiera się na pojęciu ról komunikacji oraz na ich gramatyzacji w poszczególnych językach. Znamienne jest w związku z tym pochodzenie terminów pierwsza, druga, trzecia osoba. Wyraz osoba jest przekładem łacińskiego *persona*, który z kolei był tłumaczeniem greckiego *prosopon* »maska, postać w dramacie, rola«. Użycie tego wyrazu przez starożytnych gramatyków, wywodzi się z przenośnego ujęcia wydarzenia językowego jako dramatu, w którym główną rolę gra pierwsza osoba, poboczną druga, a wszystkie inne trzecia” [Lyons 1989, 250-251. Za: Bartosiak 2013, 45].

Z kolei Anna Krajewska zauważa, że cech dramatycznych nabiera nawet literaturoznawczy dyskurs naukowy:

„Dramatyczna oznacza: »pełna napięcie«, »burzliwa«, »rozwijająca się dynamicznie«, ale także »właściwa dramatowi«, podporządkowana jego regułom, budowana zgodnie z prawami tego rodzaju literackiego, wychodząca od dramatu, a nawet odbierająca wręcz za podstawę dzieła sztuki słowa – model dramatu [Krajewska 2005, 26].

Jak dodaje w tym miejscu Mariusz Bartosiak – z tak wyróżnionych dwóch sensów dramatyczności, związanych ze sobą, zwłaszcza ten drugi może wskazywać nawet na konieczność zastosowania metafor dramatyczno – teatralnych

[Bartosiaak 2013, 45]. W wieku XX socjologowie i psychologowie społeczni zdali sobie sprawę z pewnych analogii pomiędzy tymi bytami. Z tego, że interakcja pomiędzy jednostkami nie zależy od tego, kim osoby są „w rzeczywistości”, a od tego, co sądzą na swój temat oraz na temat innych ludzi, z którymi właśnie wchodzi w relacje. Choć już w pierwszej połowie wieku XIX Karol Marks napisał: „w życiu codziennym każdy sklepikarz umie doskonale odróżnić to, czym kto udaje, że jest, od tego, czym jest w rzeczywistości” [Marks 1961, 411]. Z kolei jak ujął to Carlson: „metafora teatralności opuściła terytorium sztuk, by wkroczyć w każdą niemal strefę współczesnej refleksji nad ludzką kondycją i nad ludzkimi działaniami” [Carlson 2007, 30].

W połowie wieku XX próbowano teatralne zjawisko gry wykorzystać w psychologii i socjologii, i każda z tych nauk wypracowała całkowicie odmienne w oparciu o nie metody badawcze [Carlson 2007, 62]. Porzucono zatem poszukiwania „prawdziwej istoty człowieka” i zajęto się naukowo poznawalnymi jej ewentualnymi przejawami. Badacze tacy jak Charles Cooley i George Herbert Mead dowiedli, że wyobrażenie jednostki o sobie samej jest wytworem interakcji społecznej i ludzkiego komunikowania się. Ponadto „jednostka przedstawia się samej sobie jako osoba, którą – jak sądzi – widzą w niej inni” [Dudzik, Kolankiewicz 1991, 135]. Kenneth Burke napisał, że każda teoria, która opisuje ludzką motywację i komunikację składa się z pięciu elementów: aktu, sceny, osoby działającej, działania i celu [1962]. Z kolei Robert Ezra Park i Ernest Watson Burgess definiują termin osoba jako schemat roli, który wypełnia jednostka:

„Personality may then be defined as the sum and organization of those traits which determine the role of the individual in the group” („Osobowość można zdefiniować jako sumę i organizację tych cech, które określają rolę jednostki w grupie” tłum. moje) [Park, Burgess 1921, 70.]

Florian Znaniecki układ pomiędzy jednostką, a jej partnerami interakcyjnymi oraz samymi partnerami nazywa „kręgiem społecznym” [Znaniecki 2011]. Jednocześnie zaznacza, że kręgów takich jednostka może mieć (i zazwyczaj ma) dużo,

a w każdym z nich członkowie mają prawa oraz mają wobec siebie jakieś obowiązki, których wypełnianie jest spoiwem kręgu. Oczekiwania takie mogą być traktowane jako wzór działań do wykonania – tak jak scenariusz jest opisem działań, które ma wykonać aktor na scenie. Jak dodaje Znaniecki, „rola społeczna” daje możliwość opisu bardzo różnych rodzajów jednostek

Znaniecki definiuje rolę społeczną przez porównanie z rolą teatralną. Jak podkreśla, zarówno rola społeczna jak i teatralna nie jest tworem jednostkowym, osobistym, a powstaje w interakcji z partnerami – albo scenicznymi albo z kręgu społecznego. Jednak w przypadku roli społecznej, kiedy nie istnieje krąg społeczny współtworzący ją, jednostka może sobie wyobrazić, że rolę taką wykonuje. Pozostaje to jednak w sferze wyobraźni, marzeń, snów czy omamów – w przypadku choroby psychicznej. Nieco inaczej ma się sprawa w teatrze – gdy mamy do czynienia z monodramem. Tu jednostka odgrywa stosunek nieistniejących na scenie osób – jednak zakładamy, że one istnieją w makrokosmosie przedstawienia – wobec czego odgrywanie tego stosunku tylko przez jednostkę przyjmujemy jako faktyczne relacje, bazując na odpowiedniej postawie odbiorczej wykorzystującej *licentia poetica* teatru. Gdy jednak chcemy pokazać na scenie szaleństwo w monodramie, rojenia, należy albo zrezygnować z odgrywanych przez aktora w monodramie „informacji zwrotnych” od nieobecnych na scenie uczestników sztuki lub zbudować je w kontrze do roli budowanej przez występującego.

Jak pisze dalej Znaniecki, zarówno role teatralna jak i role społeczne podlegają wzorom kulturowym. Aktor grający na scenie musi czerpać z wzorów społecznych – by odtworzyć wiarygodnie postać na scenie. Im dokładniejsza jest jego obserwacja tym bardziej przekonująca będzie jego kreacja. Z kolei w przypadku roli społecznej nie można jej właściwie wykonywać, jeżeli osoby z kręgu nie znają wzorów kulturowych – ponieważ oczekiwania, o których wspomniałem wcześniej, mogą się wtedy wykluczać. Jak podkreśla Znaniecki, głównie chodzi tu o normy moralne.

Z zagadnieniem wzorów kulturowych wiąże się trzecia analogia pomiędzy rolą teatralną a rolą społeczną. Chodzi o wariacje. Nie tylko w czasie, ale i przestrzeni, realizowanych jest mnóstwo różnych *Hamletów* na przykład. Część z nich uznajemy za odczytanie trafne roli, część za chybione, czasami wręcz głupie czy niewiarygodne,

na granicy nadużycia, a nawet z jej przekroczeniem. Mówimy też albo o sukcesie artystycznym, albo o porażce. Z jednej strony więc mamy czerpanie ze wzorów obowiązujących w danym czasie – z drugiej w różnych miejscach, mówimy jednak wciąż o tej samej roli, mimo że zagranej tak odmiennie (np. *Tron we krwi* Akira Kurosawy z 1957 roku jako japońska wersja szekspirowskiego *Makbeta*). Podobnie też w przypadku roli społecznej – która może być realizowana według różnych wzorów, mówimy mimo tych odmienności o jednej roli np. męża. Ewentualne problemy pojawiają w przypadkach, gdy dochodzi do skrajnego potraktowania roli. Może być tak, że według niektórych dane zachowanie (np. bicie dziecka) mieści w ramach roli – zdaniem innych jest jej przekroczeniem, patologią. Znaniecki podkreśla również, że zarówno role teatralne jak i role społeczne są dynamicznym systemem czynności – zmieniają się w ciągu swojego trwania. Rola społeczna jest praktycznym zastosowaniem schematu zachowania, który określa status danej osoby w kręgu społecznym. Sam status jest bowiem abstrakcyjnym schematem pojęciowym, który Znaniecki zastępuje ostatecznie terminem „ranga”. Warto przytoczyć w tym miejscu także pisma Nikołaja Jewreiniowa, zebrane w anglojęzycznym zbiorze *The Theatre in Life, czyli Teatr w życiu* [Evreinoff 1927]. Autor odrzuca tam założenie, że teatr powstał z rytuału czy zainteresowań estetycznych, których wcześniejsze odzwierciedlenie mieliśmy w obrazach czy tańcach. Jego zdaniem teatralność wypływa z czegoś bardziej wrodzonego, instynktownego – wyobrażenia sobie „odmiennego od codzienności świata” oraz „zabawy” z użyciem tego wyobrażenia. [Evreinoff 1927, 24]. Jewreinow zwracał uwagę, że w życiu ciągle „gramy”, podawał przykłady codziennych kostiumów, mód, makijaży, rodzajów ról społecznych, które wypełniamy, jako osoby publiczne, reprezentanci danego zawodu. Jego zdaniem życiem społeczeństwa – mieszkańców miasta, państwa, narodu, rządzi „reżyser”, który układa w pewien sposób daną kulturę. Poprzez nią może też sięgać daleko poza granice swojej „sceny” [Evreinoff 1927, 49]. Te kierunki myślenia pojawiają się w późniejszych pracach m. in. Burke’a [Burke 1962]. Badaczowi temu zawdzięczamy ustanowienie kategorii i metod umożliwiających badanie motywów, jakie każą ludziom kierować działaniami i opiniami o innych, a także sposobów, jakimi się przy tym posługują. Zdaniem Burke’a, by

wyczerpująco przedstawić motyw należy odpowiedzieć na pięć kluczowych pytań, dotyczących dramatyizmu. Są to: Co zostało zrobione? (pytanie o czyn), Kiedy lub gdzie zostało coś zrobione? (pytanie o czas i scenę), Kto coś zrobił? (pytanie o działającego, aktora), Jak to zrobił? (pytanie o sposób działania) oraz dlaczego to zostało zrobione (pytanie o cel) [Burke 1962, XVII]. Także Gurvitch, już w roku 1956, czyli antycypując późniejsze badania Goffmana i Turnera wskazywał na elementy teatralne w życiu społecznym:

„W ceremoniach takich jak: obrona pracy naukowej, posiedzenie w Izbie Deputowanych, przesłuchanie przed trybunałem, kongres partii lub centrali związkowej, a nawet zebranie Rady Miejskiej czy Rady Wydziału, gra teatralna jest oczywista. To samo da się odnieść do każdej manifestacji, i meetingu, do ślubów, pogrzebów, nie mówiąc już o mszach, tańcach religijnych czy magicznych, sądach bożych i tym podobnych. Nawet zwykła przyjęcie czy spotkanie towarzyskie zawiera jawne lub ukryte elementy ceremonii, czyli mieści w sobie czynnik teatru” [Gurvitch 1987, 34].

Termin „ceremonia” przejął od Gurvitcha Duvignaud, uznawany za jego najwybitniejszego ucznia i kontynuatora. Jak pisze ten ostatni, zarówno w teatrze jak i w życiu społecznym pojawiają się jej aspekty, jak: powaga miejsca, oddzielenie widzów od aktorów, odpowiednie oświetlenie, kostium, gesty, szczególny język [Duvignaud 1991, 75]. Francuski badacz wskazuje też podobieństwa między ceremoniami teatralnymi (spektakl) a społecznymi (odsłonięcie pomnika, nabożeństwo, urodziny). Duvignaud wyróżnia przy tym dwa rodzaje ceremonii: mityczne, naśladujące jakiś akt (np. stworzenia świata, człowieka) lub też przygotowujące podjęcie jakiejś decyzji. Pierwsze z nich wiążą się z budowaniem wspólnoty, jedności, czas w trakcie nich zostaje zawieszony i są odtwarzane wydarzenia z przeszłości. To buduje rytuał odradzania się danej społeczności. Z kolei w ceremonii podjęcia decyzji „aktorzy” pełnią swoje role społeczne dla właściwego spełniania w imieniu danego społeczeństwa obowiązku: obrony, skazania, zaatakowania itp. Między tymi ceremoniami a spektaklem francuski socjolog buduje jednak takie

rozdzielenie, że w teatrze „akcja jest dana do oglądania, oddana widowisku” [Duvignaud 1991, 77]⁸.

Dalej dodaje, że w teatrze elementy widowiskowe górują nad wszystkimi innymi. Jednocześnie element znaczący (*signifiant*) jest oderwany od znaczonego (*signifié*) – co pozwala na przykład zabijać na scenie nie zabijając w rzeczywistości. To jednak obnaża nieskuteczność w faktycznym działaniu teatru. Duvignaud podkreśla, że sytuacja społeczna przekształca role społeczne i potwierdza swoją skuteczność oddziaływania, zdolna jest zmieniać swoje struktury, podczas gdy sytuacja dramatyczna zdaniem francuskiego socjologa polega na przedstawieniu działania i nadaniu mu wymiaru symbolicznego [Duvignaud 1991, 78]. Sytuacja społeczna przełamuje więc przeciwności, przeobraża się, podczas gdy sytuacja dramatyczna rysuje konflikt często nierozwiązywalny i przyczynia się do jego spetryfikowania. Jak konkluduje autor: „ceremonia dramatyczna to, z definicji, ceremonia społeczna odroczone, zawieszona, zatrzymana”, a sztuka dramatyczna ze świadomością „znajduje się na marginesie rzeczywistości” [Duvignaud 1991, 79]. Słowem ceremonia społeczna skupia się na działaniu, a ceremonia teatralna – na przedstawianiu, relacjonowaniu. Pierwsza oddziałuje na społeczeństwo, druga tylko o tym oddziaływaniu opowiada. Duvignaud uważa, że to widowiska uwiarygadniają akcję sceniczną ceremonii teatralnej. Że to „zgodność rozmaitych intencji może uwierzytelnić sytuację fikcyjną dając jej to, czego jej brakuje konkretne znaczone (*signifie*)” [Duvignaud 1991, 81]. Podobnie jak Awdiejew i Habrajska przenosząc na odbiorcę uzupełnianie i komponowanie sensu komunikatu. Duvignaud pisze dalej, że dzieje się tak, ponieważ:

„publiczność odnajduje w tej fikcyjnej sytuacji siebie, bądź też poznaje w niej własne konflikty, albo dzięki temu, że czuje iż dana sytuacja jej dotyczy, czy że znajduje w niej dopełnienie własnego bytu czy też [...] odgrywa swe istnienie, zanim je jeszcze przeżyje” [Duvignaud 1991, 81]

⁸ Odnosi się przy tym do *Poetyki* Arystotelesa, gdzie Stagiryta mówi o trzech sztukach naśladowczych, czyli epepei, tragedii i komedii, a postaci w nich występujące są „bezpośrednio działające”, skąd też pochodzi słowo „dramat”.

co stanowi element „postawy odbiorczej”, którą dla gramatyki komunikacyjnej postaram się zdefiniować w dalszej części tej pracy.

Duvignaud wskazuje też, że dramat sceniczny zazwyczaj pokazuje nie „zwykłe” jednostki, prostych, zgodnych uczestników społeczeństwa, tych, którzy mogą spokojnie brać udział w ceremoniach społecznych, ale zwykle skupia się na jednostkach „wygnanych”, „wyodrębnionych”, „wyobcowanych” w pewien sposób jednostek, które dokonały pewnego przekroczenia reguł, wobec czego znalazły się na marginesie społeczeństwa albo wręcz przeciwnie – na jego szczycie, ale są na tym szczycie, jak to zazwyczaj bywa, samotni. O ile zatem ceremonia społeczny wydaje się być „demokratyczny” o tyle ceremonia sceniczny cechuje się emanacją ekskluzywności [Duvignaud 1991, 83-87]. Z kolei Carlson pisze, że w zasadzie całość ludzkich działań można rozpatrywać jako występ, performans. W takim ujęciu nie liczy się więc wyraźny podział na sferę teatru i rzeczywistości. Stąd rozróżnienie pomiędzy „robieniem czegoś” (realnie) a „wykonywaniem czegoś” (występ, widowisko kulturowe) brałoby się wówczas wyłącznie z nastawienia. Działanie w takim ujęciu jest bezrefleksyjne, odruchowe, spontaniczne – wykonaniu zaś towarzyszyłoby co najmniej świadomość takich czy innych działań, a w konsekwencji może i także namysł i ich projektowanie [Carlson 2007, 28].

Eric Berne w książce *W co grają ludzie? Psychologia stosunków międzyludzkich* [1987] przekonuje: „nasze życie społeczne w przeważającej części upływa na grach” [Berne 1987, 74]. Czyli nasz rzeczywistość jego zdaniem opiera się na działaniach parateatralnych, wymagających zbudowania pewnej roli i wykonania w jej ramach jakichś czynności, czemu towarzyszy określona motywacja. Berne uważa też, że nasza społeczna działalność motywowana jest koniecznością bodźcowania, które to rozwija nas i kształtuje. I kieruje nas ku temu taki sam głód, jak głód pokarmu, którego ostatecznym celem jest podtrzymanie naszego życia. Dlatego właśnie uprawiamy nasze gry społeczne a ich właściwością jest to, że „emocje nie są w niej [takiej grze – przyp. aut.] udawane, lecz że podlegają regulacji” [1987, 92]. Zdaniem Berne’a kontakty społeczne podejmujemy w kilku celach: obniżenia napięcia, unikania szkodliwych sytuacji, zdobywania „głasków” (czyli aktów reakcji na inną osobę) czy utrzymania ustalonej równowagi [1987, 93]. Ponadto każdy z nas ma

w sobie trzy pokłady osobowościowe, z których przynajmniej jeden wydaje się być podpatrzony i „odgrywany” według schematów, które obserwowaliśmy za młodu. Ten pokład to rodzic, który pozwala właśnie na prawidłowe „odgrywanie roli rodzica”, a zatem na kształtowanie kolejnych pokoleń zgodnie ze wzorcem obowiązującym i ukształtowanym już wcześniej w danym społeczeństwie, co zapewnia mu spójność i trwanie (a przynajmniej takie są założenia)”. Drugi pokład to „rodzic”, który odpowiada za realną ocenę rzeczywistości i od którego zależy nasze przetrwanie. Wreszcie trzeci pokład to dziecko, które popycha nas ku spontaniczności i poszukiwaniom [1987, 94-95].

W transakcji, będącej podstawową jednostką stosunków społecznych, pokłady te komunikują się w odrębnych jednostkach. I, jak pisze Berne, komunikacja może trwać tak tak długo, jak na jakiś bodziec (powiedzielibyśmy – komunikat pierwotny) reakcja (komunikat wtórny, odpowiedź) jest komplementarna, czyli zgodna z oczekiwaniami, mieszcząca się w ramach natury i kultury. Z kolei komunikacja zostaje przerwana, gdy dochodzi do wymiany skrzyżowanej, to jest ktoś wysyła komunikat na poziomach dorosły – dorosły, a w odpowiedzi słyszy komunikat dziecko – rodzic [1987, 96-97].

Berne wyróżnia jeszcze inne rodzaje reakcji – ukryte. Wyżej wspomniane transakcje, to transakcje proste, można powiedzieć: widoczne, jasne, oczywiste. Są jednak jeszcze transakcje ukryte, to znaczy takie, które przebiegają w trakcie komunikacji prostej, pod jej płaszczykiem, stanowiąc drugie dno. Takie transakcje właśnie preferuje teatr, który z definicji odrzuca wszelką dosłowność, gdyż tak kłóci się z jego formą. Ukryte transakcje kątowe to takie, które jednocześnie trafiają do dwóch poziomów – np.

Nie skoczysz. Za wysoko!

z jednej strony „mówi” do dorosłego, trzeźwo oceniając sytuację niebezpieczną. Ale jednocześnie apeluje do „dziecka w nas”, by podjęło ryzyko. Pokazało odwagę.

Są też komunikaty podwójne, gdzie komunikujemy się na dwóch poziomach jednocześnie, zazwyczaj dorosły – dorosły i dziecko – dziecko. Polega to na grze

słownej, zrozumiałej dla uczestniczących w niej osób, opartej na niedomówieniach, sugestiach, kiedy z jakiejś przyczyny, wstydu, ostrożności, nie mówimy o czymś wprost. Tu mamy więc do czynienia eufemizmami albo z metaforą, która jest jednym z fundamentów teatru, co wynika też z jego definicji.

Wśród typów ludzkich transakcji Berne wyróżnia – procedury, rytuały, rozrywki, operacje i gry. Procedury i rytuały to najprostsze formy aktywności społecznej. Procedury opierają się na „dorosłej” ocenie rzeczywistości i trzeźwym postępowaniu opartym na tejże ocenie. W skrajnych przypadkach sprowadzają się do czynności fachowych, jak prowadzenie samochodu. Rytuały opierają się na seriach prostych komplementarnych transakcji, zaprogramowanych społecznie. Amerykański badacz zauważa, że przy takich rytuałach mamy wyraźne oczekiwania co do liczby głasków, jakie chcemy wymienić, stąd w nieformalnym rytuale przypadkowego spotkania na pytanie:

Cześć, jak się masz?

wiemy na ogół jak się zachować i odpowiadamy krótko:

A, w porządku.

Złamanie tej zasady odbieramy jako komunikacyjny nietakt. Rozrywki z kolei to nieformalne rytuały, które skupiają się na omawianiu konkretnego tematu: pracy, stosunków małżeńskich czy ostatnich wyników sportowych reprezentantów kraju. Rozrywki mogą też pełnić rolę utwierdzenia w roli, jeżeli zajęte w takiej dyskusji stanowisko zostanie nagrodzone odpowiednią liczbą pozytywnych głasków. To natomiast może prowadzić do ugruntowania pewnych przeświadczeń, które potem kierują z wymienianych trzech poziomów naszym zachowaniem. W ten sposób tak rozumiane rozrywki kontakty społeczne, budują naszą tożsamość a zarazem są fundamentem naszego dalszego zachowania – a zatem zarazem komunikowania. Operacje, jak pisze Berne, to proste transakcje albo ich zestawy, podejmowane w określonym celu. Opierają się one jednak na reakcjach – stąd na

przykład wykorzystanie partnera, jego współpracy – jest już grą, a nie operacją. „Grą” bowiem E. Berne nazywa „serię komplementowanych transakcji ukrytych, prowadzących do dobrze określonego, dającego się przewidzieć wyniku” [1987, 103]. Czyli jest pewien zestaw transakcji, powtarzalny, z jakimś ukrytym zamiarem czy też „pułapką” albo „sztuczką”. Gry różnią się tym od rytuałów i rozrywek, że po pierwsze mają w sobie coś „ukrytego”, a po drugie wiążą się z „wypłatą”. Ich konsekwencją nie jest skuteczne współdziałanie, udana komunikacja, czy korzyść płynąca z umacniania swojej roli społecznej – ale rodzą konflikt, którym się napędzają.

Gry zatem w rozumieniu Berne’a mają swoją tezę, którą starają się potwierdzać oraz antytezę, której chcą zaprzeczyć. Mają swój cel, i rozpisane są w nich wyraźnie role do odgrywania. Mają one swoją dynamikę, za którą odpowiadają popędy czy lęki. Są w nich też odpowiednie posunięcia, których uczą się gracze w ramach swoich ról, a część z nich jest w ramach rozwoju gry eliminowanych, jako zbędne, ponieważ grą rządzi też ekonomika komunikacji. Berne pisze o co najmniej pięciu korzyściach z takich gier – egzystencjalnej, psychologicznej wewnętrznej oraz wewnętrznej i zewnętrznej społecznie. Co oznacza, że gra nie tylko pozwala nam radzić sobie z życiem, opanowywać nasze lęki i unikać zagrożenia, pokus, ale też jest sposobem na organizację stosunków z drugim graczem oraz ludźmi, którzy do gry mogą potencjalnie dołączyć [1987, 106-107]. Jak konkluduje amerykański psychiatra, tak można zrozumieć naszą edukację w społeczeństwie – jako szkołę gier. To jest w jakie gry grać, jak i z kim. Procedury, rytuały i rozrywki są potencjałem – natomiast dopiero gra jest szansą. Stąd gry decydują o losie człowieka – jego sukcesach na różnych polach lub porażkach. Gry są bowiem przeważającą częścią naszego życia społecznego, rzadko dopuszczamy bowiem do prostych, intymnych sytuacji. Zawsze gdzieś dla bezpieczeństwa się kryjemy i nie wyrażamy „wprost”. Są więc gry zarówno koniecznością jak i są pożądaną umiejętnością społeczną człowieka – i cały problem leży wyłącznie w tym, czy najczęściej wybierane, najlepiej opanowane gry są korzystne dla danej jednostki, czy nie. Propozycje Berne’a stają się jeszcze bardziej zbliżone do teatru, gdy autor ten przechodzi do bardziej złożonych społecznych transakcji, które nazywa „scenariuszami”. Scenariusze te nie są

jak gry, schematem pojedynczej sytuacji czy reakcji, ale stanowią próbę osobnego i holistycznego ujęcia transakcyjnego dramatu życia. Scenariusze takie mogą, zupełnie jak w teatrze, dzielić się na akty. Zresztą sam Berne opisuje scenariusz, jako powtarzalny występ (*performance*) [Berne 1987, 116].

Takie elementy jak: aktor, cel występu, aktualna sytuacja, na jaką aktor swoimi działaniami chce wpłynąć, pojawiają się też u Talcotta Parsonsa [1937]. W książce *The Structure Of Social Action* (Struktura społecznego działania) socjolog ten opiera na pojęciu działania całą swoją teorię społeczną. Podkreśla przy tym wagę roli społecznej, która jego zdaniem określa interesy, normy i wartości. Te z kolei są impulsem tudzież ograniczeniem dla działań.

Dla Parsonsa do elementów działania jednostkowego bowiem należą:

- aktor, osoba działająca
- cele, które są jasno określone przez podmiot działający
- środki działania, które jednostka wybiera, aby osiągnąć zamierzony cel
- warunki sytuacyjne zarówno immanentne, jak budowa ciała, jaki i zewnętrzne, jak naciski środowiskowe itp. Oddziałują one zarówno na podmiot i na cele
- normy, wartości i idee, które mają wpływ na cel oraz na wybór środków, które służą jego osiągnięciu
- działanie, będące efektem subiektywnej decyzji jednostki.

Ponadto jednostka, która podejmuje jakieś działanie staje przed pewnymi dylematami, wobec których musi przyjąć jakąś postawę przyjęcia lub odrzucenia. Musi dokonać wyboru pomiędzy afektywnym zaangażowaniem a afektywną neutralnością, zająć stanowisko wobec całościowości bądź aspektowości sytuacji, wybrać uniwersalizm lub partykularyzm, osiągnięcie czy przypisanie i wreszcie zdecydować, co jest dla niej ważniejsze: własny interes czy interes szerszej zbiorowości.

Bruce Kapferer z kolei zauważa, że poszczególne jednostki prawie we wszystkich sytuacjach są jednocześnie wykonawcami pewnych działań i jednocześnie widzami [Kapferer 2009, 285]⁹. Autor ten nawiązuje tutaj do koncepcji stworzonej przez H. Meada dotyczącej „ja” (*self*) [1975]. Jak referuje Kapferer, jednostka posiada

9 Warto dodać, że rytuał autor ten rozumie szeroko, jako sposób „ustanawiania i porządkowania wzajemnych relacji” a także „kształtowanie i przekształcanie tych reakcji w trakcie” [Kapferer 2009, 273].

własne „ja” i ma tego świadomość. To oznacza, że nad tymże „ja” jest w stanie podejmować namysł, z perspektywy „innego”. A także reagować zgodnie z normami kulturowymi i społecznymi, które Mead nazywa „uogólnionym innym”. Taka refleksywność, która pozwala jednostce dialogować zarówno z samą sobą jak i ze wspomnianym „innym” jest podstawą uczestnictwa w powszednim życiu społecznym, a także „w komunikowaniu się i rozpoznawaniu znaczeń”. Ponadto tożsamość jednostki, „Ja” jest skutkiem interakcji „ja podmiotowego” (I) z „ja przedmiotowym” (*me*). „Ja przedmiotowe” łączy też „ja podmiotowe” z „innym”, ponieważ zasadniczo wyrasta z tej relacji i ją zapośrednicza. I to właśnie dzięki „ja przedmiotowemu” jednostka może być sama dla siebie widzem [Kapferer 2009, 286].

2.3. Wypełnianie ról społecznych i jego skutek tożsamościowy

Podjmując zagadnienie tworzenia tożsamości na skutek relacji społecznych warto wyjść od koncepcji Gordona Mathewsa [2005]. Amerykański antropolog w swojej książce *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki* zauważa bowiem, że kształtowaniem tożsamości rządzą dwie przeciwstawne siły. Z jednej strony mamy tytułowy „supermarket kultury” z którego „półek” możemy wybierać odpowiadające nam elementy „ja” społecznego – od rodzaju jedzenia, poprzez preferowaną sztukę, wyznawaną religię po szerokie wzorce zachowań. Mathews definiuje kulturę jako „informacje i tożsamości dostępne w globalnym supermarkecie kultury” [Mathews 2005, 17] w opozycji do podstawowej definicji kultury, która mówi, że to „sposób życia jakiegoś ludu” [Mathews 2005, 15]. Choć zaznacza, że żadna z tych definicji nie jest wystarczająca, ze względu na grę sił, jaka odbywa się o naszą tożsamość, pomiędzy „państwem”, w rozumieniu narodowym, oraz „rynkiem”, który proponuje tożsamość bez przynależności do danego miejsca [Mathews 2005, 20-25]. Mathews z drugiej strony podkreśla jednak, że takie płynne „ja” jest tylko do pewnego stopnia prawdziwe. Tę pozorną sprzeczność rozwiązuje wskazując na trzy odrębne poziomy świadomości.

Pierwszy, najgłębszy nazywa „poziomem oczywistości” [Mathews 2005, 29]. Poziom ten jest często niedostrzegany, bo zdaniem Mathewsa lokuje się w dużej części w nieświadomości. Kształtowanie kulturowe zachodzi to poniżej poziomu samokontroli i jest możliwe tylko do uświadomienia w sposób pośredni. Drugi poziom „obejmuje naciski społeczne i instytucjonalne, którym jednostka nie może się w pełni przeciwstawić” [Mathews 2005, 32]. Tu kształtowanie tożsamości odbywa się w sposób świadomy, choć poza zasięgiem pełnej samokontroli. Dopiero „trzeci, najpłytszy i najpełniej uświadamiany poziom kulturowego kształtowania »ja« łączy się bezpośrednio z supermarketem kultury. To poziom, na którym »ja« czuje, że ma swobodę wyboru idei i pomysłów na życie” [Mathews 2005, 33]. Dlatego mimo wszystko możemy pisać o współczesnym „»ja« proteuszowym”, które przytaczany przez Mathewsa Robert Jay Lifton opisuje tak:

„Stajemy się płynni i wielowymiarowi. Nie zdając sobie z tego sprawy, rozwijamy poczucie »ja« właściwe niepokojowi i zmienności naszych czasów. [...] Każdy z nas w dowolnym momencie, ma dostęp do wizerunków i idei, pochodzących z dowolnego miejsca świata lub wywodzących się z dowolnego punktu historii ludzkiej kultury [Lifton 1993, 1, 17 ;(za:) Mathews 2005, 28].

Z kolei Madan Sarup pisze, że obecnie „za pośrednictwem rynku każdy może układać elementy Zestawu Tożsamościowego Zrób To Sam” [Sarup 1996, 125; (za:) Mathews 2005, 29]. Stąd dla Mathewsa po pierwsze tożsamość kształtowana jest płynnie, że stałe tożsamości nie istnieją. Amerykański antropolog przywołuje słowa Stuarta Halla, który pisze: „Tożsamości są [...] dla nas punktami czasowego zaczepienia w pozycji podmiotu, konstruowanymi przez praktyki dyskursywne” [Hall 1996, 6; (za:) Mathews 2005, 35]. I przyjmuje definicję tożsamości Anthoniego Giddensa [1991] dla którego tożsamość to „aktualnie posiadane przez jednostkę poczucie tego, czym jest, uwarunkowane jej bieżącymi interakcjami z innymi” [Mathews 2005, s. 36].

Ujęcie to zatem podkreśla do pewnego stopnia wolny wybór w kształtowaniu tożsamości oraz istotny dla niniejszej pracy aspekt definiowania siebie w interakcji,

budowania tożsamości poprzez występy dla innych oraz reakcje na nie. Jak bowiem podkreśla Mathews:

„Nasze wybory dotyczące sfery tożsamości kulturowej są podejmowane nie dla nas samych, lecz ze względu na naszą grę wobec innych, niejako w negocjacji z innymi: w supermarkecie kultury wybieramy siebie, spoglądając w stronę świata społecznego, który nas otacza. Tożsamość kulturowa jest **odgrywana** (podkreślenia moje) w taki sposób, by **widzowie dali się przekonać**” [Mathews 2005, 43].

Jacob Levy Moreno, ojciec psychodramy twierdzi, że to nie role powstają z „ja” ale „ja” tworzy się z ról [Moreno 1946]. Moreno jest zdania, że człowiek przychodzi na świat z wrodzoną wolnością i ciekawością do działania. Zderza jednak ze wzorcowymi, wspierającymi go osobami oraz przedmiotami, które wpływają na to, jak buduje się jego tożsamość. Początkowo styka się z rolami w rodzinie: matki, ojca, braci, sióstr. Z czasem ról tych napotka coraz więcej, aż dochodzi do spotkania z formalnymi rolami społecznymi jak lekarz czy sędzia, co umożliwia ich bardziej świadome odgrywanie [Moreno 1946, 153 i 174]. Moreno kładzie więc nacisk na powielanie społecznych zachowań, co wiąże się z koncepcją Schechnera performansu jako „zachowanego zachowania” [2006].

Przywołajmy teraz z kolei definicję performansu, autorstwa Della Hymesa: „to zachowanie kulturowe, za które osoba odpowiada przed publicznością” [Hymes 1985, 18; (za:) Carlson 2007, 71]. Fakt, że performans tworzony jest właśnie z myślą o publiczności, o czym pisze także Goffman [2008], za niebezpieczny uważa Jean Paul Sartre. Jak tłumaczy francuski egzystencjalista, kiedy dla siebie, przed sobą stajemy się „reprezentacją”, istniejemy wówczas „tylko w reprezentacji”. I nazywa to „nicością” lub „złą wiarą”. Ponieważ zastępujemy prawdziwe „bycie” pozami, działaniami na pokaz [Carlson 2007, 73].

Z kolei Bruce Wilshire uważał, że jeśli człowiek jest świadomy swojej roli społecznej i jej odgrywania, nawet, jeśli jest to „meta-rola” - refleksja na rolę i jej ocena, to człowieka tak świadomego nie da się sprowadzić do roli ani przez nią

określać – zawsze będzie czymś więcej, właśnie poprzez to wyjście i spojrzenie niejako z zewnątrz [Wilshire 1982, 290-291].

Wizję performansu (występu) jako pozytywnej autokreacji przedstawił William James. Wyróżnił on czynniki: materialny, społeczny oraz duchowy. On również podkreślała, podobnie jak Goffman, rolę obserwatorów w tej kreacji – to znaczy, że każda osoba ma tyle „ja”, ile ludzi ją obserwuje i buduje w swoich umysłach jej wizerunek [Awdiejew, Habrajska 2006, 2010]. Zatem „mamy tyle społecznych »ja« ile jest grup ludzi, na których opinii nam zależy” [Carlson 2007, 75]. James zakłada, że istnieje takie »ja« które jest jądrem – wybiera lub odrzuca »ja« pozostałe. Ale nawet to »ja« wszystkich innych »ja« może poszukiwać dla siebie najlepszego kształtu, w „idealnym »ja« społecznym, które jest uznane przez najwyższą z możliwych instancją oceniającą, jeżeli taka istnieje”. I jest to, „ja” którego szukam, którego pragnę, do którego dążę [Carlson 2007, 75].

W rytuale, wszystkich, którzy się na nim gromadzą można nazwać uczestnikami, jednakże uczestniczą oni w nim na różne sposoby, jako aktorzy bądź jako widzowie, a role te wiążą się z dystansem fizycznym i psychicznym względem głównych wydarzeń rytualnych¹⁰. Rytuał tworzy zatem wspólnotę opartą na jedności doznawania w wyjątkowym, „zawieszonym” czasie. Ale też buduje ciągłość, porządkuje czasoprzestrzeń – w tym wewnętrzną tożsamość uczestnika. Ponieważ, jak zauważa Barbara G. Myerhoff, „w rytuałach pojawia się również poczucie ciągłości własnego »ja«” [Myerhoff 2009, 269]. To poczucie ciągłości między swoimi „ja” nie jest wcale rzeczą oczywistą, a to ze względu na wspomnianą już chaotyczność i przypadkowość życia. Jak dodaje Myerhoff „wewnętrzna integracja staje się możliwa, gdy uczestnik rytuału konfrontuje się z dotychczasowymi doświadczeniami życiowymi nie jak ze wspomnieniami, lecz jak z wydarzeniami i emocjami z teraźniejszości. Człowiek staje się wtedy na powrót dzieckiem czy młodzieńcem, odczuwa dawne »ja« i rozpoznaje

10 Clifford Geertz wyróżnia tutaj „płytką grę” i „głęboką grę” – gdzie ta pierwsza opisuje stan, w którym zebrani śledzą akcję z mniejszą uwagą i nie uczestniczą w niej aktywnie. W przypadku „gry głębokiej” zebrani bardzo mocno doświadczają przebiegu akcji, są w nią mocno zaangażowani emocjonalnie. To w widowiskach noszących znamiona „głębokiej gry” zdaniem tego badacza w sposób pełny i różnorodny objawiają się zasadnicze cechy kulturowe danego społeczeństwa [Geertz 2005, 461-510].

je jako bliskie, ciągle żywe, spójne struktury” [Myerhoff 2009, 269]. Można zatem powiedzieć, że nie tylko odgrywanie ról społecznych względem innych pozwala nam spojrzeć na siebie jako na tę jednostkę, którą kreujemy, pozwala nam uwierzyć w to nasze budowane „ja” [Goffman 2008]. Ale też scalanie naszej tożsamości z wielu odgrywanych ról na przestrzeni naszego życia dokonuje się poprzez uczestnictwo w społecznych rytuałach. W tym też przez uczestnictwo w widowisku teatralnym, które rezonuje w odbiorcy poprzez uniwersalne wartości, budzi poprzez nie emocje i pozwala wobec tego na określenie siebie, swojej postawy wobec odgrywanych na scenie sytuacji. W oparciu o pewne stałe zagadnienia kształtuje naszą tożsamość, poprzez turnerowską „refleksywność” pozwala na samookreślenie – jednocześnie dostarczając materiału świadczącego o ciągłości naszego świata, mimo naszych licznych historycznych wolt. Działa więc porządkująco i na swój sposób uspokajająco na naszą psychikę, a także kreująco na nasz wewnętrzny psychiczny oścień.

„Ego” w sposób performatywny ujmuje też feministyczna autorka, Esther Diamond. Takie „»ja« performatywne” Diamond definiuje jako „przenikalną, przekształcalną teatralną fikcję, osad psychicznych dziejów podmiotu w relacji z innymi” [Carlson 2007, 89]. Próbowała także powiązać tożsamość i identyfikację z relacją, która byłaby przypadkowa i luźna w znacznie większym stopniu, niż ujmował to Sigmund Freud, z którego tradycji psychoanalitycznej Diamond czerpała [Freud 1998, 53-69].

Pisząc o „performowaniu tożsamości” nie sposób nie przywołać tu koncepcji teatralnych Jerzego Grotowskiego [1999]. Grotowski, wychodząc od „teatru ubogiego” i „aktora ogołoczonego” postuluje pozostawienie wyłącznie tego, co w teatrze niezbywalne: „człowieka – aktora” na scenie i „człowieka – widza”, który będzie świadkiem działań tego pierwszego. Źródłem teatru dla Grotowskiego jest aktor oraz takie elementy kultury i relacji społecznych, które składają się na jego własną historię, kształt duchowy i psychiczny. To znaczy, że teatr swe źródło czerpie z „czynnego człowieczeństwa aktora”, które ten w akcie swoistego samofiarowania składa przed widzem. Stąd nacisk na kształcenie aktora – gdyż ten, zanim stanie się artystą teatru musi być w pełni ukształtowanym człowiekiem.

Praktyka ta koncentruje się zatem na poszukiwaniu takich technik aktorskich oraz teatralnych środków, które przede wszystkim będą służyły wewnętrznemu rozwojowi aktora. Aspekt sztuki czy widowiska schodzi tu na plan dalszy. Techniki te skupiają się zatem na „akcji wewnętrznej” kandydata na aktora, która powinna być raczej opisywana w kategoriach przepływu energii niż w estetycznych. W takim układzie komunikacyjnym aktor komunikuje się sam ze sobą, za pośrednictwem swojego ciała i wyobraźni. Komunikacja ta ma celu uzyskanie pełni samowiedzy i samoświadomości. Dąży się w ten sposób się do całkowitej zgodności myśli, mowy i działania. Możliwie największej samoświadomości oraz swoistej kontroli nad ciałem, wyobraźnią oraz emocjami. W takim ujęciu mówimy zatem o osiągnięciu pełni człowieczeństwa, stanowiącej fundament sztuki aktorskiej, a nie wyłącznie sztukę aktorską [Bartosiak 2013, 80]. Skutkiem takiego treningu jest człowiek – aktor, performer. Jak tłumaczy J. Grotowski:

„Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to performance, akcja spełniona, akt. Zwyródniały rytuał jest widowiskiem” [Grotowski 1999, 214].

2.4 Dramaturgiczna koncepcja życia społecznego Ervinga Goffmana

Autokreacja w życiu społecznym jest tematem przywoływanej już książki E. Goffmana *The presentation of Self in Everyday Life* [1959] (polski tytuł *Człowiek w teatrze życia codziennego*, 2008). Amerykański socjolog używa tam metafor teatralnych do badania socjologii życia społecznego. Zajmuje się etnografią życia angloamerykańskiego wprowadzając koncepcje, którym wiele zawdzięczają późniejsi badacze rytuału czy performansu. Zauważa on, że ludzkie zachowania to seria performansów, zwanych w polskim tłumaczeniach „występami”, które nie mają poinformować odbiorcy o przeżywanych przez występującego emocjach,

o jego stanach fizycznych czy psychicznych, społecznych, a jedynie są sposobem na wytworzenie wrażenia o istnieniu wybranych przeżyć, intencji czy motywacji. Aleksy Awdiejew także zwraca uwagę na wyrażanie emocji nie zawsze zgodnych z przeżywanymi. Wyróżnia cztery rodzaje relacji między przeżywanymi i wyrażanymi emocjami:

przeżywanie emocji a ↔ brak wyrażenia jakiejkolwiek emocji (układ strategiczny)

przeżywanie emocji a ↔ i wyrażenie emocji a (układ zbieżny – jedyny, w którym występuje zgodność przeżywania i wyrażania emocji)

przeżywanie emocji a ↔ ale wyrażenie emocji b (układ niezbieżny)

brak przeżywania jakiejkolwiek emocji ↔ wyrażenie emocji a, b ... n (układ strategiczny) [Awdiejew 2005].

W analizach widowisk E. Goffman nawiązuje do teorii interakcji symbolicznej G. H. Meada czy przywoływanej już klasycznej teorii metakomunikacji George'a Batesona. Amerykański socjolog pokazuje, że zachowanie ludzkie zmienia się w momencie, gdy uczestnicy jakiejś sytuacji komunikacyjnej są obserwowani przez innych ludzi – mogą to być zarówno inni uczestnicy tejże sytuacji ale też osoby spoza niej. Można powiedzieć, że ludzie – w sytuacji bycia obserwowanym – zaczynają posługiwać się charakterystycznym dla teatru podwójnym układem komunikacyjnym, tak jak opisywał go Sławomir Świontek [Sławomira Świontka... 2003, 43]. Czyli, że ze sceny otrzymujemy podwójną porcję informacji – nie tylko o aktorze, osobie realnej, ale też o postaci, osobie tworzonej przez niego *in spe*. Goffman pisze, że tego typu postępowanie jest nie tylko powszechne w społeczeństwie, ale też konieczne do właściwego jego funkcjonowania. Przyjrzyjmy się teraz koncepcji Goffmana nieco szerzej¹¹, po to by zaprezentować formy komunikacji „teatralnej” w życiu codziennym aby móc

11 Przy omówieniu posługuje się wydaniem: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner – Śpiewak i P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008. Sam termin „występ” autor definiuje jako wszelką działalność jednostki, która „przebiega podczas stałej obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ” [Goffman 2008, 52].

porównać ją z komunikacją *stricte* teatralną dla wskazania zbieżności i różnic. Goffman zaznacza, że podobnie jak aktorzy na scenie, również ludzie w życiu pragnęliby, by odgrywane przez nich role wywoływały w odbiorcach wrażenie zgodne z ich zamysłem [Goffman 2008, 47]. Jednocześnie jednak, w odróżnieniu od części aktorów w teatrze, będą starali się oni ukryć rozdźwięk pomiędzy światem przez nich kreowanym, a rzeczywistością. Ich zamiarem jest przekonanie widza-observatora, że rzeczy mają się właśnie tak, jak on je ogrywa. Zaznaczam tu, że taki sposób gry jest charakterystyczny jedynie dla części aktorów – gdyż niektóre koncepcje teatru opierają się na deziluzji, tj. uświadamianiu widzów, że są tylko w teatrze a to, co jest ogrywane na scenie, jest tylko grą. Koncepcja taka stała się przede wszystkim podwaliną sztuki teatralnej np. Bertolta Brechta, którego postulat gry aktorskiej opierał się na dystansie aktora do roli i rozbijania teatralnej iluzji poprzez wprowadzanie songów do przedstawień [Pavis 1998, 519; Sławomira Świontki... 2003, 46]. Warto też zaznaczyć, że zdaniem Goffmana tak na ogół jest, że publiczność właśnie wierzy w kreowaną rzeczywistość [Goffman 2008, 47]. Jednocześnie wprowadza on rozróżnienie między osobami występującymi. Te, które wierzą w swój występ nazywa „szczerymi” natomiast te, które zachowują dystans do ogrywanej roli określa „cynicznymi”¹². Socjolog zaznacza przy tym, że możliwe są dwie drogi przechodzenia od jednej skrajnej postawy do drugiej. To znaczy: osoba może początkowo być cyniczna i z czasem zacząć głęboko wierzyć w to co robi. Możliwe jest też głębokie zaangażowanie w grę, które z czasem przejdzie w cynizm. A także postawy pośrednie [Goffman 2008, 52]. Goffman wprowadza też termin „fasada”, którym, jego zdaniem, można określić „tę część występu jednostki, która funkcjonuje niezmiennie przez cały czas jego trwania, dostarczając obserwatorom definicji sytuacji” [Goffman 2008, 52]. W „fasadzie” z kolei socjolog wyróżnia: dekorację i fasadę osobistą, na którą

12 Ciekawie rozróżnienie to zestawia się z koncepcjami kłamstwa zawartymi m. in. w znakomitej monografii „O kłamstwie i kłamaniu” prof. Jolanty Antas [2008] Autorka przytacza tam podział Dietricha von Hildebranda, który wyróżnia trzy typy kłamców. Niemiecki filozof osobę, która dystansuje się od swojego kłamstwa nazywa „kłamca rzetelnym”. Osoba taka jedynie sprawnym i przytomnym użytkownikiem narzędzia językowego jakim jest kłamstwo. Gorszym typem zdaniem von Hildebranda jest człowiek zakłamany, czyli kłamca, który w pierwszym rzędzie okłamuje samego siebie. Człowiek taki ignoruje prawdę a jego zło tkwi w chorej, skrzywionej psychice. Wartościowanie jest tu więc zupełnie odwrotne niż u Goffmana.

składają się powierzchowność i sposób bycia [Goffman 2008, 59]. Na dekorację składają się natomiast elementy „scenograficzne”, sprzęty, rekwizyty itp. które są wykorzystywane w trakcie przedstawienia. Dekoracja ma też to do siebie, że jest właściwa dla danego miejsca. Człowiek w czasie interakcji społecznej wchodzi w nią jak aktor na scenę i schodzi kończąc swój występ. Dekoracje oczywiście można aranżować, przygotowywać do występu albo też dobierać w sposób, by występ miał skutek taki, jaki osoba występująca sobie zaplanowała [Goffman 2008, 52]. Z osobistą fasadą wiążą się z kolei takie cechy jak płeć, wzrost, ton głosu, postawa, mimika, gesty strój – to jej część zwana przez Goffmana „powierzchowością”. Wskazuje ona na społeczny status wykonawcy oraz sytuację w jakiej się on obecnie znajduje – czy jest to praca, czy odpoczynek. Z kolei sposób bycia wskazuje na to, jaką pozycję chce zająć wykonawca w danej sytuacji społecznej – dominującą, uległą itp. [Goffman 2008, 54]. Jednocześnie Goffman zaznacza, że fasady są wybierane spośród gotowych, a nie tworzone. Społeczeństwo bowiem ma już wypracowane fasady dla poszczególnych ról, a ich stosowanie wynika między innymi z tego, że muszą one zostać właściwie rozpoznane. Powstaje więc problem właściwego doboru fasad [Goffman 2008, 57].

Goffman wprowadza też pojęcie „dramatyzacji działalności” [Goffman 2008, 60]. Służy ono, jego zdaniem, do podkreślania pewnych fenomenów działających na korzyść społecznego występu, które w trakcie interakcji pozwalają precyzyjnie wyrazić to, co „aktor” chce zakomunikować. Są przy tym społeczne role, w których o taką dramatyzację łatwiej. Tu Goffman wymienia zawodowego boksera, chirurga, skrzypka czy policjanta, a są też takie, w których o taką dramatyzację trudniej – np. pielęgniarki, które robią wywiad z pacjentem poprzez rozmowę, co może być odebrane jako niepotrzebne pogaduszki [Goffman 2008, 52]. Amerykański socjolog wprowadza też kategorię „arystokratyzmu grupy”. Nazywa tak grupy, przed którymi dany wykonawca szczególnie planuje swoje występy, gdyż mogą się one wyjątkowo przydać: np. pokazanie swojej wiedzy wśród wybranego grona fachowców [Goffman 2008, 63].

Jak pisze dalej Goffman – fasada aktorska skrywa nierzadko zupełnie przeciwne zwyczaje danego człowieka. Podaje pięć takich okoliczności, kiedy dochodzi do

sytuacji budowania takich zupełnie odmiennych od rzeczywistości fasad. Pierwsza okoliczność jest podyktowana chęcią osiągnięcia przyjemności wbrew zakazom oraz z chęcią oszczędności. Druga związana jest z poprawkami i pomyłkami, które usuwa się jeszcze przed zaprezentowaniem efektu odbiorcy/odbiorcom. To na przykład stosowanie brudnopisu przy pisaniu listu, który ma wyglądać na spontaniczny. Trzecia polega na ukrywaniu sposobu osiągnięcia celu, np. stworzenia czegoś¹³. Czwarta – ukrywamy „występy”, które są nieładne, nieeleganckie, naturalistyczne lub nielegalne. Piąta okoliczność to ta, gdy mamy do czynienia z realizowaniem pewnych wzorców kosztem drugich. Choć tego nie ujawniamy. Jeśli coś ma być zrobione dobrze, to zazwyczaj nie może być robione szybko. Ale, że to „dobrze” zwykle odróżnia tylko ten, kto się bardzo dobrze zna, fachowiec woli poświęcić jakość dla czasu wykonania, który zmierzyć łatwo może każdy [Goffman 2008, 73-74].

Goffman, pisząc dalej o fałszywych prezentacjach zwraca uwagę, że należy tu odróżnić moment demistyfikacji takiego występu, kiedy orientujemy się, że to tylko gra, od samego odkrycia rzeczywistego statusu „grającej” osoby. Ponadto zwraca uwagę, że inaczej reagujemy, gdy okazuje się, że postać, którą gra „aktor” ma status niższy niż wykonawca w rzeczywistości. Wtedy reakcją jest na przykład zdumienie, politowanie. A inaczej, gdy ktoś próbuje zagrać postać „wyższą” od siebie. Wtedy odczuwamy złość lub oburzenie [Goffman 2008, 88]. Inaczej też postrzegamy fałszowanie różnych wymiarów rzeczywistości. Nie znajdujemy nic złego w tym, że mężczyzna farbuje włosy by ukryć siwiznę¹⁴, a kobiety poddają się operacjom plastycznym, maskującym wiek. Natomiast gdyby osoby te udawały lekarza, uznalibyśmy to za wysoce naganne.

Amerykański autor pisze też, że nasze występy są różne względem różnych osób. Inaczej zachowujemy się na przykład w domu, wobec domowników, a inaczej

13 Czasami skrywane jest, że coś, kosztowało nas wiele. Np. gdy próbujemy zaimponować znajomym, że przebiegnięcie 10 kilometrów w czasie poniżej godziny nie stanowi dla nas problemu. Nikt nie przyzna się, że ćwiczył do tego miesiącami. Z drugiej strony – czasami w pracy coś przychodzi nam łatwo, bo na przykład odpowiednie zestawienie mieliśmy już w komputerze. Ale przed przełożonym będziemy udawać, że wymagało to od nas trudu, doświadczenia i wielu godzin pracy (najlepiej ponadwymiarowej).

14 Goffman podaje tu także przykłady, że w niektórych społeczeństwach i takie zabiegi bywają uznane za nieetyczne. Są to więc sprawy uznaniowe. Podobnie jak np. amerykanizowanie swojego nazwiska. [Goffman 2008, 88].

w pracy, w biurze, względem współpracowników (a pewnie jeszcze inaczej wobec przełożonego¹⁵). Z drugiej strony – my jako widzowie także mamy wobec takich występów swoje oczekiwania. Goffman daje tu przykład lekarza, od którego wymagamy by pamiętał nasz przypadek, albo też ukrywamy przed znajomym sklepikarzem, że nie jesteśmy wiernym klientem i kupujemy także gdzieś indziej [Goffman 2008, 79].

Istotnymi elementami występów są też zakłócenia w komunikacji znaczeń, które zdarzają się wbrew intencjom występujących. To mimowolne ruchy, momenty braku koncentracji, pomyłki, zapomnienia, które powodują, że dany występ staje się dużo mniej wiarygodny (jeżeli występujący zdradza w ten sposób swoje prawdziwe intencje psychologowie analityczni mówią o czynności pomyłkowej, zwanej popularnie „freudowską pomyłką”¹⁶). Czasami wręcz taki przypadek może w ogóle obnażyć odmienne intencje występującego. I tu Goffman mówi o trzech rodzajach takich wpadek. Pierwsza, to wypadnięcie z roli z powodów fizycznych, utraty kontroli nad ciałem. Mówimy tu o potknięciu, ziewnięciu itp. Drugi rodzaj wpadki polega zdaniem Goffmana na zasugerowaniu, że interakcja, w jaką wszedł występujący człowiek, jest dla niego albo zbyt mało ważna, albo za bardzo. To skutkuje spięciem, zdenerwowaniem¹⁷. Po trzecie – cały występ może być nietrafiony, na przykład przez zły wybór dekoracji, czyli miejsca występu, oraz wypadki losowe [Goffman 2008, 81].

Amerykański socjolog opisuje dalej, jak można kontrolować kontakt, a zarazem sytuację komunikacyjną. Chodzi tu o kontrolowanie zmistyfikowanego komunikatu. Można to osiągnąć poprzez unikanie sytuacji, gdy mogłoby dojść do odkrycia prawdy przez odbiorcę. W tym miejscu Goffman podaje przykłady ludzi na

15 Jedna z koleżanek opowiadała mi, że zdarza jej się w pracy oglądać seriale na komputerze, gdy akurat nie ma nic do roboty. Inni koledzy o tym wiedzą, bo robią to samo. Pech jej polegał na tym, że przez dłuższy czas nie włączała sobie żadnego serialu. Jakiś czas tamu to zrobiła i akurat wtedy podszedł do jej biurka szef. Bardzo się przejęła tym „zdarciem kurtyny”. Zwłaszcza, że szef na tej podstawie mógł wyrobić sobie mylne wrażenie, że ona nic innego nie robi, tylko ogląda seriale w godzinach pracy.

16 S. Freud twierdził, że w takich momentach roztargnienia, zapomnienia – wychodzą na jaw nasze prawdziwe intencje. Może to być gest – kiedy omyłkowo wskazujemy na przykład osobę, którą chcielibyśmy, żeby została wybrana. Możemy też pomylić imię np. wyznając miłość, gdyż tak naprawdę żyjemy uczucie do innej osoby. Zapominamy też rzeczy, które uważamy za nieważne [Freud 1958]

17 Chodzi o takie zachowania jak śmieszne zająknięcie się, złe wymówienie słowa, zapomnienie tekstu czy nagle wybuchnięcie śmiechem.

wysokim stanowisku, monarchów. Ponieważ przede wszystkim oni właśnie, dla zachowania swojego możliwie najmniej skalanego wizerunku, zwykle ograniczają kontakty, dopuszczają do siebie wąskie grono odbiorców lub czynią to na krótko, by nie dać się poznać, jacy są naprawdę [Goffman 2008, 96-97]¹⁸. Goffman podkreśla, że celem występującego jest utrzymanie wrażenia sytuacji, które obrazuje jego przekonanie, jaka jest rzeczywistość. Zaznacza przy tym, że udany, skuteczny występ nie zależy wcale od związku między treścią przedstawienia, a realnością. A ważne jest przekonanie o własnej szczerości występującego. W tym miejscu też dodaje, dlaczego występowanie publiczne jest tak zbliżone do występowania na scenie:

„Od dobrego aktora scenicznego wymaga się talentu, długich lat nauki i odpowiednich dyspozycji psychicznych. Lecz fakt ten nie przeczy temu, że prawie każdy może szybko opanować scenariusz na tyle dobrze, by przychylna publiczność odniosła wrażenie, że odgrywa przed nią rzeczywistość prawdziwą. A dzieje się tak dlatego, że naturalne stosunki społeczne powstają w taki sam sposób, w jaki powstaje sytuacja na scenie: przez wymianę dramaturgicznie uwznioślonych działań, reakcji na działania i zamykających kolejne sceny odpowiedzi. Scenariusz nawet w ręku niewprawnego aktora może ożyć dlatego, że samo życie ma konstrukcję dramatyczną. Oczywiście nie cały świat jest sceną, lecz niełatwo rozstrzygnąć, w jakiej mierze nie jest” [Goffman 2008, 100].

18 Warto w tym kontekście przypomnieć fragmenty reportażu „Cesarz” Ryszarda Kapuścińskiego: „Každy chciał się koniecznie pokazać, bo miał nadzieję, że będzie zauważony przez cesarza. Nie, nie marzyło się nawet jakieś specjalne zauważenie: czcigodny pan zauważył, podchodzi i wszczyna rozmowę. Nie, nie aż takie! Powiem otwarcie – pragnęło się bodaj minimalnego zauważenia, po prostu najmniejszego, najzupełniej byle jakiego, wręcz podrzędnego, zdawkowego, nie nakładającego na cesarza żadnych zobowiązań, przelotnego jak ułamek sekundy, a jednak takiego, aby potem odczuło się wstrząs zewnętrzny i opanowała nas triumfalna myśl: zostałem zauważony”. A z drugiej strony: „Wszyscy wiemy, że nasz pan był niskiej postury, a jednocześnie sprawowane stanowisko wymagało, aby zachował wobec podwładnych wyższość również w sensie ściśle fizycznym, i dlatego trony pańskie miały wysokie nogi i wysoko zawieszone siedzenia (...). Powstawał więc sprzeczność między konieczną wysokością tronu a figurą czcigodnego pana, sprzeczność najbardziej drażliwa i kłopotliwa właśnie w okolicy nóg, gdyż nie można było pomyśleć, aby zachowała odpowiednią dostojność osoba, której nogi dyndają w powietrzu jak małemu dziecku.! Właśnie poduszka rozwiązywała ten delikatny a jakże ważny problem. Byłem poduszkowym przezacnego pana przez dwadzieścia sześć lat. Towarzyszyłem cesarzowi w podróżach po świecie i właściwie – powiem to z dumą – pan nasz nie mógł się nigdzie ruszyć beze mnie, gdyż jego godność wymagała, aby stale zasiadał na tronie, a na tronie nie mógł zasiadać bez poduszki, a poduszkowym byłem ja.” [Kapuściński 2004, 12 i 22-23].

Goffman podkreśla też, że człowiek ma zdolność nie tylko do przechodzenia z jednej roli scenicznej do drugiej, ale potrafi też odtwarzać role, których był świadkiem. Pokazuje to m. in. psychodrama. W takiej sytuacji, w momencie przyjęcia nowej roli, człowiek nie dostaje gotowego scenariusza zachowań – mimo to, na podstawie własnych obserwacji i wcześniejszych występów potrafi taką rolę *ad hoc* wykreować (z lepszym lub gorszym skutkiem) [Goffman 2008, 101]. Zaznacza też, że pojedynczy występ może być integralną częścią performansu przygotowanego przez więcej niż jednego wykonawcę. Przy czym zazwyczaj zdarza się tak, że członkowie zespołu nie grają tej samej roli (np. specjaliści w danej dziedzinie, choć możemy się z taką sytuacją spotkać w przypadku członków kancelarii adwokackiej, czy lekarzy z danego zespołu). Role najczęściej są różne i bardzo precyzyjnie przydzielone. Tak jest na przykład podczas proszonego obiadu, gdzie gospodarz domu gra rolę osoby dominującej, żona natomiast zazwyczaj godzi się na rolę posłuszną i usłużną¹⁹. Przy czym taki ostry podział jest tylko w momencie, gdy ktoś „patrzy”, w rzeczywistości, bez gości-obszwaratorów, role mogą być zrównane²⁰. Goffman zauważa przy tym, że do analizy występów pojęcie „występującego zespołu” jest bardziej użyteczne niż „pojedynczy aktor”. Między innymi dlatego, że może się zdarzyć, że aktor sam dla siebie może stać się widownią. Np. kiedy ktoś pilnuje się przed jedzeniem słodczy, bo jest na diecie. Wtedy traktuje siebie niejako podwójnie. On, występujący, kiedy inni nie widzą, może sięgnąć po kawałek tortu. Ale z drugiej „On – widz” cały czas patrzy i pilnuje by występ pt. „odchudzam się” był przeprowadzany bez zakłóceń²¹. Z drugiej strony bywają sytuacje, kiedy członek zespołu staje się widzem występu danej grupy – i dzieje się to na zasadzie skrzyżowania: „Ty grasz dla mnie, ja gram dla ciebie”. Amerykański socjolog daje tu przykład pogrzebów samotnych osób, gdy

19 E. Goffman pisał swoją książkę pod koniec lat 50. XX w. Obecnie role te się do siebie zbliżyły, a nawet bywają płciowo odwrócone. Jednak raczej pozostało to, że jedna osoba jest dominująca a druga się podporządkowuje poleceniom. [Goffman 2008, 108].

20 E. Goffman daje tu przykład związany z działalnością biura. Szef takiego biura może być bowiem mocno spoufalcony z sekretarką, rozmawiać z nią, być „na ty”, ale gdy przychodzi klient jest bardziej profesjonalnie, kiedy będzie się do niej zwracał per „pani” [Goffman 2008, 109].

21 Ciekawym zjawiskiem przy tym jest samooszukiwanie się, by zachować wiarę w prawdziwość takiego występu. Dobrze opisują to Carol Tavis i Eliot Aronson w książce „Błądzą wszyscy (ale nie ja)”. Autorzy piszą tam o dysonansie poznawczym jako sile napędowej samousprawiedliwiania się. Opisują mechanizmy zapomnienia, wypierania i ukrywania błędów człowieka przed sobą samym, by móc właśnie zachować przed samym sobą spójność postaci i występu [Tavis Aronson 2013].

pracownicy opieki społecznej kreują sytuację uroczystego pogrzebu tylko po to, by zachować godność pochówku zmarłego. Ważny jest przy tym stopień poparcia pojedynczego „aktora” dla linii postępowania całego zespołu [Goffman 2008, 110-111].

Autor *Człowieka w teatrze życia codziennego* wskazuje przy tym na dwa ważne elementy związku pomiędzy członkami takiego „występującego związku”. Pierwsza z nich to fakt, że widowisko może być zepsute lub wręcz zerwane przez nieodpowiednie zachowanie jednego z członków zespołu. Role bowiem są od siebie zależne i wpływają na siebie. Po drugie członkowie zespołu są wtajemniczeni w charakter i cel przedsięwzięcia, dlatego nie można ich wprost oszukiwać. Ich stosunek do występu będzie zawsze inny niż ludzi niewtajemniczonych. A na to nakładają się jeszcze sympatie i przyjaźnie wewnątrz zespołu [Goffman 2008, 111-112]. W ten sposób w zespole tworzą się „nieformalne kliki”, które są częścią zespołu, ale dla jego prawidłowego funkcjonowania nie dopuszczają do siebie członków innych „klik” czy pojedynczych osób. Jak pisze Goffman – wydaje się, że takie kliki tworzą się po to, by część członków zespołu nie była identyfikowana z innymi członkami tego zespołu – którzy do „klik” nie należą. Na przykład – wszyscy jesteśmy pracownikami oddziału danego banku, dbamy o pieniądze naszych klientów – ale „my” nie jesteśmy sprzedawcami kredytów, którzy tak jak „tamci” wciskają pożyczki zawsze, nie patrząc na to, czy klient będzie mógł taki dług spłacić, czy nie wpędzi się go przez to w duże kłopoty [Goffman 2008 114-115].

Amerykański socjolog wskazuje też jeszcze jedną cechę wspólnych występów. Dla ich spójności nieprzyjęte jest karanie członka zespołu, który popełnił błąd, przed publicznością. W ten sposób bowiem mogą zostać odkryte tajniki zespołu albo też cel, który mu przyświeca, a który powinien pozostać nieznanym. Taka reakcja na błąd może tym bardziej zwrócić uwagę obserwującego. Może się on nad nim zastanawiać, podczas gdy zostałby publicznie przemilczany mógłby co najwyżej wywołać zdziwienie [Goffman 2008, 119]. Członkowie zespołu dobierani są rozmyślnie, tak, by nie zepsuć wspólnej pracy. I, jak dodaje Goffman, ludzie starają się unikać wciągania do zespołu dzieci, które z racji wieku i niedojrzałości są nieobliczalne. Podobnie zresztą jak np. osoby nadużywające alkoholu [Goffman 2008, 121].

Warto też zaznaczyć, że w zespole jest ktoś taki jak „reżyser”, który najpierw dobiera osoby do koniecznych fasad a potem pilnuje, by grali oni swoje role prawidłowo [Goffman 2008, 26]. Przy czym niekoniecznie musi być to osoba najważniejsza w występie. Może to być np. szef protokołu na dworze królewskim, asystent reżysera na planie czy sekretarka profesora, albo ksiądz na pogrzebie.

Równie ważna jak kontrola sceny jest też kontrola kulis – panowanie nad nimi, nadzór nad tym, kto ma do nich dostęp, tak by nikt nie był świadkiem przygotowań, które mogłyby zniszczyć efekt „wygrany” przez zespół na scenie [Goffman 2008, 141-144]. Przy czym warto zaznaczyć, że podział na scenę i kulisy jest funkcyjny. Zaplecze w restauracji może być zapleczem zespołu całej kuchni względem występu przed gośćmi, ale być sceną występu grupy kucharzy pod przewodnictwem szefa kuchni względem pomocy kuchennej lub kelnerów. Zapleczem dla szefa kuchni będzie w tej sytuacji dom itd.

Goffman pisze także, że ludzie, podczas awansów społecznych często ulegają wrażeniu, że taki awans wiąże się z pozbywaniem się kolejnych kulis – to znaczy ludzie w takiej wyższej klasie są lepsi, że nowa pozycja oznacza, że nie ma już różnicy między tym, kim chcą być a tym, kim są, co oczywiście jest nieprawdą. Część nawyków jest na każdym szczeblu taka sama a grupy aspiracyjne po prostu zmieniają się na inne.

Amerykański badacz wyróżnia też miejsce, które nazywa „strefą zewnętrzną” [Goffman 2008, 161]. To przestrzeń, która nie jest ani sceną ani kulisami. Ludzie zaś, którzy się w niej znajdują, to outsiderzy, z których każdy może stać się nagle członkiem któregoś z zespołów. Mogą też stać się świadkami przedstawienia nie przeznaczonego dla nich i utracić wiarę w przedstawienia, grane dla nich. Mogą też wprowadzić w zakłopotanie aktorów [Goffman 2008, 162].

Ważne jest też rozdzielanie widowni, aby każdy oglądał tylko to, co jest dla niego przeznaczone [Goffman 2008, 165]. Jeżeli jednak nie da się tego zrobić, są wtedy dwa sposoby radzenia sobie z tym kłopotem. Pierwszy – to tymczasowe przesunięcie widowni za kulisy i, oczywiście za jej zgodą, dołączenie do zespołu wykonawcy. Drugi – to szybkie dołączenie outsidera przez zespół wykonawców do zespołu oglądających, tak, jakby zawsze do niego należał. Goffman zaznacza

jednak, że oba sposoby są dość zawodne, gdyż operacji tych raczej nie da się przeprowadzić niezauważenie [Goffman 2008, 166].

Są też fakty, które zagrażają funkcjonowaniu przedstawienia. E. Goffman nazywa je sekretami. W zależności od tego, czy dotyczą one członka i jego zespołu czy też zespołu innego, amerykański socjolog wyróżnia sekrety: wstydlive, strategiczne i wewnętrzne – to w pierwszym przypadku. Oraz powierzone i nieobowiązujące w przypadku drugim [Goffman 2008, 170-171]. Sekret wstydlivy, to fakt, który wskazuje, że obraz rzeczywisty jest zgoła inny niż kreowany przez zespół. Zespół więc zarówno stara się zachować wyłącznie dla siebie i tę tajemnicę, i to, że została ona ukryta. Sekret strategiczny dotyczy procesu kreowania własnej rzeczywistości przez zespół. Ujawnienie sekretu strategicznego może ten proces utrudnić albo wręcz wykluczyć. Pewne rzeczy są przy tym ukrywane na wyrost, gdyż swojego strategicznego charakteru mogą nabrać z czasem. Sekret wewnętrzny, to z kolei fakt, który jednoczy członków zespołu. Nie musi on mieć szczególnego znaczenia dla przedstawienia – ważne jest, że dany człowiek coś wie i przez to może czuć się członkiem zespołu. Z drugiej strony są sekrety powierzone, czyli fakty, które zostały przekazane na zewnątrz, w zaufaniu. Sekrety niezobowiązujące to informacje, w których posiadanie ktoś wszedł mimochodem – i mogą zostać wykorzystane przeciwko zespołowi. Stąd grupa będzie starać się uczynić sekret nieobowiązujący sekretem powierzonym, czyli takim, którego nie powinno się nikomu zdradzać.

Informacje destrukcyjne dla danego przedstawienia to, jak zaznacza Goffman, więcej niż tylko sekrety. Kategoria ta obejmuje bowiem także sekrety utajone (informacje, których celowo się nie pozyskuje, np. znikoma słuchalność radia, w którym się pracuje) jak też np. mimowolne gesty, mowa ciała, która może zdradzić kłamstwo [Goffman 2008, 172].

Goffman pisze też o kategorii „osób, których nie ma”, czyli np. dawniej służby. A także o „specjalistach obsługi” dbających o to, by spektakl tego, którym pomagają, się udał, „Powierniku”, który wdrażany jest w plan, jednak w nim nie uczestniczy. A wreszcie „Koledze”, który daje taki sam spektakl, ale w innym miejscu i czasie [Goffman 2008, 186-187].

Goffman wskazuje także na jeszcze inną analogię pomiędzy spektaklem scenicznym a „przedstawieniami w życiu”. To ukradkowe albo spontaniczne komunikaty wysyłane przez członków zespołu, pochodzące z rzeczywistości, a nie kreowanego spektaklu. Autor nazywa je „komunikatami nie w stylu przedstawienia” i zalicza tu wszystkie niekontrolowane reakcje, a także „ukrytą” komunikację zespołu – na podobieństwo znaków, które dają sobie aktorzy na scenie by zagrać dany fragment precyzyjnie tak, jak to ustalili na próbach z reżyserem [Goffman 2008, 195]. Interakcje te dzieli na: stosunek do nieobecnych, czyli odmienny stosunek w sytuacji „twarzą w twarz” niż w sytuacji „za plecami” (zazwyczaj chodzi tu o poniżenie widowni dla podniesienia morale zespołu), rozmowy inscenizatorskie, czyli omawianie występu przed i po, znowę członków zespołu, jak nazywa wymianę informacji w czasie przedstawienia, i wreszcie działania na pograniczu zespołów [Goffman 2008, 197].

Widowisko, by nie zostało zakłócone, zerwane bądź nie zakończyło się spektakularną porażką jest chronione przez uczestników interakcji, a nawet przez outsiderów. Goffman wyróżnia trzy grupy postaw czy przedsięwzięć stosowanych w tym celu. Są to środki obronne, które stosują wykonawcy. Środki protekcyjne, wdrażane zarówno przez wykonawców jak i outsiderów. Wreszcie środki, stosowane przez wykonawców, które umożliwiają zastosowanie przez widownię i outsiderów środków protekcyjnych [2008, 239-254]. Pierwszą z praktyk obronnych, wymienianych przez Goffmana jest „Lojalność dramaturgiczna”. Polega ona na zachowaniu dyskrecji o zespole i występie. Stąd, by być pewnym tego kiedyś na przykład zatrudniano głuchych kelnerów czy służących – niemowy. Należy się też pogodzić ze swoją, niekiedy marginalną, rolą w występie, dla dobra ogółu. Wiąże się z tym także zachowanie dystansu wobec publiczności – gdyż zbyt zbliżenie może prowadzić do niepotrzebnej w tym wypadku szczerości, otwartości, przywiązania. Kolejna praktyka obronna to „dyscyplina dramaturgiczna”. Poniekąd wiąże się ona z zasadą poprzednią – o tyle, że każdy występujący musi być zaangażowany w swój występ, bez względu na rangę swojego udziału, a jednocześnie nie wyłamywać się z planu, dając się ponieść emocjom. Trzecią z praktyk, czy też postaw jest „rozważa dramaturgiczna”, która polega na

przemyślanym doborze publiczności, na przykład nie za trudnej, nieopanowanej, względem danego występu, np. uczniowie niższych klas podstawowych na długim i szczegółowym wykładzie uniwersyteckim z historii. Przy czym czas występu w określonej sytuacji jest jedną z najważniejszych kategorii „rozwagi”. Tu zalicza Goffman także danie sobie czasu na przygotowanie występu, sceny (temu służą np. dzwonki do drzwi czy zwyczaj pukania). Jak również próby przedstawienia oraz instruowanie publiczności, jak ma zareagować na przedstawienie. Ta ostatnia działalność wiąże już w pewien sposób z praktykami protekcyjnymi, czyli działaniem występujących na publiczność oraz outsiderów. Jak pisze Goffman, takie zaskarbienie sobie przychylności jest niestety często niedoceniane, choć jak dodaje, należy je rozpatrywać w połączeniu z przytoczonymi przed chwilą odpowiednimi działaniami obronnymi. Socjolog w pierwszym rzędzie wymienia tu dostęp za kulisy i na scenę, który nie tylko strzeżony jest przez „aktorów” ale też i osoby postronne [Goffman 2008, 255]. Podkreśla też, że taktowne, czyli sprzyjające zachowanie outsiderów czy publiczności powinno się spotkać z taką samą reakcją występującego – w innym przypadku sympatia może się odwrócić i cały występ może zostać pogrzebany [Goffman 2008, 259]. Przy czym występujący musi być wyczulony na aluzje, jakie płyną ze strony wspierających ludzi spoza zespołu.

Podsumowując – w wielu instytucjach społecznych Goffman dostrzega manipulacje wrażeniami, czyli próbę narzucenia definicji sytuacji jednej strony – drugiej. Zespół taki (bywa – jednoosobowy) badacz nazywa „aktorami” czy też „występującymi”, w odróżnieniu od widowni, której definicja ta próbuje być narzucona. Poza zasięgiem występu pozostają natomiast outsiderzy. Amerykański socjolog wyróżnia przy tym charakterystyczne dla teatru: scenę, gdzie odbywa się występ, kulisy, gdzie jest ten występ przygotowywany, kostiumy, próby oraz postać, będącą efektem przedstawienia, ogółu działań scenicznych. A skuteczność występu ma zależeć zarówno od umiejętności współpracy wśród występujących, ich solidarności, jak i zdolności panowania nad publicznością. Cechy te i elementy mają być, zdaniem Goffmana, charakterystyczne dla większości społecznych interakcji. Ekspresja zaś w tym ujęciu jest formą komunikacji.

2.5 Zdarzenie teatralne jako performans kulturowy

Od czasu wydania książki Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego*, a także wprowadzenia przez Milтона Singera²² terminu *cultural performance* badacze współczesnej humanistyki zmienili kierunek swoich zainteresowań badawczych. Szczególnej mocy nabrało to w ostatnich dwóch dekadach XX wieku. Zjawisko to nazywamy „zwrotem performatywnym” – *performative turn* [Mackenzie 2011; Schechner 2006; Domańska 2007, Fisher-Lichte 2008]. Kulturoznawcy, antropologowie, socjologowie czy badacze języka i literatury przenieśli bowiem uwagę z wytworów człowieka na jego działanie. Jak tłumaczy Wojciech Dudzik:

„ze słowa na czyn, z narracji na akcję, z kontemplacji na działanie, z tego, co się stało, na to, co się staje, z komunikacji pośredniej na komunikację bezpośrednią, czy wreszcie na przejściu od postrzegania kultury jako tekstu do analizy kultury jako widowiska” [Dudzik 2009, 423].

Te naukowe poszukiwania, na pograniczu antropologii, socjologii i teatrologii zostały określone jako *performance studies*, co tłumaczymy jako performatykę. Termin ten (podobnie jak spolszczenie: performans) zawdzięczamy T. Kubikowskiemu, który przełożył na język polski podręcznik tych studiów, czyli *opus magnum* R. Schechnera *Performance Studies: An Introduction* [2002] (*Performatyka: wstęp* [2006]). Przywoływani już wcześniej R. Schechner oraz V. Turner to dwaj autorzy, którzy położyli podwaliny pod tę nową gałąź nauki, ściśle ze sobą współpracując. Jak wyjaśnia sam Schechner performatyka zajmuje się tym „co robią ludzie, gdy biorą się do zrobienia czegoś” [2002, tłum. moje]. Czyli działaniami, które odbywają się według jakiegoś wzoru i są jego odtworzeniem (z dopuszczalną

22 Termin ten został użyty po raz pierwszy przez Singera jako redaktora pracy *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia 1959. Singer był zdania, że istnieje związek między strukturą widowiska w danej kulturze ze strukturą tworzącego je społeczeństwa. Że statusy społeczne i role w występach są paralelne, ponieważ te drugie są swoistym odbiciem tych pierwszych. M. Singer do charakterystycznych cech wszystkich „kulturowych performansów” zaliczał „zdecydowanie ograniczony czas trwania, początek i koniec, przewidziany program działania, grupę performerów, publiczność, miejsce i konkretną okazję” [Singer 1959, XIII]. Jeżeli zastąpić ten „przewidziany program działania” słowem „scenariusz”, takie wyróżniki performansu kulturowego dobrze opisywały tradycyjny teatr [Carlson 2007, 39].

wariantywnością elementów). Z kolei M. Carlson pisze o „publicznej demonstracji konkretnych umiejętności” i podkreśla, że sztuki performatywne wymagają „fizycznej obecności” osób tworzących performans. A performans mogą wykonywać także tresowane zwierzęta [Carlson 2007, 25-26].

Termin Singera *cultural performance* bywa tłumaczony na język polski dwójako. Po pierwsze jak po prostu „performans kulturowy” albo jako „widowisko kulturowe” [MacAloon 2009]. W posłowie przywoływanej tu już wielokrotnie książki Johna J. MacAloona W. Dudzik tłumaczy, dlaczego autorka przekładu tej pozycji, Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, zdecydowała się na wybór tego drugiego wariantu. Jednocześnie wymienia cechy performansu. Po pierwsze, przywołuje D. Hymesa i jego stwierdzenie, że widowisko kulturowe nie jest zwykłym zachowaniem²³. Tak też i na scenie mamy do czynienia z nienaturalnym, niezwykłym zachowaniem, które codzienne zachowanie jedynie udaje przy odpowiedniej postawie odbiorcy. Po drugie przywołuje M. Singera i jego stwierdzenie, że takie performanse opierają się zawsze na „zorganizowanym programie aktywności”, mają więc scenariusz, strukturę (której proveniencja może być różna). Co więcej – rozumiane w tak zawężony sposób performanse kulturowe, widowiska, mają swoje czasoprzestrzenne granice, określony przebieg, jasny podział na wykonawców i publiczność oraz znaną przyczynę takiej aktywności [Dudzik 2009, 426].

R. Schechner wprowadza pojęcie *restored behavior* „zachowanego zachowania”, do którego zalicza wszystkie zachowania, w których osoba je wykonująca jest oddzielona od wykonywanej czynności, zarówno w teatrze, działaniu pozateatralnym, transach, obrzędach i rytuałach. „Zachowane zachowania” są więc

23 D. Hymes rozróżnia „kulturę” i „widowisko” wskazując, że czym innym są fenomeny „poznawalne” i „wykonalne”, czyli dające się powtórzyć. Jest to inna wiedza – ta pierwsza, to wiedza „co”, ta druga – „jak” [1975, 69]. Kontynuowanie tradycji jest bowiem zależne od jej znajomości, jednak nie jest to tym samym – różnica jest bowiem jak między etnografem – folklorystą, a zespołem ludowym – czy, z dziedziny już tej pracy bezpośrednio – teatrologiem zajmującym się Szekspirem a reżyserem wystawiającym „Hamleta”. Zatem widowiska kulturowe są „kulturą czynną”. Hymes zaznacza również, że nie powinno się utożsamiać „widowiska” ze zwykłym zachowaniem. Jako wyróżnik stosuje tutaj „odpowiedzialność jednej lub więcej osób za tradycję (według swojego rozumienia) przed widownią. Jak przy tym słusznie zauważa J. J. MacAloon – choć we wszystkich widowiskach kulturowych pojawia się element schematyzmu, to widowisko – podobnie jak działanie „zwykłe”, „spontaniczne” – nie jest. A na pewno nie jest nim do końca. Ponieważ nie sposób odtworzyć schematu idealnie, jest zawsze margines błędu, pomijając już to, że zawsze coś może się po prostu nie udać.

powtarzalne, wyuczone, symboliczne i mają charakter komunikacyjny, interakcyjny [Schechner 2006]. Termin ten podkreśla też dystans między „jaźnią a zachowaniem”, podobny do tego, który ma miejsce u aktora przedstawiającego jakąś postać na scenie [Carlson 2007, 27]. R. Schechner wyróżnia też osiem rodzajów performansu. Są to performanse w życiu codziennym, w sztuce, w sporcie i rozrywkach masowych, w biznesie, w technologii, w seksie, w rytuałach świeckich i religijnych oraz w zabawie. W takim ujęciu każdy występ osoby względem innych jest właśnie performensem. To realizacja omawianej wcześniej przeze mnie roli społecznej, ekspozycja swoich umiejętności. To także czynności rytualne i przeprowadzanie ceremonii społecznej, to wszelaka rozrywka, zabawa, gra, uprawianie dyscypliny sportowej, ale też i koncert, teatr czy też inne występy sceniczne. Bowiem performans to każde działanie poprzez które stajemy się reprezentantami danej kultury i tak właśnie możemy być zarazem odbierani, rozumiani, opisywani i oceniani przez naszych odbiorców [Dudzik, 2009, 424]. Schechner dzieli jednak te zjawiska na takie, które są performansami (teatr, rytuał, ceremonie społeczne i gry) oraz takie, które jako performanse mogą być badane (zachowania seksualne czy polityczne). W ten sposób właśnie otwiera drogę do badania performatycznego w zasadzie całej dziwaczności człowieka [Schechner 2006, 137-141]. Performanse są też definiowane przez funkcje, które pełnią: ludyczną estetyczną, kreacyjną, integracyjną, terapeutyczną, dydaktyczno-perswazyjną i sakralną. Choć trzeba podkreślić, że mało który performans pełni tylko jedną funkcję. Na przykład spektakl teatralny spełnia funkcje estetyczną (jako dzieło sztuki), integracyjną i kreacyjną (tworzy się nowa historia, na czas przedstawienia wykreowana jest niepowtarzalna przestrzeń obejmująca zarówno interkosmos sceniczny jak i przestrzeń pomiędzy aktorami i widzem, włącznie z dyskursem odbiorcy, rozumianym tu tak, jak opisują go Awdiejew i Habrajska [2006]). Ponadto spektakl może być farsą, więc spełniać też będzie funkcję ludyczną, może być to moralitet, gdzie ważną rolę odgrywać będzie funkcja dydaktyczno-perswazyjna [Dudzik 2009, 424-425].

W ten sposób rysują się nam dwa ujęcia performansu. Z jednej strony to pokaz własnych umiejętności, rodzaj popisu, z drugiej to pokaz „uznanego i kulturowo

skodyfikowanego wzorca zachowań” [Carlson 2007, 28]. M. Carlson zwraca przy tym uwagę na ogólną definicję z *Międzynarodowej Encyklopedii Komunikacji* [1989]. Performans jest tam opisany z jednej strony jako fizyczne wykonanie, a z drugiej wzór kulturowy, pamięciowy, potencjał, do którego zaistniała czynność się porównuje [Carlson 2007, 29]. Porównania tego zazwyczaj dokonuje zewnętrzny obserwator (może być to zarówno teatralna publiczność, jak i nauczyciel w szkole, czy trener), ale może to być i sam wykonawca. Jak konkluduje Carlson „performans jest zawsze performansem dla kogoś, dla jakiejś publiczności, która go postrzega i ocenia jako performans”, choć czasami zdarza się, że publicznością jest sam wykonawca [Carlson 2007, 29].

Równie szeroko rozumiany jest „performans kulturowy” w ujęciu J. McKenzie’ego, który pisze:

„Rozpoznana w ostatnim półwieczu dziedzina performansu kulturowego obejmuje szeroki zakres aktywności prowadzonych na całym świecie. Należy do tych aktywności teatr – tradycyjny i eksperymentalny; należą różnorakie obrzędy i ceremonie, masowe imprezy w rodzaju parad czy festynów; taniec towarzyski, klasyczny i eksperymentalny; awangardowa sztuka performansu; ustny przekaz literatury (na przykład mowy i odczyty publiczne) ludowe tradycje rapsodyczne i gawędziarskie (strory telling; praktyki estetyczne życia codziennego, takie jak zabawy czy życie towarzyskie; manifestacje polityczne i ruchy społeczne. Lista jest otwarta, podlega uzupełnieniom, skreśleniom, dyskusjom – można z niej wywieść, że »performans kulturowy«, jest kulturowy w najszerszym sensie tego słowa; rozciąga się od sfer »wysokich«, po »niskie« przy czym najzagorzalsi jego zwolennicy podkreślają jeszcze jego kontrkulturowe aspekty” [McKenzie 2011, 37-38 (za:) Bartosiak 2013, 42]

Tak ujmowany performans jest niemal równoznaczny z teatrem, rozumianym jako medium [Bartosiak 2013, 42]. Jak dodaje Bartosiak, takie rozumienie teatru zostało przywrócone przez Dariusza Kosińskiego w jego przywoływanym już dziele *Teatra Polskie. Historie* [Kosiński 2010].

Zajmująca coraz szersze obszary performatyka podąża więc w tym samym kierunku, co cała obecna kultura, która wytwarza widowiska na skalę masową, sprawiając, że uczestnicy życia społecznego coraz częściej mają kontakt z obrazem niż bezpośrednim doświadczeniem jakiegoś zjawiska. Co powoduje, że coraz trudniej określić jest czy coś jest prawdziwe czy jest tylko „hologramem”. Zauważył to już dawno Jean Baudillard, pisząc o „precesji symulaków” [Baudillard 1996, 175-178].

2.6 Zdarzenie teatralne – między rytuałem a zabawą

Powyższe koncepcje prezentują podejście analityczne, poprzez które różni badacze usiłowali odnaleźć elementy charakterystyczne dla teatru. W minionym wieku dużą karierę zrobiła również metoda genetyczna i koncepcja, według której teatr wywodził się z rytuału [Pavis 1998, 500]. Źródłem teatru europejskiego każe ona upatrywać w starożytnych rytuałach ku czci Dionizosa. Takie ujęcie, a także podejmowane od czasów co najmniej Anonina Artauda [2010] próby rytualizacji teatru powodują, że zagadnienie, umieszczone w tytule tego podrozdziału jest jednym z najważniejszych zagadnień we współczesnej teatrologii (a głównie jej nurtów, które sięgają do antropologii). Ustalenia płynące z takich badań pozwalają na pełniejsze zrozumienie współczesnej sztuki teatru.

Turner definiuje rytuał jako „stereotyp sekwencji działań, skomplikowanych gestów, słów i przedmiotów wyznaczonych do oddziaływania na istoty czy siły nadprzyrodzone, w imieniu uczestników, dla ich celów i interesów” [Burszta 1998, 111]. W takim ujęciu rytuał byłby odświętnym działaniem opartym na kulturowych wzorcach, związanym z fundamentami danej kultury, zazwyczaj przynależnymi do sfery *sacrum*.

Dla pełniejszego zrozumienia związku rytuału ze spektaklem teatralnym należy odwołać się jeszcze do rytuału przejścia wg koncepcji Arnolda van Gennepa [2006]. Francuski etnolog wyróżnił trzy zasadnicze fazy obrzędów, związanych ze zmianą statusu społecznego: Faza wyłączenia – gdy następuje odebranie statusu jednostki, wyłączenie z dotychczasowej grupy; Faza marginalna (f. liminalna, okres przejściowy) – kiedy jednostka jest zawieszona, „nie ma jej”, straciła poprzednią

rolę społeczną, ale jeszcze nie nabywa nowej; Faza włączenia (f. postliminalna, f. integracji) – kiedy jednostka wraca ponownie do codzienności pod nową postacią, z nowym statusem. Schemat ten jako wyjściowy był poddawany licznym modyfikacjom. Między innymi przez V. Turnera, który zaproponował takie jego rozszerzenie, które jest szczególnie interesujące z perspektywy teatrologicznej, gdyż wskazuje zmienne części rytuału. Turner dodaje bowiem do schematu van Gennepa czwartą fazę. Mamy zatem: odejście od życia codziennego, przekroczenie stanu progowego, naśladowcze odegranie części kryzysu, która wywołała wyłączenie, powrót do codzienności. I to właśnie trzecia faza „mimetyczna” może jawić się jako jedno ze źródeł teatru. Turner rozwijając dalej swój schemat opracowany na podstawie schematu A. van Gennepa, stworzył model, który obejmował już dużo większą grupę działań, niż tylko rytualnych. Nazwał je *social dramas*, „dramatami społecznymi”. Pojęcie to, odnoszące się do jakiegoś konfliktu, który dzieje się w społeczeństwie wprowadził swojej monografii ludu Ndembu [1957]. Wychodząc od kulturowej formy dramatu scenicznego stworzył koncepcję objaśniającą społeczne cykle, na które składają się kolejno fazy: naruszenia ładu, kryzysu, przywrócenia równowagi, ponownego ustanowienia pokoju lub schizmy [2005, 22]. Jak napisał w *Schism...*, *social drama* pozwala na dostrzeżenie siatki strukturyzujących społeczeństwo zasad, umów oraz konfliktów, ponieważ jest „ograniczonym obszarem jawności życia społecznego”, który nie ujawnia swoich sensów nigdzie poza tym. Początkowo stosował koncepcję tę wyłącznie do Ndembu, ale potem zauważył, że sprawdza się ona też przy badaniu znacznie większych społeczeństw. Jak przekonuje:

„W życiu codziennym dramaty społeczne pojawiają się, w mniejszej lub większej liczbie, nieustannie – jako owoc zarówno kultury jak i natury – jednak kulturowe sposoby uświadamiania ich sobie (a więc rytuały, sztuki sceniczne, karnawały, monografie antropologiczne, wystawy malarskie, filmy,) zmieniają się wraz z kulturą, klimatem, techniką, historią zbiorową i demograficznymi uwarunkowaniami poszczególnych grup” [2005, 41].

A także:

„dramaty społeczne są surowym materiałem, z którego dopiero tworzony jest teatr – w miarę jak rosną rozmiary i złożoność społeczeństw – i dzięki któremu teatr nieustannie się odradza. Sądzę też, że forma dramatu społecznego jest w swej istocie uniwersalna, choć może znajdować rozmaite kulturowe rozwinięcia w poszczególnych społecznościach” [2005, 48-49].

R. Schechner z kolei związek dramatu społecznego z dramatem scenicznym porównuje do przywoływanej już przepołowionej ósemki [Schechner 2006]. Jedną z pętli to dramat sceniczny, druga - społeczny. Ponadto każda z nich ma część jawną oraz utajoną. I tak na przykład jawny dramat społeczny zasila część utajoną dramatu społecznego (np. wpływa na jego strukturę). Z kolei to, co ukryte w życiu społecznym odbija się w części jawnej dramatu scenicznego. Są więc oba te dramaty ze sobą ściśle połączone, wpływają na siebie, nie jest jednak tak, jak podsumowuje już Turner, że dramat sceniczny jest prostym odzwierciedleniem dramatu społecznego, że na scenie pokazuje się po prostu dramat społeczny [Turner 1988]. Konstatacja ta uzasadnia również stosowanie narzędzi innych teatrolologicznych do badania teatru i analogicznie – narzędzi teatrolologicznych do badania innych zjawisk społecznych i kulturalnych. V. Turner uważał też wszelkie gatunki performatywne, kulturowe performanse, które służą do wystawiania czegoś na pokaz, prezentowaniu czegoś – takie jak rytuał, karnawał, teatr i film – za przejaw skłonności ludzkiej do wchodzenia w interakcje z innymi oraz za komentarz lub krytykę tego. Co więcej – gatunki te nazywa wspólnie „dramatycznymi” [Turner 2009, 39-40]. Łączy rytuał i literacką narrację pisząc, że oba te zjawiska przypominają „osadzone na czułkach oczy, które społeczeństwo wysuwa, zwraca ku sobie i za pomocą których przygląda się własnej kondycji” [Turner 2009, 127]. Podkreśla też, że działalność kulturalna wypływa z działalności rytualnej:

„W społeczeństwach plemiennych rytuał nie polega na obsesyjnym powtarzaniu pewnych procedur, lecz na wielkiej orkiestracji gatunków, na rozpisaniu partytury we wszelkich możliwych kodach sensorycznych: w mowie, muzyce, śpiewie, w prezentacji misternie wykonanych przedmiotów (...) w kostiumach, w formach tanecznych posiadających złożoną gramatykę i bogaty słownik ruchów ciała, ge-

stów i wyrazów twarzy. Rytuał zawiera zarówno fazy i epizody zmienne oraz dające się kształtować, jak i sformalizowane części stałe” [Turner 2009, s. 50].

Teatr jego zdaniem u swojego zarania sytuował się na granicy rytuału, ale już poza nim. A jego pierwotnym zadaniem:

„musiało być wówczas między innymi łagodzenie napięć dotyczących każdego i nadawanie znaczenia zdarzeniom z pozoru przypadkowych i często okrutnym, a stanowiącym wynik konfliktów międzyosobowych lub społecznych” [Turner 1988, 112].

Turner stawia też tezę, że:

„W prostszych społeczeństwach przedindustrialnych granie roli i demonstrowanie własnej sytuacji społecznej stanowiły tak oczywisty składnik życia codziennego, że pojęcie roli rytualnej – nawet całkowicie odmiennej niż odgrywana na co dzień – nie różniło się gatunkowo od odgrywania roli syna, córki, naczelnika wsi, szamana, matki wodza lub siostry królowej. Odmienność między życiem zwyczajnym a rytualnym (więc niezwykłym) miała charakter głównie kompozycyjny i ilościowy, a nie jakościowy” [Turner 1988, 113].

Zauważa również, że angielskie słowo „acting” (tłumaczone na polski jako „granie” bądź „działanie”) może oznaczać zarówno działanie sceniczne, granie, działanie w świątyni oraz po prostu „robienie czegoś” w życiu. Może oznaczać ruch kierowany, motywowany „od wewnątrz” lub też ruch, który wywołało jakieś działanie z zewnątrz, a przedmiot, który dalej ten ruch wykonuje, wykonuje go mechanicznie, bezwiednie, bezcelowo dla siebie:

„Acting oznacza więc zarówno pracę, jak i zabawę, powagę i żarty, sztuczność i szczerłość, nasze doraźne kramarstwo i przetargi oraz to, co czynimy i oglądamy uczestnicząc w widowisku lub rytuale” [Turner 1988, 97].

Istotne powiązanie rytuału i teatru wskazuje też B. G. Myerhoff. Chodzi o demaskatorską siłę niepowodzenia, błąd, który potrafi zarówno obnażyć rytuał, nawet go ośmieszyć, jak i całkiem zepsuć każde „codzienne” oraz „sceniczne” wystąpienie. Myerhoff zauważa:

„Rytuał pojawia się w niebezpiecznych okolicznościach, sam jednak również jest przedsięwzięciem ryzykownym. Oznacza działanie demonstracyjnie nie-naturalne, z definicji wyłączone ze zwykłego życia. Rytuał zawsze niesie ze sobą możliwość porażki. Jeśli zawiedzie, możemy dostrzec jego niezbywalną sztuczność (...). Rytuały zaczynają być wówczas postrzegane nie jako świadectwo fundamentalnej, niezmiennej natury rzeczywistości, lecz jako dowód wysiłku naszej własnej wyobraźni [Myerhoff 2009, 234].

Zarówno bowiem rytuał jak i teatr zakłada pewną umowę (podobnie zresztą jak gra u Johana Huizingi [1967], o czym również zaraz) na istnienie pewnej rzeczywistości (pomijam tutaj oczywiste założenia na ile uczestnicy takiego spotkania przyjmują tę rzeczywistość za faktyczną, a na ile jest to tylko wiara „zawieszona”, „tymczasowa”) i kiedy dochodzą do głosu elementy „burzące” tę umowę, owa założona rzeczywistość zaczyna się rozpadać w oczach odbiorcy, czy też uczestnika. Oba więc zatem zjawiska wymagają wstępnej postawy „gotowości przyjęcia założenia istnienia innej rzeczywistości”, a następnie obrony tejże rzeczywistości. Jest to ignorowanie „szumów” w teatrze, takich jak pomyłki w tekście aktorów czy też rozprasające kasłanie, szuranie nogami, itp., „budzące” niejako naszą świadomość, obnażające to, że akcja rozgrywająca się przed naszymi oczami jest fikcją a my jesteśmy „tylko” w teatrze. A z drugiej strony to wszelki religijny fanatyzm i skłanianie się do utwardzania swojego stanowiska względem religii w przypadku rytuałów²⁴. B. G. Myerhoff zauważa również, że w rytuale zostaje przewyciężony podział na to, co sztuczne oraz to, co naturalne [Myerhoff 2009,

24 Podobnie zresztą jest przy ataku na rytuały społeczne – gdy są podważane powoduje to reakcję obronną ich piewców, mamy odwoływanie do „narodowej tradycji” czy też „spuścizny dziadów i pradziadów”, którzy też rytuały takie przeprowadzali.

267]. Ponieważ w przypadku rytuału traktujemy pewne zachowania jako „normalne” – gesty i czy ruchy uważamy za oczywiste. Na scenie nie dziwimy się tak osobliwym zachowaniom jak mówienie „na stronie” czy wręcz temu, że aktorzy mówią po kolei, tak, by każdy komunikat mógł dotrzeć do odbiorcy – widza, a nie mówią naraz, jak zazwyczaj ma to miejsce w naturalnej rozmowie. Myerhoff pisze także, że rytuał ma swój własny, odrębny od fizycznego czas. Ponieważ ten czas fizyczny obfituje w zdarzenia fragmentaryczne, rwane, przypadkowe. Jest więc czasem chaotycznym, rządzonym entropią. Rytuał, w swoim powtórzeniu sięgając do wzorców, przenosząc przeszłość w teraźniejszość, pozwala minione odczytać jako prefigurację obecnego; porządkuje tym samym czas, tworząc ciągłość znaczeń, zapewniając prawdziwe trwanie. Jednocześnie: „Rytuały wyłączają nas z codzienności i zawieszają związany z nią obiektywny, instrumentalny sposób funkcjonowania umysłu. Zagarniając naszą uwagę, pozwalają nam – podobnie jak sztuka - »zatracić się« i przekroczyć zwykłą, krytyczną świadomość” [Myerhoff 2009, 268]. Co więcej rytuały „zastępują linearny czas publiczny doświadczeniem ciągłości i przepływu, których wewnętrzny rytm zależy od znaczeń, jakie nada im jednostka”. Jednocześnie rytuał pozostaje wydarzeniem społecznym, wymaga więc koordynacji doświadczeń jego uczestników. Przy czym synchronizacja ta musi być dyskretna, aby nie niszczyć doznań poszczególnych uczestników [Myerhoff 2009, 269]. Ta wspólnota przeżycia, doświadczenia i zjednoczenia w czasie będącym poza czasem fizycznym prowadzi do swoistego uniesienia, które V. Turner określa terminem *communitas* [Turner 2005].

Turner uważał też, że teatr różni się od rytuału tym, że to, w przypadku rytuału jest precyzyjne opisane, poważne, transcendentne, a zarazem obwarowane licznymi tabu, w przypadku teatru staje się przestrzenią pozbawioną elementów sakralnych za to ludyczną, niepoważną, otwierającą pole dla gry czy zabawy, a przede wszystkim kreowaną w myślach, nieprawdziwą [1988]. Odmienność tę mają wyrażać turnerowskie pojęcia „liminalny” oraz „liminoidalny” (od łac. *limes*, granica). Pierwszy z terminów mówi o opisywanej na początku tego podrozdziału fazie pierwszej, opuszczenia jakiejś struktury społecznej i znalezienia się w chaosie. Wyrażenie drugie natomiast odnosi się do fazy imitacji przyczyny kryzysu, gdzie wyjście z kryzysu jako naśladowcze nie

ma już ciężaru i mocy rytualnej. Turner przywołuje tu przeciwstawne sfery „pracy” i „zabawy”. Pierwszej: poważnej, wpływającej na rzeczywistość. Drugiej: lżejszej, niezwiązanej już z takimi brzemionnymi konsekwencjami w świecie realnym.

Prócz koncepcji wywodzących teatr z rytuału, teatr traktowany był też jako zjawisko wywodzące się z czegoś zupełnie przeciwnego, pozbawionego powagi, czyli gry/zabawy. Należy przywołać tu koncepcję sformułowaną przez J. Huizingę [1967] oraz badania kontynuatora jego myśli, Rogera Cailloisa. Huizinga uważa, że można:

„nazwać zabawę czynnością swobodną, którą odczuwa się jako »nie tak pomyslaną« i pozostająca poza zwykłym życiem, a która mimo to może całkowicie zaabsorbować grającego; czynnością z którą nie łączy się żaden interes materialny, przez którą żadnej nie można osiągnąć korzyści, która dokonuje się w obrębie własnego określonego czasu i własnej, określonej przestrzeni; czynnością przebiegającą w pewnym porządku według określonych reguł i powołująca do życia związki społeczne, które ze swej strony chętnie otaczają się tajemnicą lub przy pomocy przebrania uwydatniają swoją inność wobec zwyczajnego świata” [Huizinga 1967, 28].

Pisze też, że „zabawa jest walką o coś lub przedstawieniem czegoś”, a obie te funkcje mogą się też łączyć, ponieważ zabawa może przedstawiać walkę o coś albo też być „rodzajem zawodów; kto potrafi najlepiej coś przedstawić [Huizinga 1967, 28].

R. Caillois rozwijając tę koncepcję wyróżnia takie kategorie gier i zabaw: *agon* (oparte na współzawodnictwie), *alea* (oparte na losowości), *mimicry* (oparte na naśladownictwie) i *ilinx* (w których dąży się do oszołomienia). Jednocześnie Caillois pisze, że gry i zabawy – bez względu na to, do której z tych kategorii by należały, swoją pełnię osiągają dopiero gdy budzą jakieś oddźwięk czy oddziaływanie społeczne. Gdy ściągają dodatkowych widzów. Tak więc uspołecznioną formą *agonu* jest sport, *alea* – kasyna, *ilinx* – wszelkie zabawy ludowe i wesołe miasteczka, a *mimicry* – właśnie sztuki widowiskowe, w tym teatr [Caillois 1991, 32-33].

Stąd właśnie, zdaniem tego badacza, teatr jest zinstytucjonalizowaną formą odwiecznej ludzkiej działalności z kategorii gier i zabaw. Tak samo J. Huizinga przekonywał, że

dramat jest „zapisaną zabawą”, dlatego też mówimy na to, co dzieje się na scenie „gra”, a tekst jest tam „odgrywany” [Huizinga 1967, 205]. Ponadto w dramacie antycznym można dostrzec wpisane w tekst dawne obrzędy ze święta Dionizosa, co oznacza, że działa te powstały na bazie rytualnych, społecznych zachowań (holenderski autor przytacza tu przykład *Os, Żab i Ptaków* Arystofanesa). Także tragedia nie była jego zdaniem u swojego zarania literackim zapisem ludzkiego losu a „świętą grą”, „granym nabożeństwem” [Huizinga 1967, 207]. Ponadto zarówno tragedie jak i komedie od początku należały do sfery współzawodnictwa, ponieważ pisane były na turnieje literackie, a potem ich wystawienia konkursowe były oglądane przede wszystkim jako współzawodnictwo, więc widz nie wczuwał się w losy bohaterów, a oceniał sam scenariusz pod względem pomysłu na jego konstrukcję oraz sposób jego realizacji (na podobnej zasadzie jak teraz ogląda się mecz pod kątem przygotowanej taktyki trenera oraz jej wypełniania na murawie) [Huizinga 1967, 208]²⁵.

Teatr jako zjawisko rozpięte właśnie pomiędzy grą i zabawą oraz rytuałem opisuje R. Schechner [2006]. Zmienia on bowiem tę skrajną biegunowość na dualizm „skuteczność - rozrywka”. Zaznacza jednocześnie, że te ostatnie nie są rzeczami odmiennymi, ale „dwoma końcami jednego odcinka”. Pozwala to na uniknięcie nieprawdziwej alternatywy, ukazującej teatr jako rozrywkę, czyli przeciwieństwo rytuału, a otwiera drogę do badań praktyk teatralnych i spektakli, w całym ich bogactwie i różnorodności, która wypełnia całą przestrzeń między wymienionymi biegunami, a nie zajmuje miejsca na którymś z nich. Do tego jednak trzeba było jednak wynaleźć właśnie nową dyscyplinę naukową.

2.7 Specyfika teatru na tle rytuału i performansu

M. Carlson pisze, że w odróżnieniu od teatru, gdzie występujący opierają się niemal z definicji na postaciach wykreowanych wcześniej przez innych artystów, performerzy bazują na własnych ciałach, na własnych historiach, doświadczeniach

25 Treść we wszystkich greckich sztukach była widzom świetnie znana, ponieważ elementy te należały do dziedzictwa religijnego oraz kulturowego. Oglądających interesowały więc nie tyle odkrywcze losy bohaterów, a to, jak ujął je w swoim dziele autor, jak zostały one odegrane na scenie, na jakim poziomie była technika wykonania tańca, śpiewu, partii chóru itp. [Turner 1988]

życiowych, kulturowych. Ponadto, dodaje Carlson, typowy performans jest występem solowym, a monodram stanowi mimo wszystko mniejszość występów teatralnych. W performansie nie korzysta się też zazwyczaj z całego instrumentarium inscenizacyjnego, zwykle uruchomianego w teatrze (światła, scenografia, rekwizyty, maszyneria sceniczna itp.) [Carlson 2007, 30].

J. J. MacAloon [2009] podkreśla natomiast, że słowo „spektakl” pochodzi od łacińskiego słowa *specere*, oznaczającego „patrzeć”, które pochodzi jeszcze od indoeuropejskiego *spek* – obserwować. MacAloon wywodzi stąd pierwszą cechę spektaklu, że jest to coś godnego uwagi, wystawionego umyślnie na pokaz. A podstawowymi kodami znaczeniowymi są tu symboliczne wizualne kody proste i złożone. Zatem jest to rzecz do oglądania – w odróżnieniu od przemarszu orkiestry dętej, gdzie mimo zorganizowanego przejścia i odpowiednich kostiumów jednak dominującą rolę pełni muzyka, a lśniące stroje i równy krok są jedynie jej estetycznym dopełnieniem. MacAloon zauważa również, że nie wszystko, co na pokaz, jest spektaklem. Musi mieć to bowiem odpowiedni charakter, wzniosły, przykuwający uwagę, przyciągający wzrok. Stąd na przykład by film mógł być nazwany „spektaklem” musi zawierać sceny zapierające dech w piersiach, przyciągające obrazy czy oszałamiające ruchy kamery.

Ponadto:

„spektakl instytucjonalizuje dopełniające się role aktora i widza, wykonawców i publiczności. Oba typy ról mają charakter normatywny, są ze sobą organicznie związane oraz konieczne, by przedstawienie mogło zaistnieć” [MacAloon 2009, 363].

J. J. MacAloon analizuje zwrot angielski *to make a spectacle of oneself*, oznaczający ‘robić z siebie widowisko’. Potwierdza on, jak zauważa, trzy wymienione przed chwilą wyznaczniki spektaklu:

„gdy robimy z siebie widowisko, to, co prywatne lub ukryte, zostaje wystawione na widok publiczny; natomiast to, co małe i ograniczone, staje się przesad-

ne, doniosłe bądź górnolotne. A naszym pobratymcom lub obcym pozostaje rola widzów naszego niezwyklego zachowania” [MacAloon 2009, 365].

MacAloon wskazuje przy tym, że dzisiaj zachowanie takie jest oceniane negatywnie co powoduje, że określenie jest pejoratywne. Jednak jeszcze 150 lat temu tak nie było, a przesadne, afektowane zachowania należały do dobrego tonu. Przykłady tego można znaleźć w wielu miejscach w literaturze dziewiętnastowiecznej. Po czwarte wreszcie, jak pisze MacAloon, spektakl jest formą dynamiczną. Od aktorów oczekujemy *dramy*, działania, ruchu, tempa i zmian. Z kolei od widzów, odpowiednich emocjonalnych reakcji na te akcję. Stąd spektaklem nie mogą być formy stałe, sztywne, niezmienne, jak chociażby pejzaż. J. J. MacAloon podkreśla także, że spektakl, w odróżnieniu od rytualnego święta, nie wiąże się z kalendarzem, spektakle pojawiają się bowiem nieregularnie, nierzadko spontanicznie. Co więcej spektakl – co ważne dla niniejszej pracy – może być „kategorią opisu indywidualnego doświadczenia” [MacAloon 2009, 369]. Ponieważ spektakl, w odróżnieniu od święta nie jest jednoznaczny moralnie. Co więcej, w użyciu przenośnym ujawnia się wspomniana negatywna konotacja tego słowa, w odróżnieniu od „święta”, co można wyczuć zestawiając ze sobą stwierdzenia:

„nie rób z tego święta” i
„nie rób z tego spektaklu”.

Czy też, jak pisze J. J. MacAloon, w dążeniu Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego do nazywania igrzysk olimpijskich „świętem sportu”, a nie „sportowym spektaklem”, sugerując, że drugie z tych określeń jest tylko powierzchowne, nie jest zdarzeniem rzeczywistym, rzeczywistą rywalizacją, a czymś „ustawionym”, przygotowanym wcześniej, wyreżyserowanym, przebiegającym według wcześniej ułożonego scenariusza. Odgrywany spektakl jest też zaprzeczeniem rzeczywistości:

„W każdym aspekcie – począwszy od etymologii słowa, a skończywszy na metaprzekazie ramy, na kodach sensorycznych i symbolicznych, jaki uruchamia,

na zachowaniach, do jakich nakłania – spektakl dotyczy widzenia, wzroku, patrzenia i niepopatrzenia. Spektakl tworzy obrazy oraz składa się z obrazów, a w trójstronnej relacji między spektaklem, jego zawartością a kontekstem konkretnej kultury w istocie chodzi o stosunek obrazu do rzeczywistości – o pozór i prawdę” [MacAloon 2009, 411].

Co więcej, jak zaznacza J. J. MacAloon, spektakl jako zjawisko ma tak silną moc, że może zniszczyć inne gatunki performansu, jak święto, rytuał i gra. Gatunki te bowiem zmniejszają dystans pomiędzy aktorami i widownią, nierzadko przejście to odbywa się dowolnie i płynnie, ponieważ święto, rytuał i gra wymagają aktywnego uczestnictwa, podczas gdy spektakl dokładnie wyznacza role nadawcy i odbiorcy i podział ten rzadko kiedy jest łamany. Jak pisze MacAloon „dodatkowym metaprzekazem spektaklu jest bowiem także »nie musisz nic robić, tylko patrz«” [MacAloon 2009, 409]. Wystarczy zatem tylko patrzeć, „reszta rozstrzyga się zaś w dialogu między obserwatorem a »widokami«” [MacAloon 2009, 410], co pozwala na podejmowanie wolnych wyborów przy interpretacji odbieranego komunikatu (w przypadku spektaklu teatralnego – scenicznego). Ponadto w wymienionych gatunkach konieczna jest zgoda, niekoniecznie pełna, co do charakteru i transcendentnego podłoża działań w ramach danego performansu. W przypadku spektaklu zwłaszcza ten drugi warunek nie jest i nie może w ramach tego gatunku być spełniony. Jak dodaje jednak MacAloon, we współczesnym świecie, sceptycznym nierzadko wobec transcendencji i rytuałów „rama spektaklu” (w rozumieniu Goffmana [2010]) może sprawić, że rytuał będzie mieć większą frekwencję, ponieważ przystąpią do niego ci, którzy są sceptycznie nastawieni do jego sfery metafizycznej. Przyszli na tenże rytuał wyłącznie jako widzowie, by zobaczyć „spektakl” jednak nagle zostają porwani przez dużo silniejsze emocje, wywołane performansem, niż przewidywali. Z drugiej jednak strony można powiedzieć, że tak powinien poniekąd działać każdy spektakl, zwłaszcza zaś spektakl teatralny. Przyciągać widza swoistym poczuciem bezpieczeństwa, zapewnienia psychicznej homeostazy (zwłaszcza dotyczy się to widzów mniej doświadczonych, bo jak w każdym innym wypadku ludzi z dużym bagażem doświadczeń trudniej jest zaskoczyć), a następnie fundować przeżycia i przemyślenia,

których widz mógł się nie spodziewać. Tak między innymi swój „teatr okrucieństwa” rozumiał A. Artaud [2010] czy swój „teatr społeczny” B. Brecht [1955].

2.8 Specyfika spektaklu teatralnego – koncepcje Zbigniewa Raszewskiego i Tomasza Kubikowskiego

Jedną z ważniejszych analitycznych propozycji wyróżnienia spektaklu teatralnego spośród innych widowisk kulturowych jest koncepcja „Układu »S«” Z. Raszewskiego [1991]. W odróżnieniu od performatyki, która w analizie widowisk przyjmuje perspektywę wykonawcy, propozycja Raszewskiego wychodzi od widza-odbiorcy. I z jego perspektywy rozpoczyna analizę zjawiska. Raszewski najpierw definiuje „Układ”. Tak określa sytuację, w jakiej znalazła się jakaś zbiorowość, „nie zawsze dobrowolną, ale zawsze chwilową” [Raszewski 1991, 12]. Ludzi, których określa jako zbiorowość, musi coś łączyć. Stąd na przykład zbiorowością nie jest z tego powodu ruch uliczny, ale osoby uczące się w jednej klasie czy jednocześnie opalające się na plaży. Następnie Raszewski wyróżnia układy „skupiający” i „rozpraszający” [Raszewski 1991, 12] w zależności od tego, czy ludzie zbierają się wokół jakiego istniejącego fenomenu czy też chcą się od siebie odseparować. W układach skupiających polski badacz wyróżnia układy biegunowe, czyli takie, które dzielą uczestników na grupy. Grupy te uczestniczą w jednym zdarzeniu, ale w odmienny sposób. To na przykład sprzedawca i klient. Następnie Raszewski wśród zdarzeń wyróżnia wydarzenia dynamiczne, które wyłamują się z codzienności. Czyli są w jakiś sposób niezwykle, nieoczekiwane. Przyciągają przez to uwagę widzów, widzowie chcą je oglądać. I to właśnie jest „Układ »S«”, od łacińskiego słowa *specto*, które oznacza „przyglądać się”, „oglądać”. Układ „S” może zaistnieć w dwóch odmianach – gdy przedmiotem zainteresowania ktoś staje się mimowolnie oraz gdy jest w pewien sposób do tego przygotowany, predystynowany. Z takiego ujęcia wypływa definicja widowiska, zaproponowana przez Raszewskiego:

„Widowisko to taki przejaw życia zbiorowego, który człowiek wywołuje, by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umiejętności, z zastosowaniem układu »S«” [Raszewski 1991, 35].

Zdaniem Raszewskiego widowiskiem nazwiemy więc tylko zjawisko uprzednio przygotowane, motywowane chęcią wzbudzenia podziwu, prezentowane przez osoby (osobę) o szczególnych umiejętnościach, które podejmują też ryzyko niepowodzenia, apelując o uwagę innych.

Dalej Raszewski wyróżnia trzy podstawowe typy widowisk. Pierwsze to zawody, które regulowane są przez odpowiednie reguły gry i są nastawione na wynik. Przede wszystkim są to zawody sportowe – podobnie zresztą rozumiał je przywoływany wcześniej J. J. MacAloon. Drugi typ widowisk to popisy. Tu najważniejszy jest przebieg, w którym występująca osoba przedstawia swoje umiejętności, możliwości. Tutaj zaliczamy popisy cyrkowe oraz estradowe. Trzecim głównym typem widowisk wyróżnionym przez Raszewskiego są przedstawienia, które charakteryzuje to, że istotny jest ich przebieg, oraz że występująca w nich osoba nie występuje jako *ja*, ale *ktoś inny*, postać, która choć nierozzerwalnie związana jest z aktorem, jego cielesnością, nie jest z wykonawcą identyczna i może być oderwana od niego, a także w takim oderwaniu analizowana. Tutaj należą oczywiście teatr, film i realizacje telewizyjne (teatr telewizji, serial itp.).

Już w latach trzydziestych XX w. Otakar Zich, podkreślał, że postać, którą widzą widzowie jest czymś innym, niż postać grana przez aktora, która jest tylko aktorowi dostępna za pośrednictwem wewnętrznych impulsów. Pierwszy z tych konstruktów czeski teatrolog nazwał „osoba dramatyczną”, drugi zaś „postacią aktorską” [Zich 1981]. „Osoba dramatyczna” jest według Zicha osobistym konstruktym wytworzonym przez widza, co może oznaczać, że obserwując jednego aktora na scenie dwoje różnych widzów wytwarza w swoim umyśle, dysponując odmienną bazą interpretacyjną, dwie całkowicie odmienne „osoby dramatyczne” [por. Awdiejew, Habrajska 2006, 2010].

Koncepcję tę uzupełnił T. Kubikowski [1994]. Jego zdaniem o teatrze (rozumianym jako sztuka tworzenia przedstawień) można mówić wyłącznie wtedy, gdy występuje łącznie siedem elementów, które nazwał on „bytami teatralnymi”. Są to: widz, aktor, postać realna, instrukcja, schemat roli, przedstawiana postać sceniczna, postać sceniczna domniemana. Jest to koncepcja szczególnie interesująca wobec perspektywy badawczej niniejszej pracy, ponieważ zarysowuje układy komunikacyjne między

widzem, aktorem, innymi twórcami teatralnymi, a także „bytami sztucznymi”, które Kubikowski za R. Ingardenem [1960] nazywa „intencjonalnymi”²⁶. W kontekście widza Kubikowski zauważa dwie istotne dla niniejszej pracy sprawy. Po pierwsze odnotowuje, że dwudziestowieczny teatr, zwłaszcza awangardowy, zaczął wyciągać widza z bezpiecznej pozycji zewnętrznego obserwatora wydarzeń scenicznych. Takie grupy jak *Living Theatre* wciągają widza w akcję, w spektaklach Józefa Szajny akto- rzy z widzami zamieniali się rolami a niekiedy, jak w *Opisie obyczajów* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego²⁷, naruszano ich nietykalność cielesną [Kubikowski 1994, 111]. Widz przestaje być więc wyłącznie odbiorcą, a zachodzi szersza interakcja pomiędzy nim a aktorem. Po drugie Kubikowski wydziela dwa rodzaje widzów. To znaczy „widza nominalnego” i „widza realnego” [Kubikowski 1994, 112]. „Widz nominalny” to taki, który przychodzi do teatru z intencją zajęcia miejsca na wi- downi i obejrzenia spektaklu. Można zauważyć, że występuje on jednak w dwóch postaciach. To znaczy jako faktyczna osoba uczestnicząca w spektaklu, ale też jako „wyobrażenie”, „model” ponieważ, używając terminu z dziedziny komunikowania masowego jest on „targetem” dla twórców spektaklu, to właśnie jego wrażenia modelują aktorzy, reżyser, scenograf, konstruuje teatralny przekaz. Nawiązując do Maksyma Grice’a [Grice 1975] – komunikat jest budowany tak, by był przez niego właśnie zrozumiały. Można go więc też nazwać „właściwym adresatem przedsta- wienia”. Drugi rodzaj widza, to widz realny, czyli faktycznie obserwujący spektakl. Może nim być każdy, kto ogląda dane przedstawienie, niekoniecznie z widowni. Bo są to także ludzie z obsługi technicznej teatru, a nawet aktorzy, którzy w danej scenie nie grają tylko znajdują się w kulisach. Stąd widzów realnych może być więcej

26 Dla R. Ingardena „przedmiotem intencjonalnym” jest dzieło sztuki. Nie jest to wyłącznie przedmiot fizyczny (materialny) ani także tylko z przeżycie psychiczne twórcy czy odbiorcy. To sposób istnienia nie istniejący autonomicznie, ale taki, który wywodzi się z aktów twórczych świadomości artysty, jednocześnie jednak będący umieszczony w swojej podstawie bytowej. Przedmiot ten, pełni rolę pośrednika, jest w swym istnieniu zależny od immanentnej treści intencji [Ingarden 1985, 186]. Przedmioty intencjonalne odpowiadają więc u Ingardena aktualnym aktom, są dosłownie wytworzone przez akt. Dzieło sztuki jako wytwór świadomości artysty, poprzez swój taki sposób istnienia zyskuje możliwość dotarcia do świadomości odbiorcy. Jest jednak ono niedookreślone, czyli zawiera w sobie różne możliwości określeń, konkretyzacji, interpretacji. Konkretyzacje dzieła sztuki dokonywane są przez odbiorcę stając się przedmiotem estetycznym; ergo dzieło sztuki plus poszczególny jego odbiór to właśnie przedmiot estetyczny [Ingarden 1960].

27 *Opis obyczajów, czyli... jak zwyczajnie wszędzie się miesza złe do dobrego*, na podstawie utworu *Opis obyczajów* Jędrzeja Kitowicza. Miejsce premiery: Teatr STU Kraków, data premiery: 1990-03-03, adaptacja i reżyseria: Mikołaj Grabowski, muzyka: Zygmunt Konieczny.

niż nominalnych. Jak zauważa jednak Kubikowski, naturalnym dążeniem twórców spektaklu jest to, żeby każdy widz nominalny był także widzem realnym, żeby czujnie śledził sceniczne wydarzenia. Ale bywa inaczej, widz może się rozproszyć, zamyślić, czy wręcz zasnąć. Wtedy traci swój status widza realnego. Kubikowski dodaje, że teatr dążył do wymuszenia na widzach nominalnych bycie widzami realnymi także przez zmianę swojej architektury. Stąd pojawiły się na przykład krzesła na parterze przed sceną²⁸. Zlikwidowano łóże, które pozwalały oddawać się w czasie spektaklu niezwiązanym zupełnie z nim czynnościami, wreszcie – wygaszono światła na widowni. Wszystko by skupić widza na scenie [Kubikowski 1994, 113]. Jednocześnie opisywane powyżej przeze mnie zabiegi konstruowania scenicznego komunikatu, tak, by był on właściwie zrozumiany, był skuteczny, perswazyjny, także służą właśnie przekształceniu „widza nominalnego” w „widza realnego”, gdyż komunikaty płynące od aktorów, ze sceny lub jej otoczenia (scenografia, dźwięki, muzyka), mają za zadanie przyciągnąć uwagę widza i ją podtrzymać – idealnie: na cały cały czas trwania spektaklu. „Widz nominalny” może też – jak wspomniałem powyżej – zostać wciągnięty w spektakl, wtedy jego status zmienia się na aktora – względem pozostałych „widzów realnych”. Z poniższych uwag wynika konkluzja, że w „widzu” jako bycie teatralnym chodzi o widza realnego, ponieważ bez widzów nominalnych teatr może się obejść. Będzie to występ dziwny, ale będzie to teatr, ponieważ będzie dla kogo grać. Natomiast bez widzów realnych mamy do czynienia nie z teatrem, a „zbiorową zabawą, obrzędem, psychodramą, orgią – zjawiskiem być może »parateatralnym«, lecz nie teatrem samym” [Kubikowski 1994, 115].

W przypadku „aktora” Kubikowski rozróżnia (także za R. Ingardenem) aktora, który jako postać świata realnego, pozostaje „poza teatrem” od „postaci realnej” aktora, który w obręb dzieła teatralnego może wejść [Kubikowski 1994, 116]. Wpływa to na aktorski komunikat sceniczny, gdyż jak zauważa Edward Csátó „nigdy nie zapomina się całkowicie o aktorze na rzecz postaci zupełnie” [Csátó 2003, 132]. Konsekwencją tego rozpoznania jest to, że widz po pierwsze zdaje

28 Tak o londyńskim teatrze Kurtyna z czasów Szekspira pisze Stephen Greenblatt; „Jednego pensa kosztowało miejsce stojące na dziedzińcu, gdzie przez dwie, trzy godziny widzowie tłoczyli się pod gołym niebem, kupowali jabłka, pomarańcze, orzechy bądź piwo, a przy odrobinie szczęścia mogli nawet dopchnąć się do krawędzi sceny” [Greenblatt 2007, 174].

sobie sprawę, że postać jest przez kogoś odgrywana, ma swojego autora. Istotny komunikat teatralny płynący zatem od aktora jest niewątpliwie dopełniany (jeśli ktoś takie informacje pozasystemowe oczywiście posiada) przez bazę interpretacyjną mającą swoje źródło w aktorze „we własnej osobie”²⁹, po drugie zaś – o ile komunikacja zwrotna (jak np. aplauz) możliwa jest na poziomie widz – aktor, o tyle nie zachodzi w kanale widz – postać. To Jacek Poniedziałek słyszał przywoływany we wstępie komentarz: „niech pan złoży majtki”, a nie odgrywany przez niego (nago) Hamlet³⁰. Ponadto świadomość aktora oznacza także dla widza świadomość tego, że tenże aktor jest z nim „tu i teraz”. Co oznacza, jak pisze Kubikowski, po pierwsze, że widz dzieli z nim przestrzeń (przy czym dochodzi, jak pisał Ingarden, do sprzeczności – kreowana fikcyjna przestrzeń przedstawienia istnieje przed nim rzeczywiście [Ingarden 1960]) jak i czas. Oznacza to, że aktorzy grają w sytuacji ciągłego zagrożenia. Jeżeli świat realny wkroczy w przestrzeń fikcyjną, pokonuje ją, co może prowadzić nawet do zerwania przedstawienia (o czym wspominałem już przy omawianiu koncepcji B. G. Myerhoff). Drugie zagrożenie, a może raczej rodzaj napięcia bierze się z tego, że konsekwencją jedności czasu kreacji i percepcji jest to, że aktor nie ma możliwości korekty swojej gry (podobnie jak inni twórcy, biorący udział w przedstawieniu, np. operator światła – nie są w stanie poprawić swoich błędów, mogą najwyżej powtórzyć swoją akcją z odpowiednią sekwencją albo też przejść nad swoim błędem do porządku dziennego)³¹. Tak to teatr tworzy się od razu w pełnej formie. Co ciekawe, świadomi tego założenia nierzadko dopełniają niektóre błędne komunikaty sceniczne (np. wybuch śmiechu

29 Taka sytuacja zachodzi, gdy na przykład w spektaklu bierze udział aktor, który jest mocno zaangażowany politycznie. Innym ciekawym zagadnieniem wydaje się też sytuacja, kiedy w spektaklu bierze udział aktor bardzo znany z jakiejś reklamy bądź serialu telewizyjnego – np. Andrzej Grabowski, kojarzony szerzej z Ferdynandem Kiepskim z serialu „Świat według Kiepskich”. Warto zastanowić się, czy w takim przypadku mówimy o wpływie zewnętrznej względem aktualnie percypowanego dzieła postaci, ponieważ widzowie zazwyczaj wtedy oczekują znanego zestawu aktorskich chwytów, które są wykorzystywane przez aktora przy budowaniu tamtej kreacji. Czy też właśnie mówimy o komunikacji aktor – widz, ponieważ to aktor “we własnej osobie” i jego “postać realna” są punktem stycznym między obiema postaciami.

30 *Hamlet* (William Shakespeare), Teatr Rozmaitości Warszawa, data premiery: 1999-10-22, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, przekład: Stanisław Barańczak, scenografia: Małgorzata Szczęśniak, muzyka: Paweł Mykietyn, choreografia: Saar Magal

31 Jak pisze z kolei przywoływany już J. J. MacAloon: „zgodzić się na grę to podjąć wezwanie” [2009, 25]. I to właśnie ten element ryzyka, obecny we wszystkich rodzajach widowisk kulturowych odróżnia je od zachowań codziennych.

aktora, potknięcie, zachłyśnięcie, zapomnienie tekstu) w ten sposób, że przypisują im planowość i celowość, wpisując w całość tekstu przedstawienia. Stąd niektóre pomyłki sceniczne są w ogóle nie zauważane. Wychwycić je można tylko co najmniej dwukrotnie oglądając dane przedstawienie³². Warto tu zwrócić uwagę, że mechanizm taki dla języka opisują autorzy gramatyki komunikacyjnej, A. Awdiejew i G. Habrajska [2010]. Można to potraktować bowiem jako zniekształcenie, którego kompensowanie umożliwia konceptualizacja, czy też aktywnego działania na rzecz skomponowania sensu komunikatu. Ponieważ jak pisał David E. Rumelhart:

„Nie czekamy biernie na pojawianie się jakichś bodźców i na ich późniejszą interpretację. Przeciwnie, aktywnie poszukujemy informacji istotnych z punktu widzenia naszych aktualnych potrzeb i celów” [Rumelhart 1980, 448; za: Awdiejew, Habrajska 2010, 36].

W ten sposób jesteśmy w stanie nadać sens niemal każdemu, najbardziej absurdalnemu komunikatowi – gdyż po prostu wychodzimy z założenia, że to, co jest nam komunikowane, powinno jakiś sens nieść.

Kolejne „byty”, jakie wyróżnia T. Kubikowski to już „byty intencjonalne”, czyli istniejące tylko „wewnątrz przedstawienia”. Pierwszym z nich jest „postać realna”. Byt ten, jak opisuje Kubikowski, ma dwoistą naturę. Ponieważ na podstawie „postaci realnej” w przypadku aktora-człowieka czerpiemy na podstawie, tych „tekstów”, jak napisaliby Awdiejew i Habrajska [2010], informacje na temat wnętrza osoby tegoż aktora. W przypadku sceny mamy jednak te reakcje, ruchy, gesty, sposoby mówienia itp. zagrane, toteż dokonujemy reinterpretacji „postaci realnej” i w ten sposób powstaje odmienny byt. „Postać realna” jest tym samym głównym

32 Szczególnym przypadkiem są tutaj tak zwane „zielone spektakle”, czyli ostatnie wykonanie danej inscenizacji. Przyjęte jest to tak zwane przedstawienie „dla aktorów”, gdzie mogą się oni bawić swoimi wykreowanymi postaciami, czy robić sobie wzajemnie żarty. Warunek jest jednak taki, że nie powinno być to oczywiste dla widzów. Powinni oni pozostać w „bańce fikcji”. Autor niniejszej pracy był kiedyś na „zielonym spektaklu” inscenizacji „Sprzedam dom, w którym już nie mieszkam” na podstawie prozy B. Hrabala, w Akademii Teatralnej w Białymstoku (reż. M. Ciunel). Ponieważ widział kilkakrotnie wcześniej inne wystawienia, natychmiast wyłapywał żarty, które robią aktorzy na scenie (na przykład aktor podszedł do drugiego i zamiast mu się tylko przyjrzeć, serdecznie go wyściskał). Wywoływało to salwy śmiechu piszącego te słowa, które gorszyły nieco resztę widowni, która w tych działaniach scenicznych nie znajdowała nic zabawnego.

materiałem, w jakim pracuje aktor. Angażuje on swoją fizyczność i emocjonalność do stworzenia postaci. Zaangażowanie to opiera się na kolejnym byciu, instrukcji i wpisuje się w schemat roli. Mamy tu kolejny ciąg komunikatów – które będą interesowały nas w niniejszej pracy. Po pierwsze „instrukcja” – czyli wypracowany plan działań, zachowań scenicznych, zamiar do przedstawienia, pomysł na to, co ma być pokazane, przygotowany przez aktora wspólnie z innymi twórcami teatru – głównie oczywiście z reżyserem. Jak ujmuje to Kubikowski:

„Chce się tu widzieć istotowy schemat świata przedstawionego, stanowiący zarazem receptę wywoływania tego świata. (...) Schemat tych jego elementów, które wywołując, wywołujemy zarazem całą resztę. Elementów konstytutywnych” [Kubikowski1994,132].

Według takiej instrukcji właśnie wysyłane są do widza kolejne ustalone teksty, które składają się na komunikat „postać”, który z kolei jest częścią komunikatu „spektakl”. Przy czym „instrukcje” wiążą się jeszcze ze „schematem roli”, będącym czymś, co łączy „postać realną” ze wspomnianymi „instrukcjami”, co w zamyśle powstaje za wykorzystaniem „postaci realnej” według „instrukcji”³³. Co ciekawe przywoływana już tu niejednym raz koncepcja teatru B. Brechta [1955] wyraźnie zakładała rozdzielnie tych komunikatów – „postaci realnej”, która powinna pozostać zdystansowana (sedno brechtowskiego *V-effektu*) od instrukcji i schematu roli. Niemniej, jak zauważa Kubikowski:

„Nie można wyeliminować postaci realnej tak długo, jak długo istnieje teatr, w którym pewne przedmioty (żywe lub nie) przedstawiać mają coś innego: po prostu każdy przedmiot jakoś wygląda” [Kubikowski 1994, 30].

33 Jak pisze o tym T. Kubikowski: „instrukcja mówi o tym, co należy pokazać, można by pozostawić schematowi roli funkcję ustaleń, jak należy to zrobić” [Kubikowski 1994, 136-137]. Instrukcja jest także czymś „zadany”, podczas gdy „schemat roli” aktor wypracowuje sam, aby tę instrukcję zrealizować. Jak dodaje Kubikowski, dla całego przedstawienia odpowiednikiem „schematu roli” jest „inscenizacja” (termin D. Steinbecka), która „stanowi sumę schematów ról wszystkich elementów spektaklu” [Kubikowski 1994, s.138], także nieożywionych.

Ponadto, jak pisze dalej Kubikowski, nawet improwizacja teatralna nie może wyzbyć się najogólniejszej choćby instrukcji – nawet zawartej w dwóch słowach, „jesteś wolny”, „latasz jak ptak” itp. Z kolei uwypuklenie instrukcji może przybrać także formę dodatkowego metakomunikatu – „to jest grane”, „ja tylko gram”, który może polegać na hieratyczności postaci, podkreślania nienaturalności mowy scenicznej, deklamacji – Kubikowski podaje tu przykład spektakli religijnych, gdzie aktorom wyraźnie zależy na nieutożsamianiu ich z granymi postaciami [Kubikowski 1994, 133].

Kolejny byt teatralny, „przedstawiana postać sceniczna”³⁴, w ujęciu Kubikowskiego, jest pojedynczą emanacją „schematu roli”. Pojedynczym niepowtarzalnym jego wykonaniem [Kubikowski 1994, 141]. Jak precyzuje autor:

„Postacią przedstawianą we właściwym sensie jest aktualnie postrzegany zespół danych, w rozdziale od wszelkich sprawności, które mu służą, i także od wszelakich możliwych przyporządkowań czy interpretacji, które mogłyby go osadzić w trwałych związkach, jest to zjawisko oderwane od wszelakich ustalonych rzeczywistości, czy to realnej, która ją wydała, czy to fikcyjnej, która się przez nie ujawnia” [Kubikowski 1994, 144].

Z punktu widzenia niniejszej pracy istotne jest jednak, że w postaci tej spotykają się akty intencyjne aktora i widza. Aktor skupiony jest na swojej grze, kreacji. Także widz kieruje swoją uwagę na postać. Jednak, jak dodaje Kubikowski, na niej nie poprzestaje. Poprzez nią tworzy bowiem swoją „postać domniemaną”, ostatni z siedmiu bytów u Kubikowskiego³⁵. Akt ten przebiega zgodnie z „tekstami” płynącymi od postaci. I jest to standardowa percepcja teatralna, która wynika z postawy gotowości przyjęcia teatralnej iluzji. Jednak percepcja czasami prowadzi wręcz wbrew tym tekstom, wbrew iluzji, wtedy mówimy o „normalnej” percepcji. Np. „Aktor Jerzy Stuhr krzyczy” zamiast „Ryszard III wpadł w rozpacz”. Wówczas

34 „Przedstawiana postać sceniczna” u T. Kubikowskiego jest odpowiednikiem „postaci aktorskiej” u O. Zicha [1981]

35 „Domniemana postać sceniczna” u T. Kubikowskiego to odpowiednik „osoby dramatycznej” u O. Zicha [1981].

percepcja widza poprzez postać dostrzega nie „postać domniemaną”, a np. byt realny – aktora. W języku komunikatywizmu powiedzielibyśmy wówczas jednak o „niepowodzeniu w komunikacji”, gdyż istotą aktorskich „tekstów” (oczywiście werbalnych, niewerbalnych i pozawerbalnych) jest stworzenie takiej sytuacji komunikacyjnej w której on na samym końcu łańcucha budowy scalonego tekstu jego mini-tekstów, tekstu inscenizatora (uwzględniającego ruch sceniczny, położenie innych aktorów i ich reakcje), a także tekstów scenografa czy autora muzyki, „chowa się” za postacią domniemaną, znika niejako z pola widzenia odbiorcy siedzącego naprzeciwko niego na teatralnym krześle.

Z. Raszewski, poza kategorią postaci, podobnie jak potem T. Kubikowski, zwracał uwagę, że świat fikcyjny powstaje i trwa w teatrze za pośrednictwem realnego świata przedstawiającego, „za pośrednictwem osób działających na scenie”. Wskazywał też na szczególną strukturę fabuły dramatycznej, odmiennej od epickiej. Tam ma ona bowiem formę „strumieniową” podczas gdy w teatrze ma ona zdaniem Raszewskiego kształt „kryształ” – to znaczy napięcie rośnie do kulminacji a potem opada [Freytag 1993]. Raszewski (a po nim Kubikowski) rozumiał więc teatr bardzo wąsko – w jego teorii mieści się w zasadzie wyłącznie zachodnioeuropejski teatr dramatyczny, i to z wyłączeniem wielu praktyk stosowanych współcześnie. Równie wąsko (z celowymi, świadomymi wykluczeniami) jest rozumiany teatr w niniejszej pracy i taki właśnie będzie poddawany tu analizie z wykorzystaniem narzędzi gramatyki komunikacyjnej. Wymaga bowiem tego nie tylko zakres rozprawy, ale i spójność wyводу.

Podsumowując wszystkie powyższe rozważania należy zgodzić się z G. Sinko, że „bez względu na to, czy potraktujemy teatr jako odzwierciedlenie świata, czy też jako świat autonomiczny, w procesie odbioru wypada go w każdym razie uznać za analogon świata”, a mówienie o jakimś »języku teatru« równa się w gruncie rzeczy mówieniu o »języku«, w jakim przemawia do nas świat” [Sinko 1992, 8-9].

Rozdział 3.

Znak w teatrze a jednostka semantyczna w gramatyce komunikacyjnej

Pojęcie znaku w humanistyce wprowadził F. de Saussure [1961]. Domagał się on utworzenia „nowej nauki”, semiologii, która zajęłaby się badaniem „życia znaków w obrębie życia społecznego” [de Saussure 1961, 44]. Szwajcarski językoznawca czyni znak podstawową jednostką komunikacji międzyludzkiej i definiuje go jako społeczny konstrukt, który łączy to, co oznaczane, „signifié” z oznaczającym, abstrakcyjnym, postrzegalnym „signifiant”. Koncepcję Szwajcara na grunt teatru przeniósł Tadeusz Kowzan. Przyjrzyjmy się teraz tej koncepcji, która pomoże ustalić, w jaki sposób w teatrze może być komunikowany tekst (szeroko rozumiany).

3.1 Koncepcja znaku teatralnego T. Kowzana jako teatrologiczne rozwinięcie schematu F. De Saussure’a

T. Kowzan swoją koncepcję znaku teatralnego przedstawia w książce *Znak i teatr* [1998]. Wychodzi od klasycznego kanonu de Saussure’a [1961], czyli dwóch stron znaku – *signifiant* i *signifié*. Jednak dodaje też stronę emisji i stronę recepcji znaku [Kowzan 1998, 77]. W jej centrum umieszcza fizyczny, stały, obiektywny (w sensie fenomenologicznym) element *signifiant* znaku. Może to być element stroju, gest, ruch, mina, *timbré* czy siła głosu. Jak zaznacza Kowzan, to element postrzegalny, który jest unikatowy, jednorodny, który stanowi trzon znaku. Z kolei element znaczący *signifié* może być różny dla twórcy – nadawcy oraz dla odbiorcy – widza, którego Kowzan nazywa odbiorcą – interpretatorem. Mamy więc *signifié* wyprodukowane przez nadawcę oraz *signifié* odbiorcy (Kowzan oznacza to jako *signifié* N i *signifié* O). Znak jest więc interpretowany przez odbiorcę i tworzy pewien referent – czyli coś, do czego odnosi się znak. Jak dodaje Kowzan – referent stanowi integralną część semiozy, uczestniczy w funkcjonowaniu znaku, ale pozostaje zawsze na zewnątrz niego. Stąd może właśnie istnieć wiele referentów dla jednego znaku.

Polski semiotyk podkreśla jednak, że istnieje jedność znaku. To znaczy, że w przypadku, gdy *signifiant* znaku w umysłach różnych odbiorców, na przykład widzów w teatrze, łączy się z różnymi *signifié*, a co za tym idzie mamy do czynienia z wielością referentów (co z kolei prowadzi do wielości interpretacji dzieła), nie mówimy o różnych znakach, ale o różnych aspektach tego samego znaku [Kowzan 1998, 80].

Istotne jest, jak tłumaczy Kowzan, by odróżnić referenta nie tylko od znaku, ale i od *signifié*, ponieważ do referenta znak dopiero odsyła. Kowzan pisze: „Znak jest, z natury rzeczy, znakiem czegoś lub kogoś. I właśnie to coś (ten ktoś, czego (którego) jest on znakiem, stanowi referent znaku” [Kowzan 1998, 102], co nie oznacza, że referent nie może być znakiem. Może nim być, kiedy odsyła do innego referenta. To tak zwany „łańcuch referencyjny”. Jeśli jedna z postaci mówi np. o Neronie, to referentem tych słów jest aktor, grający tę postać w sztuce. Jest on jednocześnie znakiem postaci stworzonej przez autora tekstu. W tym przypadku tej postaci „literackiej” referentem będzie piąty cesarz rzymski, który rządził w latach 54–68. Najkrótszy łańcuch referencyjny to znak-przedmiot, dłuższy tworzy wielopiętrowy znak w teatrze – symbol [Kowzan 1998, 104]. W związku z tym można wyróżnić różne nurty w europejskim teatrze:

- nurt symboliczny, surrealistyczny, dadaistyczny, gdzie przedmioty – znaki występują w dużej odległości od swojego referentu, są więc dalekim ich symbolem (np. czerwona szarfa oznaczająca krew, ranę i śmierć);
- nurt realistyczny a nawet naturalistyczny – łańcuch między znakiem a referentem jest bardzo krótki, zjawisko występujące na scenie jest niemal autoreferencyjne, to znaczy występuje prawie jako on samo, czyli chleb jest po prostu i tylko chlebem a np. krojący go nóż – niemalże tylko nożem.

Są oczywiście spektakle, gdzie łączy się oba typy obiektów. To na przykład omawiana w niniejszej rozprawie (*A*)*pollonia* K. Warlikowskiego.

T. Kowzan jest zdania, że przedmiot w teatrze zawsze podlega semiozie, to znaczy, że nie może on być do końca „przedmiotem samym w sobie”. Ponieważ po umieszczeniu go w mikrokosmosie scenicznym, zostaje on niejako wyłączony z „normalnego” łańcucha referencyjnego w jakim funkcjonował w rzeczywistości i włączony do nowego systemu, należącego do makrokosmosu teatralnego.

W teatrze, jak dodaje Kowzan, referenty słów wygłaszanych ze sceny przez aktorów znajdują się albo w innych wypowiedziach kwestiach (są to wówczas referenty wewnątrztekstowe), albo w innych tekstach artystycznych (mówimy wtedy o referencji międzytekstowej), albo też w bezpośrednio w świecie referencyjnym – pozasцениcznym lub wewnątrzscenicznym, wykreowanym przez machinę teatru. Z kolei sceniczne znaki pozajęzykowe (to duża grupa środków wyrazów, widzialnych – jak gest, ruch, mimika, poza, światło, elementy scenografii, kostiumy rekwizyty, czy słyszalnych – jak barwa głosu, jego siła, efekty dźwiękowe jak echo, muzyka), mają także swoje referenty językowe i pozajęzykowe, wewnątrzsceniczne i pozasцениczne (prawdziwe i fikcyjne). Ponieważ referenty mogą być również znakami, elementy te mogą wchodzić w związki między sobą na scenie, tworząc sceniczny komunikat.

W łańcuchach referencyjnych może też zdarzyć się, że referent poprzedza swój znak. Jeżeli na przykład w pierwszej scenie spektaklu mamy takie zdanie: „On zaraz tu będzie. On mnie zabije”, a dopiero potem pojawi się ta postać – mamy właśnie do czynienia z taką sytuacją. W językoznawstwie nazywamy to kataforą. Nie chodzi tu tylko o znaki słowne, ale także: gesty (aktor na scenie wygraża postaci, zanim ta się pojawi), postawy (skulenie, oznaczające lęk przed postacią, zanim się pojawi np. w *Wariacie i zakonnicy* S. I. Witkiewicza), ruchy (nerwowe, również pokazujące lęk), poziom głosu (ściszony z lęku). To wszystko odnosi się do postaci – znaku, czasami na długo zanim ona się pojawi na scenie. A czasami jest tak, że referowany znak w ogóle się nie pojawia. Taką sytuację mamy na przykład w *Czekając na Godota* Samuela Becketta – bohaterowie przez całą sztukę zapowiadają wejście referenta słowa Godot, postać ta jednak na scenie się nie zjawia.

Może być również tak, że autor inscenizacji wprowadza muzyczny motyw przewodni dla jakiejś postaci lub specjalne światła dla niej. Pierwotnie (ale wyłącznie dla odbiorcy na widowni, ponieważ twórcy inscenizacji znają już postać), wtedy najpierw może występować jako referent a potem znak. W dalszych partiach przedstawienia sytuacja jest już odwrotna. W językoznawstwie nazywamy to anaforą.

Referenty mogą też rodzić się z niecodziennych zestawień np. znak referenta „księżyc na nocnym niebie” oraz znak słońca występujące razem tworzą nowy znak referenta „poza nocą i dniem”.

Referentem jest też scenariusz przedstawienia, które jest wystawiany na scenie. Ponieważ aktorzy są tu znakami opisanych tam postaci, gesty na scenie są znakami gestów ujętych w didaskaliach, podobnie ruchy aktorów – odnoszą do instrukcji zapisanych przez reżysera itd.

Pozostaje jeszcze pytanie o swoistość znaku teatralnego – czy coś takiego w ogóle istnieje. Kowzan przywołuje tu opinię S. Skwarczyńskiej [2003 4], która taki specyficzny termin stosuje, a znaki teatralne dzieli na znaki proste (to np. pojedynczy dźwięk w spektaklu, czy gest aktora) oraz znaki złożone, które łączą w wewnętrznie ściśle jednostki proste znaki, występujące synchronicznie. A ta

„wewnętrzna ściśłość, spoistość znaku złożonego pochodzi stąd, że tworzywa znaków prostych zależą od tworzywa znaku głównego (np. osoba aktora, jej gest i jej ekspresja mimiczna w określonej chwili)” [Skwarczyńska 2003 4, 271].

Sam Kowzan stoi na stanowisku, że w przedstawieniu mamy do czynienia ze znakami specyficznymi teatralnymi, czyli tymi, które uwzględniają wielotworzywowość teatru, to jest powstają na skutek łączenia kilku różnych elementów – postawy, światła, muzyki i przestrzeni (np. skulony aktor na środku olbrzymiej pustej sceny przy złowrogich dźwiękach może być referentem zjawiska samotności i wynikającego z niej lęku). Większość znaków jest jednak niespecyficzna, np. słowo, mimika, gesty, wszelkie elementy plastyczne (jak scenografia i kostiumy), a także muzyka. Występują one poza teatrem, a sztuka, która stara się reprezentować na scenie życie, wykorzystuje te elementy w celu oddania rzeczywistości, stąd zamienia je w znaki w teatrze. Uteatralnia je, zamieniając też w znaki sztuczne znaki naturalne.

Kowzan także, co ważne dla niniejszej dysertacji, w procesie semiozy uwzględnia nie tylko gotowy produkt (teksturę widowiska, czyli jego budowę wewnętrzną, rozpatrywaną pod względem charakterystyki i sposobu ułożenia elementów je tworzących) – ale cały proces twórczy (prace koncepcyjne reżysera, próby teatralne) [Kowzan 1998, 201].

Kowzan próbuje określić co to jest „znak teatralny” poprzez jego punktowy opis. Według niego znak taki ma następujące cechy:

1. Zazwyczaj jest to znak sztuczny (choć w spektaklu mogą też występować znaki naturalne).
2. Znak ten jest umotywowany – choć niewykluczona jest także jego arbitralność.
3. Znak ten jest wysoce konwencjonalny (co pobudza twórców do jego konwencjonalizowania).
4. Znak ten ma charakter mimetyczny oraz ikoniczny.
5. Referent znaku teatralnego, nawet jeżeli znajduje się na scenie albo w wystawianym tekście, ostatnim ogniwem „łańcucha referencyjnego” wychodzi prawie zawsze w świat pozateatralny – albo realny albo fikcyjny.
6. Element znaczący danego znaku teatralnego jest stały i unikatowy podczas gdy to, co znaczone może być różne dla nadawcy i każdego z odbiorców na widowni.
7. W procesie komunikacyjnym znak teatralny ma dwojaki rodzaj odbiorców czy obserwatorów – wewnętrznych, czyli aktorów na scenie oraz zewnętrznych, czyli widzów na widowni.
8. Znak teatralny jest zwykle poliwalentny, czasami wręcz specjalnie nieprzejrysty.
9. Metaforyzacja znaku teatralnego odbywa się zazwyczaj pomiędzy różnymi systemami znaków (jest heterosemiotyczna).
10. Znak teatralny o charakterze metaforycznym ciąży ku temu, by stać się symbolem.
11. Niemal każdy znak teatralny ma wartość zarówno semantyczną jak i emocjonalną i estetyczną.
12. Znaki teatralne, nawet te które można wyodrębnić, nie występują pojedynczo, a są połączone w czasie lub przestrzeni scenicznej z innymi znakami i wspólnie tworzą teksturę widowiska [Kowzan 1998, 201-202].

Ten ostatni punkt prowadzi do próby uchwycenia tego, czym jest „znak teatralny” lub też czym ten znak różni się od „znaku w teatrze”. Kowzan już wcześniej próbował określić jednostkę semiologiczną widowiska jako „odcinek zawierający wszystkie znaki nadane równocześnie, którego trwanie równe jest trwaniu znaku najkrótszego w czasie” (Kowzan 1969). Rzecz jasna taka propozycja nastrocza mnóstwo trudności, między innymi co do wyznaczenia tego „najkrócej trwającego znaku”, po drugie może prowadzić do nadmiernego rozbicia na drobne fragmenty spektaklu, co

zamiast ułatwić jego odczytanie tylko by to skomplikowało. Stąd i Kowzan przyjmuje, że w teatrze zamiast „jednostki” należałoby by analizować „całości”. Termin taki wprowadza Stefania Skwarczyńska w przywołanym już przed chwilą artykule *Znaki teatralne i fraza w komunikacie teatralnym o fabule dramatycznej*. Jak tłumaczy:

„Te znaki – całości i całości, wybrane i dobrane ze względu na wymagania konkretnego komunikatu teatralnego, są poddane *organizacji*, która nadaje im wszystkim razem na danej linii wertykalnej *pozór* pewnej jednostki i pewnej „zamkniętej” całości. Tym co charakteryzuje ich sumę jako *całość* – poza, oczywiście, synchronią jej składników (całości znaków i ich składników) – jest z jednej strony jej obojętność co do tworzyw, z których ukształcone są jej składniki, z drugiej zaś pewna koordynacja w niej ekspresywności wszystkich składowych całości, a to dla uzyskania ekspresji wspólnej, tej, która indywidualizuje każdą konkretną całość znakową” [Skwarczyńska 2003 4, 271.

Zatem jako specyficzny znak teatralny Kowzan proponuje przyjąć:

„Układ znakowy, to znaczy kompleks heterosemiotyczny znaków pozostających w ścisłej z sobą współzależności, inaczej mówiąc całośćka heterosemiotyczna, która w pełni funkcjonuje jedynie w warunkach widowiska teatralnego lub działania parateatralnego” [Kowzan 1998, 209].

Kowzan podkreśla, że twórca znaku nie zawsze jest jego nadawcą, a w przypadku teatru sytuacja ta ma miejsce bardzo rzadko (kiedy autor sam wystawia swój tekst, jednocześnie reżyseruje i gra w nim, np. monolog autorstwa Klausa Kinskiego *Jesus Christus Erlöser/Jezus Chrystus Zbawiciel*, wyłożony 20 listopada 1971 roku w Deutschlandhalle w Berlinie). Najczęściej jednak mamy do czynienia ze spektaklami, które są wspólnym owocem pracy wielu twórców. I są to zazwyczaj na etapie powstawania scenariusza: autor lub autorzy tekstów, adaptator (kiedy nie jest nim sam reżyser), tłumacz dramaturg i/lub reżyser. Następnie jest reżyser (jako inscenizator scenariusza) oraz jego asystent (lub asystenci), scenograf,

reżyser światła, kompozytor, specjalista od dźwięków czy aktorzy. Ponadto mamy tak zwanych „rzemieślników teatru” [Dąbek, Świątkowska 2003]. Zaliczamy do nich na etapie przygotowania spektaklu m. in. stolarzy, malarzy, elektryków, krawców, perukarzy, a na etapie pokazu: inspicjenta, maszynistów, operatorów kamery, suflera, mistrza oświetlenia czy realizatora muzyki i dźwięku³⁶. Jak podkreśla Kowzan, sytuacja ta jest problematyczna o tyle, że po pierwsze samych twórców znaków jest wielu, a i oni podlegają inspiracji innych osób, niekiedy niemożliwych do wyodrębnienia. Stąd znaki emitowane przez najważniejszych nadawców – aktorów, nie są emitowane przez ich „wynałazców”, ale w dużej mierze są to znaki dla których aktorzy są nośnikami, wykonawcami, współtwórcami. Stąd też, jak pisze Kowzan, analiza funkcjonowania znaków w teatrze musi brać pod uwagę bezpośredniego nadawcę (wykonawcę), który uprzednio był odbiorcą znaków (w przypadku tej pracy był uczestnikiem poprzednich sytuacji komunikacyjnych w procesie tworzenia spektaklu, czytając tekst, słuchając wskazówek reżysera, samemu analizując te propozycje) zanim przekazał je w trakcie występu widzom, właściwym odbiorcom, w formie niezmienionej lub przekształconej [Kowzan 1998, 81].

Kowzan za wyróżnik znaków naturalnych przyjmuje to, że ich nadawca nie jest świadomy ich znakowego charakteru. Są tu więc przyporządkowane zarówno zjawiska przyrody (błyskawica), jak i np. widoczne objawy choroby (zaczerwienienia twarzy, opuchlizna, siąkanie nosem oraz reakcje odruchowe. Z kolei znaki sztuczne to takie, które wytwarzane są przez wszystkie istoty żywe w celu zakomunikowania czegoś [Sinko 1988, 123]. Dokładniejszy podział i terminologię zaproponował Umberto Eco. Za znaki naturalne włoski semiotyk uznał tylko te, powstałe na skutek działania sił przyrody. Z kolei odruchowe reakcje Eco przyporządkował do grupy znaków nieintencjonalnych, które cechują się tym, że dla odbiorcy mają inne znaczenia niż przypisuje im nadawca. Trzeci rodzaj znaków według Eco to znaki intencjonalne, czyli używane świadomie przez nadawcę i jako takie odczytywane przez odbiorcę [Eco, 1976, 16-19].

36 Wiele z tych zawodów zanikło, np. kurtyniarz, kopista [Jarząbek-Wasyl 2003 [w:] (red.) Dąbek, Świątkowska 2003, 77-92], za to pojawiło się wiele nowych, jak np. autor animacji 3D.

Istotne jest to, że w tej koncepcji podział na znaki intencjonalne i nieintencjonalne zależy od nadawcy i odbiorcy, od ich nastawienia. Ponieważ jeżeli tylko odbiorca uzna, że coś ma znaczenie, nada mu je, wbrew świadomości nadawcy, wtedy znak jest nieintencjonalny. Jeżeli także nadawca jest świadomy znaczenia i wykorzystuje je celowo - wtedy znak jest intencjonalny [Sinko 1988, 125].

U. Eco pokazuje też różne możliwe rezultaty komunikowania w takiej sytuacji komunikacyjnej na przykładzie bębnienia palcami o blat. Bębnienie o blat może być nieintencjonalnym znakiem, jeżeli ktoś się nudzi rozmową. Albo intencjonalnym, gdy ktoś chce zasugerować, że interlokutor powinien skończyć mówić i wyjść. Z kolei odbiorca może takiemu bębnieniu nie przypisać żadnego znaczenia, może jest odczytać jako nieintencjonalny znak znudzenia rozmową albo niegrzeczny znak, że powinien już wyjść. Zakłócenia w komunikowaniu mogą być właśnie efektem takich różnych oznaczeń. Na przykład nadawca nie chce komunikować znudzenia, ale nie potrafi opanować bębnienia, czym uraża odbiorcę [Eco 1976, 18-19]. O intencjonalności pisze także Marco De Marinis [1979], który podaje ciekawy przykład obsadzania młodszych aktorów w roli starców. Wówczas drżący głos lub drżenie rąk są z ich znakami intencjonalnymi, które widz zgodnie z zamiarem nadawców odczytać jako znaki intencjonalne postaci scenicznej [Sinko 1988, 124].

3.2 Znak teatralny jako rozwinięcie koncepcji Romana Jacobsona – ujęcie Anne Ubersfeld

A. Ubersfeld pisze, że z metodologicznego punktu widzenia w badaniu praktyki teatralnej „językoznanstwo zajmuje niewątpliwie pierwsze miejsce, nie tylko w odniesieniu do tekstu, zwłaszcza dialogu, co jest rzeczą oczywistą, lecz i do przedstawienia, ze względu na związek (...) między znakami tekstu i znakami przedstawienia” [Ubersfeld 2002, 11].

R. Jakobson [1960], opierając się na funkcjonalnym ujęciu języka, proponuje wyróżnić w każdym zdarzeniu językowym sześć elementów składowych: nadawcę, komunikat, odbiorcę, kod, kontakt i kontekst [Jakobson 1960, 434-435]. Jak dodaje – orientacja na adresata nadaje komunikatowi funkcję emotywną, na komunikat

– poetycką, na odbiorcę – konatywną, na kod – metajęzykową, na kontakt – faktyczną, na kontekst – poznawczą. Jak dodaje Jakobson:

„Chociaż rozróżniamy sześć podstawowych aspektów języka, nie moglibyśmy równocześnie znaleźć komunikatu słownego spełniającego tylko jedną funkcję. Odmiennosc każdorazowego aktu mowy polega nie na monopolu którejś z tych funkcji, ale na odmiennym porządku hierarchicznym funkcji. Struktura słowna komunikatu zależy przede wszystkim od funkcji dominującej” [Jakobson 1960, 435].

Nawiązując do tego schematu swoją koncepcję znaku teatralnego buduje A. Ubersfeld [2002]. Jej zdaniem znak taki nie tylko zakłada współistnienie różnych bodźców – wzrokowych, akustycznych, ruchowych itp., ale też i wzajemne nakładanie się takich podrzędnych znaków. Stąd jej zdaniem:

- Pojęcie znaku teatralnego jest nieściśle, ponieważ nie można ustalić tej minimalnej jednostki, o której pisał T. Kowzan. Znaków jest bowiem zbyt dużo, a ich trwanie bardzo różne: od ułamka sekundy (bo tyle trwa na przykład mrugnięcia oka aktora pokazywanego w danej chwili za pomocą kamery na dużym ekranie na scenie) po cały spektakl (tyle na scenie swoje funkcje znakowe mogą pełnić scenografia czy kostiumy, jeżeli nie są zmieniane). Propozycją A. Ubersfeld jest rozróżnienie wszystkich wątków, które łączą znaki, poprzez analizę mikrosekwencji tekstu dramatycznego.
- W teatrze każdy znak – ikona czy oznaka – użyty na scenie podlega „resemantyzacji”. Znak (np. barwa) wchodzi w związek paradygmatyczny lub związek syntagmatyczny z innymi znakami, lub przez swój symbolizm nabiera nowego znaczenia. Wówczas staje się dla widza, jak pisze Ubersfeld, „pytaniem”. Mamy tu zatem siłę illokucyjną teatralnego komunikatu, a zarazem pobudzenie widza do współdziałania z twórcami spektaklu. Jak dodaje A. Ubersfeld, problem z analizą znaku teatralnego, jego opisem, bierze się również z jego polisemii. Ponieważ jeden znak (np. czarny garnitur) może wiązać się z wieloma wątkami w jednym spektaklu. Czarny to znak żałoby, śmierci, ubiór księdza, kominiarza, symbol „czarnych charakterów”, złych ludzi, ale może też służyć

jako symbol koloru skóry. Dlatego francuska semiolog proponuje odejść od podziału denotacja – konotacja znaku (czyli główne znaczenie fabularne – dodatkowe znaczenia) i zastąpić je w przypadku znaku teatralnego właśnie wielością kodów, które łączą wspomniane różne wątki fabularne spektaklu.

Z perspektywy niniejszej pracy szczególnie istotne są uwagi A. Ubersfeld dotyczące użycia znaku w komunikacji w teatrze. Po pierwsze, jak podkreśla ta badaczka, podczas spektaklu mamy do czynienia z dwoma podzespołami znaków, czyli tekstem teatralnym i tekstem przedstawienia. Tekst teatralny (dramatyczny), to obecnie w zasadzie każdy tekst, który może stać materiałem do inscenizacji [Pavis 1998, 550]. Tekst przedstawienia (widowiskowy) oznacza „wypowiedź sceniczną jako konstrukcję wykorzystującą różnorodne systemy sceniczne, powstałą w wyniku ich układu i współzależnienia w procesie inscenizacji [Pavis 1998, 557]³⁷. Ponadto komunikat sceniczny podlega prawom komunikacji określonym przez R. Jakobsona [1960]. Nadawca jest wieloosobowy, tworzą go autor, reżyser, autorzy i obsługa inscenizacji, muzyki, dźwięku oraz aktorzy. W komunikacie złożonym z „podwójnego” tekstu mamy kod językowy, kody percepcyjne wizualny i słuchowy, a także uwarunkowania kulturalno-społeczne (na które, jak pisze Ubersfeld składają się zarówno konwenanse, sposoby zachowań czy psychologia postaci). Do tego dochodzą specyficzne kody teatralne, które wynikają z aktualnych stylów inscenizacyjnych, z momentu historycznego, w którym powstał spektakl. Odbiorcą w tym układzie jest oczywiście widz³⁸.

Idąc dalej tym tropem rozumowania, Ubersfeld pisze, że skoro aktywność teatralna jest procesem komunikacji, sześć funkcji języka opisanych przez Jakobsona [1960] można zastosować do obu podzespołów znakowych – tekstu teatralnego oraz przedstawienia. Funkcja emotywna jest w teatrze zasadnicza, ponieważ poprzez nią aktor buduje postać w oczach widza, za pomocą środków głosowych i fizycznych wyraża opinie i emocje granego przez siebie bohatera. Inni twórcy inscenizacji

37 Tekst widowiskowy może też zostać (częściowo) zapisany. Taką jego notacją jest scenariusz przedstawienia czy partytura teatralna [Pavis 1998, 558, Raszewski 1968, 380-412].

38 Istnieją różne zastrzeżenia badaczy, czy w przypadku teatru można mówić o „widzach”, czy „widowni” jako odbiorcach spektaklu, na stanowisku takim stoi m. in. T. Kowzan [1998]. Uznając słuszność takich uwag, że percepcja przedstawienia odbywa się przede wszystkim osobiście, zaznaczam, że widz odbiera spektakl sam, jednak nie jest przeważnie sam na widowni, stąd na jego odbiór inscenizacji wpływają również percepcje innych oglądających oraz ich reakcje

budują tymczasem dramaturgię sceny jako całości. Kolejna funkcja, konatywna, zwana również impresywną, zachodzi wtedy, gdy komunikat skierowany jest na odbiorcę, czyli nadawca nakłania odbiorcę do czegoś, np. zmiany poglądów, przyjęcia opinii nadawcy, wykonania zalecanego przez nadawcę zadania. Zdaniem A. Ubersfeld funkcja ta zmusza adresatów komunikatu teatralnego, zarówno postać jak i widza (wizów) do podjęcia jakiejś decyzji, wydania oceny, dania odpowiedzi. Z kolei funkcja poznawcza będzie miała tu, zdaniem francuskiej badaczki, postać funkcji referencyjnej, która odsyła widza do pewnej rzeczywistości. Funkcja fatyczna dba z kolei o nawiązanie i podtrzymanie kontaktu poprzez nieustanne nawiązywanie do warunków komunikacji w teatrze, odpowiada za nawiązywanie i zrywanie kontaktu pomiędzy aktorem-postacią a widzem. Funkcja metajęzykowa pojawia się zaś tam, gdzie mamy do czynienia z teatrem w teatrze lub działaniem deziluzyjnym na scenie, zaś funkcja poetycka pozwala odkryć związki między grupami znakowymi w tekście teatralnym i przedstawieniu [Ubersfeld 2002, 31-32].

A. Ubersfeld zajmowała się też, podobnie jak T. Kowzan zagadnieniem referenta. Jej zdaniem referent w przedstawieniu ma dwojaki status. Po pierwsze identyfikuje się z referatem tekstu teatralnego, a po drugie jest on materialnie obecny na scenie zarówno fizycznie jak i przenośnie. Jak pisze Ubersfeld, jest to paradoksalna sytuacja, charakterystyczna jednak właśnie dla funkcjonowania teatru. To znaczy, że referent tekstu jest systemem funkcjonującym w rzeczywistości, czyli znaki tekstowe, słowa, które padają na scenie, odnoszą się do świata realnego. Ale jednocześnie odnoszą się one do świata przedstawianego, czyli zespołu referentów równego rzeczywistości [Ubersfeld, 2002, 30]. Francuska badaczka podkreśla też, że pozbawianie teatru jego referencyjnego charakteru, do czego na przykład utopijnie dążył teatr naturalistyczny (czyli by referent sceniczny był taki sam jak realistyczny) jest zubażaniem teatru. O tym, że teatr jest sam w sobie referentem pisał również w *Nieobecnej strukturze* U. Eco [1996].

Jak pisze A. Ubersfeld: „w pojedynku człowieka studiującego teatr z człowiekiem teatru, teoretyka z praktykiem, semiolog nie jest arbitrem, lecz pewnego rodzaju organizatorem – obaj przeciwnicy posługują się systemami znaków i te systemy należy badać i porządkować, ustanawiając w ten sposób prawdziwą dialektykę

teorii i praktyki”. A jego celem jest ustanowienie systemu – niekoniecznie jednego – znaków tekstowych, dzięki któremu reżyser i aktorzy będą mogli stworzyć system znaczeń, gdzie konkretny widz odnajdzie swoje miejsce [Ubersfeld 2002, 10].

3.3 Semioza teatralna a znaczenie jednostek semantycznych w gramatyce komunikacyjnej

P. Pavis pisząc o trudnościach i błędach semiologii teatru, popełnianych przez badaczy w początkach rozwoju tej nauki, wskazuje niemożność wyznaczenia podstawowej jednostki znaczącej [Pavis 1998, 462]. Nie ma bowiem odpowiednika fonemu de Saussure’a w spektaklu teatralnym. Poszukiwanie takich cząstek prowadzi także do niczemu nie służącego rozbicia inscenizacji na drobne elementy, podczas gdy spektakl nie jest prostą sumą znaków [zob. Kowzan 1975, 215]. Mało obiecujące efekty badawcze daje też rozdzielenie znaków dynamicznych (np. związanych z aktorem na scenie) od statycznych (elementy scenografii).

Francuski badacz podkreśla, że także typologia znaków (wyróżnianie ikon, symboli, indeksów, sygnałów czy oznak) nie jest dobrym punktem wyjścia przy opisie inscenizacji. Po pierwsze dlatego, że takie ujęcie uniemożliwia „uchwycenie syntagmy i semantyki znaków”, a także dlatego, że spektakl jest dziełem zbyt złożonym, by móc zastosować skutecznie jakąś typologię znaków [Pavis 1998, 463]. Pavis zamiast więc wyróżniać typy znaków proponuje mówić, w nawiązaniu do U. Eco, o funkcjach znaku. Oznacza to traktowanie znaku jako „pewnej *semiosis* rodzącej się we wzajemnej korelacji planu wyrażania (saussurowski *signifié*) i planu treści (saussurowski *signifiant*)” [1998, 463]. A korelacja ta nie jest nie stałą funkcją znaku, ale stanowi wynik zarówno twórczych działań reżysera jak i interpretacji widza. To funkcje znakowe sprawiają, że przedstawienie staje się obszarem dynamicznej kreacji sensów, a takie, zdaniem P. Pavisa, jest znacznie efektywniejszą metodą jego analizy, niż przykładanie sztywnych spisów znaków. A. Ubersfeld pisze z kolei, że:

„przedstawienie teatralne jest zbiorem (czy systemem) znaków o różnym charakterze, należącym, jeżeli nie całkowicie to częściowo, do procesu komunika-

cji, ponieważ zawiera ono serię nadawców (ściśle powiązanych ze sobą), serię komunikatów (powiązanych ze sobą w sposób ścisły i złożony według bardzo precyzyjnych kodów) i odbiorcę wieloosobowego, ale znajdującego się w tym samym miejscu” [2002, 22].

Jak dodaje Ubersfeld, spektakl składa się z zespołów znaków językowych i niejęzykowych. Przy czym już sam komunikat słowny, padający ze sceny odczytywany być musi według dwóch kodów – językowego (znaczenie słów) oraz akustycznego (na który składają się tempo mówienia, siła głosu, barwa głosu, jego wysokość itd.). Do tego dochodzą inne kody niejęzykowe – muzyka, barwa, proksemika. Stąd komunikat teatralny jest zawsze determinowany przez wiele kodów. To z kolei pozwala na jego zrozumienie nawet wówczas, gdy odbiorca nie zna wszystkich zastosowanych kodów. Na przykład może nie rozpoznać wykorzystanej na końcu *Hamleta III Symfonii* L. van Beethovena – granej przy wkraczaniu wojsk Fortynbrasa a pierwotnie dedykowanej Napoleonowi – i nie wpłynie to znacząco na odczytanie spektaklu. Jak zaznacza, każdy system znaków może być odczytywany według dwóch osi: paradygmatycznej oraz kombinacji. Oznacza to, że w spektaklu istnieje zawsze potencjalna możliwość zastąpienia jednego znaku innym, należącym jednak do tego samego paradygmatu. I wcale nie osłabia to komunikatu. Jak mówi w jednej z rozmów krytyk R. Pawłowski:

„Podczas przedstawień »Tytusa Andronikusa«, którego Peter Brook wystawił w Stratfordzie w latach 50., była podobno rekordowa liczba interwencji lekarskich na widowni. Publiczność była zszokowana wydarzeniami na scenie, choć Brook pokazywał przemoc metaforycznie – krew symbolizowały czerwone wstążki” [Pawłowski 2006]³⁹.

39 Peter Brook wielokrotnie zresztą posługiwał się takimi zastępstwami znakowymi, udowadniając elastyczność znaku teatralnego i możliwość zastępowania jakiegoś znaku znakiem należącym do innego kodu. Tak Roman Pawłowski pisał o przedstawieniu P. Brooka *Mahabharata*: „Kiedy 7 czerwca 1985 r. w kamieniołomie koło Awinionu po raz pierwszy zaprezentowano pełną, dziesięciogodzinną wersję spektaklu, widownia oniemiała. Brook nie imitował Indii, stworzył ich teatralną metaforę. Spektakl rozgrywał się w surowych dekoracjach, na ziemi koloru ochry, na której błyszczał niewielki staw i płynął strumień. Woda i ziemia pełniły symboliczną rolę: staw, w którym przeglądali się bohaterowie, był bramą ku śmierci, garście ziemi rozsypywanej przez bohaterów oznaczały bitewny kurz. Rydwan symbolizowało jedno koło toczone przez aktorów. Metaforą ogromnej armii czekającej na walkę były czarne peleryny zawieszane za sceną. Czerwona wstążka była wyrwanymi wnętrzościami

A. Ubersfeld uważa, że należy włączyć w to kody ściśle teatralne. Przede wszystkim ten „który zakłada »związek ekwiwalencji« między znakami tekstu i znakami przedstawienia” [Ubersfeld 2002, 25]. Taką ekwiwalencję francuska semiolog uznaje za wyznacznik kodu ściśle teatralnego [por. Pavis 1998, 557, Raszewski 1968].

P. Pavis, występując z krytyką takiego rozróżnienia, pisze o „fetyszyzacji kodów”. Jego zdaniem takie podejście, gdzie to badacz decyduje, który kod jest „specyficznie teatralny”, a który „pozateatralny”, prowadzi do „unieruchomienia” spektaklu, a także traktowanie czegoś, co jest wyjątkowe, niepowtarzalne i nierzadko przypadkowe za normatywne. Pavis zamiast takiego „włączania jakiegoś kodu” w spektakl, aby następnie mógł być on przedmiotem analizy, proponuje, by zastanowić się nad „procesem ustanawiania kodów przez interpretatora”, ponieważ, jak dodaje, to właśnie widz dokonuje rozbioru znaczeniowego i to on, zgodnie z własną wolą, wybiera kod, którym będzie się posługiwał przy komponowaniu sensu danego elementu przedstawienia (sekwencji czy np. postaci).

U. Eco w artykule *Semiotics of theatrical performance* (Semiotyka spektaklu teatralnego) [1977] semiozę teatralną definiuje następująco:

„Ciało ludzkie w teatrze wraz ze swymi konwencjonalnie przyjętymi właściwościami, otoczone lub uzupełnione zbiorem przedmiotów i umieszczone w przestrzeni fizycznej, występuje jako coś innego dla reagującej widowni. Aby się tak stało zostaje ono umieszczone w obramowaniu pewnego rodzaju sytuacji performatywnej, która ustala, że należy je uważać za znak” [Eco 1977, 117; za: Sinko 1988, 125].

W tym samym artykule Eco wprowadził do badań teatralnych pojęcie „ostentacji”. Włoski semiotyk rozważa tam przykład fikcyjnej postaci z pism Ch. S. Peirce’a. Amerykański filozof buduje hipotetyczną sytuację pijaka, wystawionego na widok publiczny przez Armię Zbawienia, by pokazać negatywne skutki spożywania

ofiar. W pamięć widzów szczególnie wbiła się scena, w której wojownik napinał nieistniejący łuk, światła przygasały, aby dać wrażenie koncentracji, powietrze przecinał świst, robiło się jasno, a z góry spadał przesyty strzałą ptak” [Pawłowski, Gazeta Wyborcza, 31.05.2002].

alkoholu. Jak pisze Eco, ludzie wytwarzają znaki, by coś innym zakomunikować. Podczas grania jakiejś roli społecznej wykonujemy działania, które są znakami tej roli, a także komunikują pozycję społeczną. Jednak, jak kontynuuje włoski badacz, alkoholik swoje niewątpliwe znaki upodlenia, które mają służyć za przestrożę, wytwarza nieświadomie. Eco dla rozwiązania tego problemu sięga do prac innego semiotyka, Charlesa W. Morrisa, który rozważa znak nie z perspektywy jego wytwórcy, ale odbiorcy i jego interpretacji. Morris uważa, że coś jest znakiem, ponieważ „jakiś interpretator odbiera to jako znak” [Eco 1977, 112; za: Carlson 2007, 69]. Zatem alkoholik staje się znakiem i przestrożą dlatego, że znalazła się jakaś grupa odbiorców, która takie znaczenie mu nadała. Został on tym samym poddany właśnie „ostentacji”, czyli został wyodrębniony spośród innych obiektów i wyeksponowany. Podobnie w teatrze, powodzenie przedstawienia zależy od tego, jakie znaczenia nadadzą widzowie podczas spektaklu obrazom i działaniom scenicznym. I po pierwsze powinny one mieścić się w chmurze znaczeń, które swoim działaniom nadają twórcy spektaklu. Rzadko kiedy jest tak, że spektakl postrzegany jest, odbierany, jako udany, gdy sensy znaków nadawane przez widzów są zupełnie niezgodne, czy przeciwne, intencjom twórców. Po drugie, to wprost prowadzi do odpowiedzi na pytanie dlaczego przez jedną grupę ludzi, nawet tego samego wieczora, dane przedstawienie może być oceniane jako znakomite, a przez drugą może być uznane za zupełną klępkę. Tym pierwszym znaki z teatralnego tekstu (rozumianego szeroko) ułożyły się w poruszający komunikat, podczas gdy w przypadku drugim znaki ułożyły się w komunikat niespójny, nieczytelny, wewnętrznie sprzeczny. I to właśnie tak rozumiany skład widowni powoduje, że jest ona codziennie inna, nieprzewidywalna. Ponieważ nigdy w zasadzie nie da się przewidzieć, jakie znaczenia znakom nadadzą widzowie, którzy przyjdą na dany spektakl. Szerzej o wpływie widzów na teatralny tekst i komunikat będę pisał w kolejnym podrozdziale.

Warto przypomnieć w tym miejscu trójczłonowy model znaku Ch. S Peirce’a [1903] – ponieważ znak ujmuje on jako proces. O tym, co zachodzi pomiędzy reprezentacją a obiektem będącym dowolną, wyobrażalną częścią świata rzeczywistego, prawdziwego lub fikcyjnego, decyduje interpretator, „horyzont myślowy i interpretacyjny,

w którym konstytuuje się każdorazowo obiekt znaku” [Köller 1977, 45; za: Sinko 1992, 30]. A reprezentacja wskazuje na wzajemną korelację pomiędzy obiektem i interpretantem [Köller 1977, 47]. Stąd też „struktury komunikacyjne nie są czymś stałym i samoistnym. Zostają ustanowione na nowo za każdym razem przez parametry sytuacji” [Koch 1976, 22; za: Sinko 1982, 30].

Zdaniem badaczy ze szkoły praskiej w teatrze wszystko staje się znakiem, a wręcz „znakiem znaku” [Bogatyriew 1975, 97-115]. Z kolei U. Eco zauważa, że:

„w wypadku słów przedmiot foniczny występuje zamiast innych przedmiotów, zrobionych z innej substancji. W inscenizacji przedmiot, rozpoznany najpierw jako przedmiot rzeczywisty, jest następnie przyjmowany jako znak, który z kolei zostaje odniesiony do innego przedmiotu (lub klasy przedmiotów) o tej samej substancji konstytuującej, co przedmiot go reprezentujący” [Eco 1977, 11; za: Sinko 1988, 35].

To zjawisko Eco nazywa „semiozą do kwadratu”. Jej istotą jest to, że przedmiot, zmieniający się w znak sceniczny, nie przekształca się w żaden sposób fizycznie. Po prostu zostaje wniesiony na scenę i zaczyna grać sam z siebie. W przypadku aktora i jego fizycznego ciała „postaci realnej” z koncepcji T. Kubikowskiego [1994]. Eco zjawisko to opisuje następująco:

„Ciało ludzkie w teatrze wraz ze swymi konwencjonalnie przyjętymi właściwościami, otoczone lub uzupełnione zbiorem przedmiotów i umieszczone w przestrzeni fizycznej, występuje jako coś innego dla reagującej widowni. Aby się tak stało, zostaje ono umieszczone w obramowaniu pewnej sytuacji performatywnej, która ustala, że należy je uważać za znak” [Eco 1977, 117; za: Sinko 1988, 36].

Sytuacja performatywna, o której pisze Eco, to konwencja kulturowa, konstytuująca teatr. Jest ona u włoskiego semiotyka ujęta w kategoriach aktów mowy J. L. Austina [1993]. Performatyw sprawiający, że powstaje sytuacja teatralna, w której

zachodzą wyżej opisane procesy semantyzacji, a zarazem tworzy się sceniczny nawias „świata możliwego ale nierealnego”, brzmi „ja teraz gram” [Eco 1979, 115]⁴⁰. Performatyw ten sprawia, że wszystkie następujące po nim słowa są prawdziwe w powołanej rzeczywistości teatralnej.

W gramatyce komunikacyjnej jednostki semantyczne są obrazami, nie znakami (obrazy te dotyczą wszystkich zmysłów, nie tylko wzroku). Nie ma tu znaku, jak w gramatyce tradycyjnej, ponieważ sensy komunikatów tworzone są w trakcie interakcji, w konkretnej sytuacji komunikacyjnej. Jest to więc takie podejście jak w „dwukierunkowych” teoriach teatralnych, które mówią, że komunikat sceniczny nie jest tylko tworem artystów teatralnych, a powstaje na styku nadawcy (aktora) i odbiorcy (widza), z uwzględnieniem bazy interpretacyjnej [Awdiejew 2010].

Taki wzajemnie zależny proces powstawania teatralnego komunikatu opisują E. Balcerzan i Z. Osiński w tekście *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji* [1966, pierwodruk w języku niemieckim, 2003 – pierwodruk w języku polskim]. Sieć sprzężeń, czyli relacje pomiędzy twórcami teatralnymi i widzami nazywają oni „strukturą układu spektaklu teatralnego”. Wyróżniają w nim trzy elementy konstytutywne: Zespół Nadawcy, Zespół Odbiorcy oraz sam Komunikat (pisany przez tych badaczy wielką literą. Referując ich koncepcję również przyjmuję tę zasadę).

Na Zespół Nadawcy składają się wszyscy twórcy przedstawienia – czyli aktorzy, reżyser, autor/autorzy tekstu(ów), scenograf, kostiumolog, kompozytor, reżyser dźwięku, realizator dźwięku, reżyser świateł, oświetleniowiec, inspicjent, maszyści itd. [Zob. Dąbek, Świątkowska (red.) 2015]. Zespół ten steruje sobą podczas tworzenia komunikatu i jego przekształcaniach. Wpływa na czynności partnerów, a zarazem ulega wpływowi partnerów oraz wraz z Zespołem Odbiorcy współtworzy komunikat, jednocześnie za pomocą tegoż komunikatu odbiorcą steruje [Balcerzan, Osiński 2003, 9]. W Zespole Nadawcy mamy zatem do czynienia z przepływem

40 W teatrze elżbietańskim (teatr angielski z czasów panowania królowej Elżbiety I., datowany umownie na lata 1576-1603) słowa takie padały ze sceny, znajdziemy je na przykład w tekstach Shakespeare’a. W *Poskromieniu złośnicy* mamy nawet dwie sceny „Przygotowania”, które czynią z właściwej sztuki „teatr w teatrze” [Shakespeare 2012, 99-110]. Zazwyczaj jednak komunikat ten wyrażony jest w kodzie pozawerbalnym, nie wprost. Jest on warunkiem *sine qua non* zaistnienia teatru, a jego błędne odczytanie może odprowadzić do przykrych konsekwencji nierozpoznanie sytuacji teatralnej i na przykład zerwania spektaklu przez wkroczenie interweniującego widza na scenę.

informacji, a także „wejściem zasileniowym”, na które na równi składają się masa fizyczna scenografii czy energia aktorów w sensie biologicznym, ale też energia pamięciowa z prób czy szkolenia aktorskiego, przekształcana w kinetykę, bądź służąca do wytwarzania odpowiednich fal dźwiękowych (słowa, prozodia itp.) na wyjściu zasileniowym. „Wyjście zasileniowe” w Zespole Nadawcy to z kolei wytworzone przez ten zespół informacje, które powstały z tworzywa otrzymanego przez wejście zasileniowe.

Zespół Odbiorcy to oczywiście publiczność danego spektaklu. Balcerzan i Osiński również jemu przypisują trzy zadania: sterowanie sobą przy przekształceniach Komunikatu, sterowanie Zespołem Nadawcy w trakcie współtworzenia poszczególnych części Komunikatu, przy jednoczesnym poddaniu się wpływowi Zespołowi Nadawcy oraz współtworzenie Komunikatu [Balcerzan, Osiński 2003, 10]. W Zespole Odbiorcy w spektaklu Balcerzan i Osiński wyróżniają:

1. wejście informacyjne, gdzie bodźcami są instrukcje jak obserwować to, co się dzieje na scenie (i nie tylko). Instrukcją może być nie tylko konwencja (np. to, że w klasycznym teatrze patrzymy na scenę), ale też np. wypowiedź kogoś, kto już widział spektakl, na co zwracać uwagę. Może to być też inne rozlokowanie miejsc (np. w półkolu). Instrukcja taka może dotrzeć do Zespołu O, ale też może nie dotrzeć. Czasami mamy do czynienia z takim zagubieniem, szczególnie gdy występuje odmienne niż zazwyczaj architektoniczne rozmieszczenie miejsc dla widzów;
2. wyjście informacyjne, gdzie mamy do czynienia z reakcjami na zjawiska obserwowane – zgodnie z instrukcją lub z jej pominięciem czy nawet odrzuceniem [Balcerzan, Osiński 2003, 13].

Jak piszą Balcerzan i Osiński, Zespół Odbiorcy i Zespół Nadawcy tworzą układ, którym sterują w zależności od tego, jakie reakcje płyną od poszczególnych członków. Między zespołami przepływają informacje, określające stan układu. Informacje takie mogą mieć niemal dowolną postać: werbalną, pozawerbalną, niewerbalną, dźwiękową, obrazową itd., jak określają to ci badacze: „Każda informacja musi być przekazana za pośrednictwem jakiegoś jej materialnego nosiciela, czyli sygnału informacji” [Balcerzan, Osiński 2003, 14]. W niniejszej pracy używam na

to określenia „tekst”, tak, jak definiują go A. Awdiejew i G. Habrajska: „Tekstem nazywamy wszystkie spostrzeżone przez człowieka komunikującego materialne komponenty komunikatu, które traktuje jako znaczące i wymagające dalszej interpretacji” [Awdiejew, Habrajska 2010, 8]. Co ważne „tekst”, jak dodają Awdiejew i Habrajska, nie przekazuje sensu komunikatu, ale sugeruje, w jaki sposób można próbować go rozumieć i interpretować [Awdiejew, Habrajska 2010, 9]. Podobnie jak kaszlanie czy pełna napięcia cisza na widowni prowadzi Zespół Nadawcy do odpowiednich interpretacji i modyfikacji ze swojej strony Komunikatu, by wpłynąć na Zespół Odbiorcy.

Na określenie złożonego systemu sygnałów przepływających pomiędzy Zespołami Balcerzan i Osiński używają pojęcia zaczerpniętego od Mieczysława Porębskiego: „wyrażenie”. Porębski określa tak „nie tylko pojedyncze zdanie czy motyw muzyczny, ale również cały wykład uniwersytecki, radiowy reportaż, koncert jazzowy, religijną ceremonię, spektakl sceniczny, filmowy czy telewizyjny” [Porębski, 1962, 59; za: Balcerzan, Osiński 2003, 14]. W niniejszej pracy potrzeba jednak terminów bardziej precyzyjnych, gdyż już widać, że trudno jest porównać złożoność takiego „wyrażenia” na poziomie pojedynczego zdania wypowiedzianego na scenie i „całego spektaklu”. Stąd na taki domknięty na poziomie sensu zespół sygnałów, jednostkę, której można nadać sens (bez wglądu na jej złożoność), nazywam „subkomunikatem”, natomiast „komunikatem” nazywam tu już całość przedstawienia.

Balcerzan i Osiński zauważają też, że sygnały i informacje w spektaklu niosą znaczenie o różnej wadze. Różny mają też wpływa na kształt Komunikatu. Część z nich – w ramach przyjętej konwencji jest wręcz ignorowana (może być to na przykład lekko przeziębiony głos aktora, czy nagłe kichnięcie) i zaliczane do kategorii szumów informacyjnych, wśród których B. Dobek – Ostrowska wyróżnia:

- a) szумы zewnętrzne (temperatura, hałas)
- b) szумы wewnętrzne (ból, zmęczenie, senność, uprzedzenia)
- c) szum semantyczny (niespójność komunikatu) [Dobek-Ostrowska 2007, 64-67].

Balcerzan i Osiński wskazują też na różnice pomiędzy Komunikatem teatralnym, rozumianym jako zestaw znaków wysyłanych przez Zespół Nadawcy i interpretowanych przez Zespół Odbiorcy, a tekstem dramatycznym, przeznaczonym do

grania. Tekst taki jest bowiem gotowym tworem językowym, który jest utrwalony w znakach graficznych. Posiada (na ogół) jednego autora, ponieważ wkład drukarza czy grafika zaliczony być raczej powinien do kanału informacyjnego, bowiem ich praca ułatwia, bądź utrudnia odbiór tekstu, nie wpływając zasadniczo na niego [Balcerzan, Osiński 2003, 15]. Natomiast znak akustyczny w wypowiedzi, a w takiej formie dociera on do widza, ma natomiast znaczenie dużo większe. Może on zmienić diametralnie informację. Mowa tu o prozodii, interpretacji tekstu przez aktora. W związku z tym mówimy już w tym przypadku o zespole autorskim, na który składają się co najmniej autor tekstu (autorzy) i aktor. Podobnie jest ze znakami gestycznymi czy proksemicznymi pochodzącymi od aktora – wypowiedź uzupełniona nimi może zupełnie zmienić swój sens⁴¹.

System znaków w Komunikacie Balcerzan i Osiński nazywają Kodem. W kodzie tym wyróżniają kilka odmiennych subkodów, podkreślając jednocześnie, że czym innym jest „subkod”, a czym innym „środek wyrazu”, który najczęściej rozumiany jest jako zestaw subkodów, głównie aktorskich – czyli gest, ruch, proksemika, prozodia, mimika. Autorzy ci zauważają przy tym, że w przedstawieniu dużo jest kodów synkretycznych, gdyż np. kostium może być istotnym elementem zarówno scenografii, części plastycznej spektaklu, jak i ruchu, a nawet warstwy dźwiękowej (stukot butów, szelest sukni). Subkody, jak dodają Balcerzan i Osiński, służą stworzeniu możliwie najlepszych warunków do przekazywania informacji przez kanał, a zarazem kanał ten mają poszerzać [Balcerzan, Osiński 2003, 16]. Subkody mogą występować krótko, wtedy służą do przekazania mniej złożonej informacji, ale są też takie które trwają cały czas albo regularnie powracają w takiej samej formie (motyw muzyczny, scenografia), przy czym ich powtórzenie też jest rodzajem informacji [zob. Fleischer 2010].

Inną właściwością subkodów jest też możliwość wpływania na siebie i wzajemnego aktywizowania. Mogą one wzajemnie odświeżać wartość informacyjną. Mamy tu zazwyczaj do czynienia z tautologiami, gdy mówi się o czymś, co jest widoczne na

41 Warto w tym kontekście przytoczyć rewolucyjne wręcz odczytanie postaci Horacja w *Hamlecie* Shakespeare’a przez K. Swinarskiego. Wybitny reżyser w osobie powszechnie uznawanej za oddanego przyjaciela tytułowego bohatera dojrzał jego zapiekłego wroga, krętaczka i oszusta. I tak miał być, nierzadko wbrew wypowiedzanym słowom, grany [zob. Opalski, J., *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i “Hamlecie”*, Kraków 1988].

scenie albo z nawiązaniem, gdy coś pojawiło się wcześniej (np. wspomnienie o czajce w sztuce Antoniego Czechowa⁴²). Dzieje się tak, gdyż przedmiot eksponowany na scenie traci swoją wartość informacyjną w czasie przedstawienia. Jak podkreślają Balcerzan i Osiński, dzieje się tak zwłaszcza w konwencji naturalistycznej, gdy stół, który widoczny jest na scenie tuż po ukazaniu jej widowni, stanowi informację dla Zespołu Odbiorcy, że na scenie odtwarzana jest jadalnia czy kuchnia, po czym jego wartość informacyjna dąży do zera. Może ona być odzyskana, kiedy tenże stół pojawi się w dialogu – jak przywołana czajka, czy „dzika kaczka” u Henryka Ibsena⁴³. Na przykład w stwierdzeniu: „Wynieś ten cholerny stół”, kiedy mebel ten staje się symbolem jakiejś sytuacji niepożądanego przez daną postać sceniczną. W konwencji nienaturalistycznej subkod mowy może nadać „inne życie” przedmiotowi. W jednej scenie ten stół może być stołem kuchennym, w innej – postaci mogą już mówić „wsiądźmy na ten statek”, a w kolejnej: „spójrz, jaka wielka góra”. Wtedy subkod mowy z subkodem scenograficznym powodują wyobrażenie o wspomnianej rzeczy u Zespołu Odbiorcy – także, gdy nawet nie ma nic na scenie i ogrywają tę pustkę (np. Las Ardeński u Shakespeare’a [Shakespeare 2012]). Wówczas nie mówimy o redundancji – jak w przypadku naturalizmu – ale o substytucji kodów, czyli podstawienia informacji w innym subkodzie, niż subkod oczywisty, spodziewany (jest to też sposób na „podgrzanie kanału”, zaciekawienie widowni, illokucyjny zabieg większego zaangażowania w spektakl) [Balcerzan, Osiński 2003, 18]. Warto zaznaczyć, że zastępowalność znaków nie ogranicza się tylko do mowy – chłód i zimę na scenie może reprezentować też jaskrawe białe światło czy wyjący wiatr.

Subkody pozwalają, zdaniem Balcerzana i Osińskiego, zakreślić obszar specyficznego języka teatru. Język jest przy tym rozumiany przez nich tak, jak określa go A. Schaff, czyli jako: „każdy system znaków określonego typu, który służy celom komunikowania się ludzi” [Schaff 1960, 251; za: Balcerzan, Osiński 2003, 17]. Jednak, jak się zdaje, jeszcze lepiej pasuje tu definicja, którą zaproponowali A. Awdiejew i G. Habrajska, gdyż kładzie ona nacisk na funkcyjną, performatywną właściwość języka:

42 Czechow, A., *Mewa (Czajka)*, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1979

43 Ibsen, H., *Dzika kaczka*, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 1985

„W naszym ujęciu rozumiemy język jako wyspecjalizowany, interpersonalny sposób komunikowania się, przyjęty w określonych warunkach czasu i przestrzeni przez określoną umowę społeczną” [Awdiejew Habrajska 2010, 11].

Awdiejew i Habrajska piszą dalej, że w każdym języku występuje określony system jednostek znakowych – czyli kod – oraz inne, niekodyfikowane środki służące komunikacji, a język jest traktowany jako narzędzie komunikacji. Przy czym cele komunikacyjne można osiągać także za pomocą innych języków, które mają inne systemy oraz repertuar środków [Awdiejew, Habrajska 2010, 11]. Widać tu zatem zbieżność pomiędzy ujęciem języka w gramatyce komunikacyjnej i kodyfikowaniem w spektaklu według Osińskiego i Balcerzana.

Dla Awdiejewa i Habrajskiej oraz dla Balcerzana i Osińskiego ważny jest odbiór Komunikatu. A odbiór ten wiąże się właśnie z substytucją i grą subkodów [Balcerzan, Osiński 2003, 19]. W ujęciu komunikatywistycznym na blok odbiorcy składa się dostrzeżenie tekstu, czyli fizycznej emanacji komunikatu, co nazywamy ostensją, blok interpretacji, gdzie odbiorca standaryzuje tekst, odtwarza przybliżony obraz ideacyjny, który przekazał nadawca i rozpoznaje intencję i cel komunikacyjny nadawcy [zob. Habrajska 2012, 127]. Podobnie ujmują ten proces Balcerzan i Osiński w odniesieniu do teatru, podkreślając, że odbiór Komunikatu jest ciągłym procesem przekładania informacji nadawanych przez różne subkody – gestów, ruchów, proksemiki, muzyki czy dźwięku – na pojęcia, które można pomyśleć, więc słowa je oddające [2003, 19]. Takie przełożenie, zgodne z intencją twórców, jest niezbędne do skutecznego aktu komunikacji. Zespół O ma pomyśleć to, co „ułożyli” z subkodów twórcy, np. ciemno i szum wiatru oraz aktor w palcie, może oznaczać zimny, jesienny wieczór. Co więcej, taka interpretacja musi być funkcjonalna, nie dosłowna, literalna, słownikowa. Musi uwzględniać kontekst. Gdy takiego funkcjonalnego odczytania nie ma, akt komunikacji jest osłabiony w danej sekwencji, a może być zupełnie nieczytelny.

W gramatyce komunikacyjnej rozumienie związane jest z odtwarzaniem w umyśle odbiorcy sensu zawartego w tekście przez porównanie go ze standardami semantycznymi, które są uogólnionymi reprezentacjami sensu, a ich wszystkie składniki

są częściowo lub w całości specyfikowane [Awdiejew, Habrajska 2010, 106]. Balcerzan i Osiński myślą podobnie – podkreślają, że wszystkie kody plastyczne czy muzyczne muszą znaleźć w umysłach Zespołu Odbiorcy odpowiedniki słowne i powinni odczuć ich obecność tak, jak gdyby zostały ze sceny właśnie wypowiedziane. Balcerzan i Osiński nazywają to „quasi – substytucją”, bo to widz dokonuje przełożenia jednego subkodu na drugi [Balcerzan, Osiński 2003, 20].

Balcerzan i Osiński podkreślają jednak, że w odbiorze Komunikatu równie ważna co przekładalność jest jednoczesna nieprzekładalność. To znaczy w subkodzie tak samo istotny jest odbiór danego znaku jako symbolu, czy metafory lub metonimii (na przykład zgliszcza na scenie, lub kawałek skrzydła samolotu jako symbol wojny), jak i odebranie dosłowne jego materialnych cech, ponieważ one są również istotne i nadają konkretną wartość komunikatowi poprzez niego płynącemu. Dlatego też, jak konkludują Osiński i Balcerzan, ten kto odebrał tylko przekładalną część subkodu – odebrał tylko część sekwencji Komunikatu podobnie jak ten, który z kolei odebrał tylko część „przekładalną” [Balcerzan, Osiński 2003, 20].

Subkody muszą być przede wszystkim czytelne dla Zespołu Odbiorcy. Sygnały informacyjne wysyłane przez nie muszą docierać do widzów. Stąd konieczność by subkody te były precyzyjne. W strukturze spektaklu subkody mają zatem swoje odpowiedniki w postaci figur retorycznych oraz stosowanego kontrastu. Mamy więc do czynienia z redundancją, występującą po stronie Zespołu Nadawcy i będącą jego cechą charakterystyczną. Osiąga się w ten sposób wieloobrazowość układu, co pozwala go zapamiętać. Ponadto broni Komunikat przed ubytkiem, a przez to i nieczytelnością.

Co więcej subkody, jak piszą Balcerzan i Osiński, „walczą” ze sobą o prymat, a nawet o wyłączność w sekwencji Komunikatu. A sposób w jaki ta „gra” się odbywa, ci polscy badacze nazywają „konwencją spektaklu” [Balcerzan, Osiński 2003, 20]. Konwencja spektaklu, czyli sposób funkcjonowania subkodów w kodzie spektaklu, to zadanie inscenizatora. I na ile jest ono trafione, na tyle spektakl może być czytelny, a co za tym idzie – perswazyjny. Ponadto konwencja taka świadczy o typie teatru – czy jest to teatr plastyczny, muzyczny, czy teatr słowa. Przy czym może zdarzyć się tak, że dany subkod jest dominujący tylko w jednej sekwencji. W kolejnej scenie lub części sceny może dominować już zupełnie inny subkod, a jeszcze może być *summa summarum*

dominujący w całym spektaklu. Na przykład przedstawienie *(A)pollonia* w reż. K. Warlikowskiego otwiera scena z lalkami – które są cytatem z *Umarłej klasy* T. Kantora. Mamy w tej sekwencji dominantę plastyczną oraz słowną – animowane przez Macieja Stuhra i Danutę Stenką lalki grają Ciocię i Amalę, podopiecznego Domu Sierot w warszawskim getcie. Jedna z lalek pozostaje nieruchoma pod ścianą. Cała scena opowiada o przedstawieniu przygotowanym przez dzieci (*Pocztą* Rabindranatha Tagorego), a jej puentą jest informacja, że wkrótce po tym wydarzeniu aktorzy i widzowie oraz recenzent zginęli w Treblince (wraz z nimi dyrektor Domu Sierot, Janusz Korczak). W następnej scenie widzowie oglądają Macieja Stuhra i Danutę Stenkę, grających Agamemnona i Klitajmestrę, podczas rodzinnego spotkania przy stole. Obok nerwowo biega ich córka Ifigenia, grana przez Magdalenę Popławską (jest to fragment *Alkestis* Eurypidesa). Córka ma być złożona w ofierze, co brutalnie, szarpiąc ją, wykonuje Agamemnon, wywlekając dziewczynę ze sceny. W tych sekwencjach dominantą jest więc słowo i ruch, gesty [Balcerzan, Osiński 2003, 20].

Balcerzan i Osiński wymieniają też kody synkretyczne – które łączą w sobie kilka sztuk oraz kody „niezmacone”. Konwencją może być też wyraźne postawienie na jeden z takich kodów, bądź celowe ich rozgraniczanie (zazwyczaj chodzi o separację czasową, by nie docierały do widza w jednym czasie – stąd na przykład gdy aktor mówi światło sceniczne jest niemal „naturalne”, niewidoczne jakby dla widza, nie gra. Jest ścisza muzyka, nie ma budującej nastroj scenografii. Jest pusta scena i podający tekst aktor. Tak też tworzył Gustaw Holoubek, zarówno jako aktor jak i reżyser. Mówi o tym Piotr Fronczewski:

„Forma jest również treścią. Holoubka w ogóle to nie interesowało. On był skupiony wyłącznie na jednym. Na znaczeniu. Sensie. I pieczołowicie oczyszczał swoje role ze wszystkiego, co mogłoby go od tego oddzielić. (...) Gustaw poszukiwał swego rodzaju ascezy i pozbywał się tego wszystkiego jak balastu” [Fronczewski 2015, 218].

Holoubek, odrzucając formę gry skupiał się więc na kodzie słowa, także na jego brzmieniu. Pisał w swoich wspomnieniach:

„Widocznie coś musiało być we mnie z podatności na działanie dźwięków, skoro potem, już w życiu zawodowym, wszystko, co było inspiracją, brało się u mnie w o wiele większym stopniu ze słyszenia teatru niż z jego widzenia” [Holoubek 1999, 66].

Jak podkreślają wreszcie Balcerzan i Osiński, spektakl różni się tym collage’u, który także jest takim „zbiorem strzępów”, że w przypadku tej ostatniej sztuki liczy się efekt końcowy – nikt z osobna nie ocenia poszczególnych elementów, nie odszukuje się w nich oddzielnie wartości. W teatrze jest inaczej tu każdy subkod nie tylko oceniany jest jako część całości – ale też z osobna, jak poszczególna figura wykonana w programie łyżwiarzy figurowych.

Jest zatem różnica między semiozą teatralną w przywołanym rozumieniu a budowaniem relacji znaczeniowych w oparciu o jednostki sensu w gramatyce komunikacyjnej. Awdiejew i Habrajska odrzucają bowiem w swojej koncepcji budowanie sensu za pomocą znaków. Przyjmują, że ludzie w komunikacji posługują się obrazami, nie znakami – podstawowym procesem rozumienia tekstu (szeroko rozumianego) jest obrazowanie [Awdiejew, Habrajska 2010, 57]. Typowe schematy wyobrazeniowe – obrazy ideacyjne, powstają na skutek konceptualizacji kognitywnej i zmagazynowane są w pamięci perceptywnej człowieka. Na poziomie komunikacyjnym występują w postaci standardów sematycznych [Awdiejew, Habrajska 2010, 62]. Nie oznacza to jednak, że nie ma znaków, nie są one jednak wykorzystywane w komunikacji. Awdiejew i Habrajska piszą też o symbolach, jednak wyłącznie w kontekście przywoływania przez nie obrazów sytuacji, np. „pies” przywołuje obraz:

KARMIC [MATKA, DZIECKO, PIERSIĄ]

ale Awdiejew i Habrajska nie nazywają wyrazu „pies” znakiem, denotującym część ciała lub symbolicznie ratunek, opiekę, wsparcie itp. Niemniej standard ten do takiego obrazu się odnosi [Awdiejew Habrajska 2004, 2006, 2010]. Dobrze to widać na przykładzie słynnej kwestii Lady Makbet:

„Wiem, jaką się miłość
Czuje do dziecka przy piersi – karmiłam
Nie raz – a przecież wyrwałabym sutek
Z bezzębnych dziąseł, z uśmiechniętych błogo
Warg, i strzaskała czaszkę niemowlęciu” [Shakespeare 2006, 439].

Opisując determinację i bezduszość bohaterki angielski dramatopisarz odwołuje się właśnie do takich symbolicznych obrazów związanych karmieniem piersią i zderza je brutalnie ze obrazem okrutnego morderstwa:

ROZTRZASKAĆ [COŚ, O COŚ, CZYMŚ].

3.4 Widz jako współtwórca komunikatu teatralnego

Z problematyką odbioru komunikatu teatralnego i uczestnictwa widza w tworzeniu znaku teatralnego, czy też znaczenia komunikacyjnego danego tekstu, wiąże się współudział widza w tworzeniu spektaklu.

Na istnienie różnic w recepcji przedstawień teatralnych przez widzów wskazują między innymi badania przeprowadzone z pomocą dyferencjatora semantycznego [Zobel 1975]. Recepcje postaci przez publiczność z pragmatycznego punktu widzenia opisywała też Małgorzata Świerkowska-Niecikowska (*Z łoża malkontenta. O widowni teatrów warszawskich* [1981]).

Jak zauważa Natalie Crohn Schmitt, we współczesnym teatrze zaszła zmiana, która zastąpiła dotychczasową tradycyjną Arystotelesowską estetykę i światopogląd. Chodzi o uświadomienie sobie, że „zdarzenia nie składają się osobno z faktów i osobno z ich obserwatorów; raczej jedno i drugie łączy się w obserwacji” [Schmitt 1990, 8; za: Carlson 2007, 156].

Recepcją zajmował się też Hans-Georg Gadamer, dla którego teatr był szczególnie wyraźnym przykładem zjawiska, które staje się w sytuacji dziania się [Gadamer 2018]. Prawda nie jest dla niemieckiego hermeneuty czymś, co jest „dane dla siebie”, nie jest czymś wyizolowanym z faktyczności ludzkiego bycia, ale jest to

apel do konkretnej sytuacji życiowej poznającego. Stąd teatr, podobnie jak i inne sztuki performatywne istnieją wyłącznie w danym momencie ukształtowanym przez kontekst. I zmieniają się wraz z nim. Kontekst ten jest kształtowany przez odbiorcę, przez co staje się on współautorem inscenizacji, powstającej w przestrzeni dyskursu pomiędzy nadawcą (twórcami teatralnymi) a odbiorcą (widzem) [por. Awdiejew, Habrajska 2006, 2010].

Tak w kontekście odbioru testu pisanego ujmuje to George Steiner:

„»Tekst« jest generowany tam, gdzie czytelnik rozumowo ujmuje sam siebie jako osobę piszącą »tekst«, który da się porównać pod względem wymiaru i wymagań, jakie stawia, do tekstu czytanego. Czytać to znaczy wchodzić w stosunek równocześnie odtwórczy i rywalizujący z tekstem piszącego. Jest to powinowactwo aktywne w najwyższym stopniu, oparte na współpracy, ale i na współzawodnictwie, zaś w jego logicznym (jeśli nie rzeczywistym) wyniku powstaje 'tekst', który jest odpowiedzią” [Steiner 1978, 5; Cyt. za Sinko 1992, 39].

G. Sinko nazywa takie odczytanie „produktywnym odbiorem” [Sinko 1992, 39].

M. Carlson nazywa zaś przedstawienie teatralne „laboratorium kulturowych negocjacji” [Carlson 2007, 307]. I, jak dodaje, zadaniem publiczności jest nie tyle „bierne działanie hermeneutyczne”, czyli dekodowanie znaków wytwarzanych przez teatralnych twórców, a wejście w kontekst, gdzie znaczenia są nie tylko komunikowane, ale właśnie współtworzone, kwestionowane i negocjowane. A im bardziej teatr przesuwa się w stronę sztuki performansu, tym mocniej „»Publiczność« zaprasza się tu, by stała się współtwórcą wszelkich znaczeń i przeżyć, które wygenerują dane zdarzenie” [Carlson 2007, 308].

Z kolei przywoływany już we wstępie niniejszej pracy M. A. K. Halliday pisze, że tekst „jest wydarzeniem socjologicznym, spotkaniem semiotycznym, na którym są wymieniane znaczenia, składające się na system społeczny” [Halliday 1997, 194; Cyt. za Sinko 1992, 43]. Stwierdzenie to pasuje zwłaszcza do tak szczególnego rodzaju komunikatu, tak złożonego, jakim jest przedstawienie teatralne, gdyż

bardziej niż inne dziedziny sztuki opiera się ono na wzajemnym oddziaływaniu twórców teatralnych i odbiorców/widzów [Sinko 1992, 43].

J. L. Austin uważał, że poetyckie, sztuczne użycie języka, a więc takie, jak ma miejsce w teatrze, „pasożytuje” na normalnej mowie, gdzie normalne warunki odniesienia są „zawieszane”, stąd jest to użycie „niepoważne” [Austin 1993, 649]. Austin odżegnywał się też od poglądu, że słowa „są wypowiedzane jako (jedynie) zewnętrzny i widomy znak, dawany dla wygody, dla utrwalenia czy dla informacji, jakiejś czynności wewnętrznej i duchowej” [Austin 1993, 558]. A należy odróżnić założoną intencję mówiącego od zwykle niedostępnej faktycznej intencji. Sprawą tą zajmował się T. A. van Dijk, który stwierdził: „Rozumiemy, co ktoś robi, tylko wówczas, gdy potrafimy zinterpretować robienie jako pewną czynność. To zaś znaczy, że rekonstruujemy domniemaną intencję, cel i ewentualne dalsze racje działającego” [van Dijk 1977, 182; za: Carlson 2007, 114].

Mary L. Pratt w swojej pracy *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* [1977] oceniła, że cechy tak zwanego języka potocznego nie różnią się od cech dyskursu poetyckiego, stąd literaturę, podobnie jak wszystkie inne języki „nie sposób zrozumieć bez kontekstu, w którym się pojawia i uczestniczących w niej ludzi” [Pratt 1977, VIII; za: Carlson 2007, 112]. Pratt przejęła też od Grice’a dwa pojęcia: „zasadę kooperacji” oraz „implikaturę konwersacyjną”. Oba mówią o powiązaniach mówcy i słuchacza w sytuacji wypowiedzi literackiej, o tym, jak są oni ze sobą związani. Podobny sposób myślenia reprezentuje Julia Kristeva, która pisze:

„karnawałowa scena wprowadza rozdwojony akt mowy: zarówno aktor, jak i tłum są równocześnie podmiotem i adresatem dyskursu. Karnawał stanowi też pomost, który łączy te dwa rozszczerzone zjawiska, i miejsce, gdzie czyni się zadość każdemu z terminów: (aktor+obserwator)” [Kristeva 1980, 46; za: Carlson 2007, 113].

Podobnie jak Kristeva myślał również Robert Chambers, którego zdaniem kontakt z dziełem literackim wykracza poza typowy model illokucyjny, gdzie mamy do czynienia z kontaktem mówcy z określonym, znanym słuchaczem:

„Dyskurs artystyczny, bardzo szybko uwolniony od więzi z »autorem« wciąż kieruje się do nowych słuchaczy, którzy muszą go interpretować w coraz to innych kontekstach. Stanowiący podstawę estetycznego dyskursu »performatyw« byłyby tu więc czymś w rodzaju: »Poddaję się twojej interpretacji« czy »Proszę mnie zinterpretować« – przy nieustannym przypuszczeniu, że można taki akt przypisać samemu komunikatowi (stającemu się własnym nadawcą, odbiorca zaś – oznaczony jako »ty« może być kimś nieokreślonym spośród »wszystkich zainteresowanych« [Chambers 1980, 104; za: Carlson 2007, 115].

Metodę tę w teatrologii zastosował U. Eco. Zdaniem włoskiego semiotyka w świecie scenicznym aktorzy spełniają między sobą akty „pseudo stwierdzeń”, jednocześnie spełniając akt mowy, który kreuje fikcyjny świat: „będę grał. Stąd stworzenie teatralnej ramy przedstawienia może być uznane za akt mowy, ponieważ to „na mocy postanowienia performerera (...) wkraczamy w świat performansu” [Eco 1977, 115; za: Carlson 2007, 115]. W tym kontekście warto przywołać zdanie George’a Lakoffa, który stwierdza:

„to, co komunikujemy (i co pragniemy zakomunikować wypowiadając zdanie), często bynajmniej nie jest treścią samego zdania, lecz tym, co można wydedukować biorąc za podstawę zarówno owo zdanie, jak też presupozycje, które podziela mówiący i słuchacz” [Lakoff 1976, 70; za: Sinko 1992, 43].

Podobnie zresztą ujmują to Awdiejew i Habrajska rozróżniając sensory ideacyjny i interakcyjny [2010, 12, 53-57, 156, 218]. Należy dodać, że G. Lakoff jest autorem teorii wyidealizowanych modeli kognitywnych (ICM – idealized cognitive models) [1987]. Modele te to „złożone całości, w których zawierają się struktury propozycjonalne oraz zobrazowane schematy mentalne z możliwością metaforyzacji i metonimizacji ich odniesienia” [Awdiejew, Habrajska 2010, 53]. Zawarty jest w nich uproszczony obraz rzeczywistości. Jak zaznaczają jednak Awdiejew i Habrajska, choć podstawowe założenia poczynione przez Lakoffa wciąż są aktualne

i przydatne w praktyce analizy dyskursu, to w ujęciu komunikacyjnym definicje konceptów nie są potrzebne, ponieważ

„koncepty zawsze występują w ramach szerszych schematów, a więc bylibyśmy zmuszeni do definiowania każdego konceptu w relacji do każdego schematu. Mówiący rozpoznaje nie odrębne koncepty, ale typowe schematy, które potem ulegają modyfikacjom w procesie interpretacji” [Awdiejew, Habrajska 2010, 55].

Robert Fowler współtworzenie komunikatu przez odbiorcę w odniesieniu do lektury opisuje w ten sposób:

„w pewnym sensie czytelnik sam konstruuje tekst, czy też pewną wersję tekstu, na podstawie swej własnej wiedzy kulturowej, w tym również znajomości języka. Wersja, którą sobie konstruuje, jest adekwatna w tym stopniu, w jakim adekwatna jest jego kompetencja (wersje czytelników wciąż się zmieniają, ponieważ sami czytelnicy zmieniają się w istotny sposób zależnie od stopnia, w jakim są dostrojony do systemów kulturowych, które na płaszczyźnie idealnej odnoszą się do tekstu)...” [1976, 65-66; za Sinko 1982, 35].

Twórca zaś może panować w jakimś stopniu nad tym za pomocą języka [Fowler 1976, 66].

Układ zwrotny aktor – widz – aktor na gruncie polskiej teatrologii analizowali z kolei przywoływani już E. Balcerzan i Z. Osiński. Autorzy ci wspominają, że postrzeganie przekazu teatralnego w układzie szeregowym aktor – publiczność wyrosła na gruncie poetyki Wielkiej Reformy Teatru, z koncepcji Konstantego Stanisławskiego czy Juliusza Osterwy, gdzie istotnym postulatem estetycznym było zerwanie w spektaklu z elementami „gwiazdorstwa”, burzącymi jednorodność przedstawienia popisami aktorskimi, zgrywaniem się i graniem „pod publiczność”. Jak pisze K. Braun :

„System gwiazdorski był ostoją i ostatnim bastionem sztuki w teatrze, był także rakiem teatr wyniszczającym. (...) Skrajny indywidualizm gwiazd był sprzeczny z istotą teatru, jaką zawsze było i jest wywoływanie zbiorowych, społecznych, wspólnych przeżyć i emocji oraz budowanie komunikacji między ludźmi. Aktor – gwiazdor podporządkowywał sobie resztę zespołu, dramat, inscenizację, publiczność. Sytuował się w centrum teatru. I najbliższej rampy. Zmieniał i przykrawał dla siebie tekst, grał „pod publiczność”, polując na jej poklask, a nawet na prezenty rzucane na deski sceny na benefisach” [Braun 1984, 19].

Jak dodają Balcerzan i Osiński, twórcy czasów Wielkiej Reformy byli świadomi wpływu widza na spektakl (czyli przede wszystkim na aktora), jednak ten zwrotny kontakt utrudniała ówczesna architektura teatralna, czyli scena pudełkowa. Stąd nie traktowano widza jako istotnego „współuczestnika przedstawienia”.

Dla przezwyciężenia tej bariery i wciągnięcia widza w orbitę konstruktorów zdarzenia teatralnego, wśród publiczności swój teatr kształtowali na przykład T. Kantor i J. Grotowski [Balcerzan i Osiński 2003, 8.]. Grotowski pisał:

„ ...spektakl jest iskrą przebiegającą między dwoma ensemblami (...). Reżyser świadomie inscenizuje dwa ensemble; zbliża je wzajemnie, wprowadza je w styk, w zwanie, w kontakt, we współgrę, aby przeskoczyła iskra” [Grotowski 1962; za: Balcerzan, Osiński 2003, 8]

A w jednym ze spektakli „aktor zwraca się wprost do widza i swoje reakcje uzależnia od jego reakcji” [Falkowski 1964; za: Balcerzan, Osiński 2003, 8]. Stąd polscy autorzy przywołują konkludującą opinię M. Dietrich, która napisała, że „aktor i widz są »skazani na siebie«. Aktor i widz oddziałują na siebie nawzajem” [Dietrich 1964, 116; za: Balcerzan i Osiński 2003, 9]. I stwierdzają „spektakl określamy jako układ względnie odosobniony działający według zasady sprzężenia zwrotnego” [Balcerzan, Osiński 2003, 9].

Widzowie, czyli opisywany w poprzednim podrozdziale Zespół Odbiorcy, współuczestniczą w spektaklu teatralnym poprzez swoje reakcje na widowni – śmiechy,

brawa, milczenie, nerwowe kręcenie się na miejscach czy nawet chrapanie. Jak piszą Balcerzan i Osiński, za każdym razem, gdy taka reakcja ma wartość informacji dla obu zespołów, możemy mówić o wpływie bezpośrednim na komunikat, a sygnał taki staje się jednym z wielu sygnałów w strukturze Komunikatu. W niektórych spektaklach Zespół Nadawcy nadaje szczególne uprawnienia Zespołowi Odbiorcy do udziału w Komunikacie. I zespoły te – przynajmniej na jakiś czas – mogą stać wręcz równoprawne w kształtowaniu tegoż Komunikatu. Przykładem takiego przedstawienia współcześnie są między innymi *Szalone nożyczki* Paula Pörtnera w reżyserii Marcina Sławińskiego w Teatrze Bagatela w Krakowie⁴⁴.

Jak zauważają autorzy artykułu, Zespół Odbiorcy jest mniej zautomatyzowany niż Zespół Nadawcy, ponieważ nie miał np. przeprowadzanych wspólnych prób, ćwiczeń, stąd czynności publiczności są bardziej nieuporządkowane, niespójne, odbiegają zatem od przejść w strukturze układu, których autorem jest Zespół Nadawcy.

O „tekście publiczności”, czyli komunikatach płynących od widza/widzów do aktora/aktorów jako o zmiennym czynniku sytuacji komunikacyjnej w teatrze pisze także G. Sinko [1992, 82]. Polski badacz podkreśla, że komunikat ten (u Sinki „tekst”) jest ubogi semantycznie, a zarazem ograniczony w warstwie powierzchniowej. Zdaniem Sinki widzowie mają tylko dwie możliwości semantycznego nacechowania swoich reakcji – aprobata i dezaprobata (jak się zdaje – osobno jednak należałoby wymienić irytację powiązaną z niemożnością zrozumienia oraz obojętność). Sinko pisze, że w języku naturalnym postawy takie będą wyrażane w krótkich, skonwencjonalizowanych komunikatach - „brawo”, „zejdź ze sceny”. W kodzie niewerbalnym można by tu zaliczyć brawa, parskania, szczerze lub wymuszone śmiechy o złośliwym podłożu, nastawionym na zakłócenie kanału, pomruki. W kodzie pozawerbalnym będą to gesty nacechowane semantycznie przez kulturę, np. uznane za obraźliwe, czy użycie przedmiotów (jak rzucenie kwiatu na scenę bądź rzucenie butem w kulturze muzułmańskiej [Bielawski 1980]).

44 W Polsce od łódzkiej premiery w roku 1999 sztukę tę wystawiano w 14 teatrach, w tym siedmiokrotnie właśnie w reżyserii M. Sławińskiego. Reklamowana jest jako „pierwsze w Polsce interaktywne przedstawienie” [Zob. www.bagatela.pl, Dostęp: 18.02.2018 r.].

Zdaniem Sinki komunikaty takie, za wyjątkiem szczególnie nacechowanych, są odbierane zbiorowo przez aktorów na scenie (elementami zakłócającymi są tu i odległość od dalszych rzędów i reflektory świecące w oczy) i określane są jako „rodzaj”, „aura” czy „temperatura” widowni. Te intuicyjne, mało precyzyjne sformułowania znajdują wytłumaczenie właśnie w badaniach nad pragmatyką tekstu, pragmatycznym użyciem języka, których to badań elementem jest niniejsza praca

Wracając do Balcerzana i Osińskiego: ich zdaniem na strukturę Komunikatu teatralnego składa się całość strumienia informacji płynących od Nadawcy do Odbiorcy i od Odbiorcy do Nadawcy. Na przykład cisza jest jego częścią składową, a nie pauzą w nim. Autorzy artykułu przytaczają w tym miejscu Norberta Wienera, który zauważył, że „celem oklasków w teatrze jest wprowadzenie pewnej formy dwukierunkowego przekazywania wiadomości” [Wiener 1961, 57; za: Balcerzan, Osiński 2003, 11] oraz Margret Dietrich, która pisała o oklaskach czy „skupionej ciszy” na widowni, jako o środkach „dopingujących aktora” [Dietrich 1964, 116; za: Balcerzan, Osiński 2003, 11].

Dla Balcerzana i Osińskiego wspomniany Komunikat jest w układzie spektaklu teatralnym jednorazowy i niepowtarzalny, jak niepowtarzalna i jednorazowa jest sytuacja komunikacyjna wynikła ze spotkania Zespołu Nadawcy z Zespołem Odbiorcy [Balcerzan, Osiński 2003, 23]. Stanowi on też dla nich przekaz rozumiany jako „zjawisko stanowiące przedmiot spostrzeżenia, mające na celu informowanie i przewodzenie przez kanały naturalne (zmysły) i kanały techniczne (aparatura)” (Definicja A. Mollesa) [Balcerzan, Osiński 2003, 11]. Stąd wyjątkowość teatru – zarówno Zespół Nadawcy jak i Zespół Odbiorcy może być „ten sam” ale nigdy nie jest „taki sam”, pod względem świadomości (np. bo już widział sztukę, teraz zna zakończenie) czy nastroju emocjonalnego itp. Stąd kształtowany przez nie Komunikat nie może być identyczny. I stąd różnica np. z kinem, gdzie Komunikat Zespołu nadawcy pozostaje dokładnie taki sam, a Zespół Odbiorcy nie ma nań żadnego wpływu. Balcerzan i Osiński dodają, że Komunikat jest zmienny, jednak przy powtórzeniach oczywiście jest również duże podobieństwo struktury spektaklu, czasami wręcz trudne do wychwycenia dla widza. Dla Zespołu Nadawcy,

z racji większego zaangażowania i wspomianej większej organizacji, wszelkie odstępstwa są dużo łatwiej rejestrowane.

Zespół Odbiorcy działa na spektakl również pośrednio. Wówczas strumień informacji płynący od Zespołu Odbiorcy do Zespołu Nadawcy nie jest wpleciony w strukturę Komunikatu, ale skierowany jest do świadomości Zespołu Nadawcy, który z kolei pod tym wpływem zmienia strukturę Komunikatu. Balcerzan i Osiński nazywają to „histerezą”, czyli że stan układu zależy od jego historii [Balcerzan, Osiński 2003, 12]. Krótka histereza to bezpośrednia reakcja Zespołu Nadawcy lub Odbiorcy na informacje w ramach struktury spektaklu. Zmiana sekwencji spektaklu pod wpływem jakichś impulsów – niezadowolenia reżysera czy odmiennych od zakładanych reakcji publiczności – to histereza długa.

Balcerzan i Osiński piszą również, że Aktor, jak element strukturalny spektaklu stanowi w dużym stopniu tworzywo samokształtujące się, jest – w pewnym sensie – niezależny od koncepcji i działań reżysera” [Balcerzan, Osiński 2003, 13]. Wiąże się to z przywoływaną koncepcją T. Kubikowskiego, który wyróżnia osobną „instrukcję”, pochodzącą od reżysera od „schematu roli”, tworzonego już samodzielnie przez aktora:

„Dysponując swoją postacią realną i zapoznawszy się z instrukcją aktor przystępuje do tworzenia schematu roli”. To znaczy: przedsięwzięje środki, aby na scenie wywołać postać przewidziana przez instrukcję; próbuje w jaki sposób mistyfikować wczucie” [Kubikowski 1994, 136].

O ile jednak reżyser może mieć wpływ w dalszej histerezie na schemat roli poprzez zmianę instrukcji, to nie ma on w zasadzie żadnego wpływu na „postać przedstawianą”, czyli zespół działań o znaczeniu informacyjnym dla widza w czasie konkretnego przedstawienia [Kubikowski 1994, 141], a tym bardziej na „postać domniemaną”, która jest konstruktem powstałym w dyskursie Zespołu Odbiorcy i „pozostaje ona niepodzielną własnością tegoż właśnie indywidualnego widza [Kubikowski 1994, 145].

Balcerzan i Osiński wskazują także na osoby z Zespołu Nadawcy, na które nie ma wpływu Zespół Odbiorcy. Są to między innymi autor tekstu (zwłaszcza

już nieżyjący), a także scenograf, reżyser światła, kompozytor muzyki czy autor (operator) filmów, które są wykorzystywane w spektaklu. Także aktorzy, kiedy występują tylko na filmie wyświetlanym w czasie przedstawienia, są poza tym wpływem. Ich działania są informacyjne dla widza (komunikują) i składają się na Komunikat – ale zostały już ukształtowane i jeżeli ich przekaz ulega zmianie, to na zasadzie transformacji subkodu, zakłóceń, natomiast nie w swojej istocie. Podobnie aktorzy, przy zejściu ze sceny czy scenograf przy zgaszeniu światła wyłączają się z aktu komunikacji albo są wyłączani (np. gdy muzyka zagłusza dialog sceniczny). Te wyłączenia też są dla widza informacją [por. Awdiejew Habrajska 2010, 76-77].

Balcerzan i Osiński podkreślają również mocno niejednorodność Zespołu Odbiorcy. Ma to dwie konsekwencje – po pierwsze pewne reakcje są indywidualne, a po drugie, przez to Zespół ten niejednorodnie uczestniczy w kształtowaniu Komunikatu. Jak dodają badacze, Zespół Nadawcy dąży oczywiście do zjednoczenia Zespołu Odbiorcy i ujednolicenia wszystkich reakcji, narzucając reguły tej „współgry teatralnej” [Balcerzan, Osiński 2003, 13]. Są też sygnały, które docierają do wszystkich uczestników spektaklu, jak muzyka czy ciemność, ale są też drobne sygnały, które odbiera tylko część – np. szczegóły mimiki, widzialne tylko dla widzów siedzących w pierwszych rzędach.

Wracając jeszcze do opisywanych w poprzednim podrozdziale „subkodów”. Te różnią się też podatnością na wpływ Zespołu Odbiorcy – o czym była już mowa. Można sobie wyobrazić, że reagując na szmery z widowni aktorzy zaczynają mówić głośniej. Jednak już na przykład krytyka scenografii nie przyniesie raczej żadnego efektu (ewentualnie w długiej histerezie). Podobnie zresztą jak negatywne uwagi pod adresem muzyki – ta najwyżej może być nieco przyciszona⁴⁵. Balcerzan

45 Autor niniejszego opracowania był kiedyś na dwóch wystawieniach sztuki „Gwałtu, co się dzieje!” A. Fredry w Teatrze im. C. K. Norwida. Padały tam dwuznacznie brzmiące dziś słowa: „Spuść się na mnie”. Na przedstawieniu premierowym, więc przy widowni wyselekcjonowanej, wyrobionej, przewidywalnej, aktorka mówiąca te słowa wykrzychała głośno na cały teatr, budząc tym samym wesołość, a nawet kilka nieśmiałych braw. W drugim przedstawieniu, tzw. szkolnym, gdzie widzami byli już tylko mało obliczalni uczniowie liceum, aktorka słowa te wypowiedziała niemal szeptem, tak, że nie dotarły do uszu wielu adresatów. Uczyniła to albo z wrodzonej „autocenzury”, która podpowiadała jej, by nie „gorszyć młodzieży”, lub też w obawie przed nieokreśloną reakcją na te słowa, nadmiernym podnieceniem na widowni [„Gwałtu, co się dzieje!” (Aleksander Fredro), Teatr im. Cypriana Kamila Norwida, Jelenia Góra, Duża Scena. Premiera: 10 lutego 1997. Reżyseria: Andrzej Bubień, scenografia Elżbieta Terlikowska, muzyka Jerzy Adam Nowak, ruch sceniczny Olga Wachała].

i Osiński twierdzą, że Zespół Odbiorcy może oddziaływać na wszystkie sekwencje Komunikatu, pośrednio lub bezpośrednio, oraz na wszystkie subkody. Taki wpływ nawet na najdrobniejszy subkod czy na sekwencję powoduje zmianę Komunikatu. Wpływ ten jest na pewno zawsze mniejszy niż Zespołu Nadawcy, który przygotował i organizuje sytuację komunikacyjną. O ile wpływ Zespołu Odbiorcy jest bardziej ilościowy niż jakościowy o tyle z racji „aktorocentryzmu” teatru⁴⁶ w przypadku osób na scenie otwiera on trudne do wytłumaczenia właściwości. Na przykład inaczej możemy odebrać muzykę, gdy aktor porusza się w jej rytmie, a inaczej, kiedy wbrew niemu. Nawet, jeśli czyni to przez błąd, pomyłkę. Inaczej odbierzemy jako widzowie piłeczkę, którą aktor zongluje, a inaczej, gdy ta sama piłeczka upadnie, a aktor nie schyli się by ją podnieść (zrobi to dopiero obsługa techniczna w antrakcie, bądź ten sam aktor po wyciemnieniu).

Z drugiej strony, jak podkreślają Balcerzan i Osiński, Zespół Nadawcy, kierujący się właściwością każdego „układu względnie odosobnionego samoregulującego”, dąży do stanu stabilnej równowagi, z której Zespół Odbiorcy może wytrącać go swoimi reakcjami czy zachowaniami, nawet charakterem [Balcerzan, Osiński 2003, 23]. Aktor dąży mimo wszystko do pewnej ustalonej normy gry, formy swoich poczynań scenicznych, które zostały ustalone na próbach z pozostałymi twórcami. Próby są przecież po to, by wynaleźć, wdrożyć i zautomatyzować działania sceniczne, im więcej prób, tym silniejsza jest internalizacja „instrukcji” (w rozumieniu T. Kubikowskiego [1994, 132-135]), tym większy automatyzm i zarazem mniejsza podatność na wpływ Zespołu Odbiorcy. Sytuację, jaka ma tu miejsce, można porównać do klasycznej sytuacji pozyskiwania informacji i komponowania sensu z gramatyki komunikacyjnej. To znaczy gdy aktor otrzymuje możliwie najpełniejszy zestaw danych do stworzenia „schematu roli” (znów termin T. Kubikowskiego [1994, 136-138]), nie będzie on już musiał poszukiwać niesystemowych informacji, mogących być bazą interpretacyjną dla dopełnienia sensu konstruktu danej roli. Im więcej aktor usłyszy i zrozumie komunikatów wysyłanych przez Zespół Nadawcy w procesie tworzenia spektaklu, tym mniej spektakl ten będzie tworzony

46 Ponieważ, jak słusznie pisze L. Kaczyńska: „Realna obecność aktora na scenie powoduje, że dominuje on nad pozostałymi środkami wyrazu, także nad znaczeniami tekstu” [Kaczyńska 2006, 10].

na scenie na bazie informacji płynących od Zespołu Odbiorcy. Na marginesie można zauważyć, że automatyzm aktora w takim rozumieniu jest jednak różny od automatyzmu, o którym marzył przywoływany już E. G. Craig [1985]. Bowiem „automatyzm” aktora w tym rozumieniu bierze się ze stopnia pełności, głębokości psychicznej „schematu roli”. Zatem mówimy tu także o informacjach, płynących od aktora, uwarunkowanych przez jego „ja” z jego wszystkimi ograniczeniami. Są to informacje spersonalizowane, włączające własne „ja” aktora, zarówno fizyczne jak i psychiczne. Craig natomiast dążył do automatyzacji robotycznej, absolutnie pozbawionej jakichkolwiek cech osobistych.

Balcerzan i Osiński podkreślają jednak, że z realizacją takiej homeostazy jest jak z dążeniem do nieskończoności. Każde powtórzenie jest zawsze powtórzeniem odmiennym, jest tylko pozorną kopią spektaklu premierowego, do którego kolejne przedstawienie zazwyczaj się odnosi, jeśli chodzi o instrukcje. Odmienny jest gest, ruch, sposób podawania tekstu. A zależne jest to, jak już było wspomniane, od dyspozycji Zespołu Nadawcy, ale też i Zespołu Odbiorcy, którego zmiany wpływają na korygowanie Komunikatów [Balcerzan, Osiński 2003, 23]. Na określenie takiego układu omawiani autorzy przytaczają termin Oskara Langego „układ quasi-stabilny”. Oznacza to, że funkcjonuje on wokół normy początkowej, czyli wspomnianej premiery, ale cechuje się stałą amplitudą zmian [Balcerzan, Osiński 2003, 24]. Taka quasi-stabilność jest właśnie do osiągnięcia przy dużym stopniu automatyzacji wszystkich subkodów, a reakcje Zespołu N są niemal w pełni odruchowe. Autor niniejszego opracowania przeprowadził kiedyś wywiad z aktorami pracującymi z Peterem Steinem nad *Mewą* Antoniego Czechowa, zrealizowanej w Teatrze Dramatu Rosyjskiego w Rydze:

„Oleg Tietierin, odtwórca roli Jakowa, porównuje budowanie tego spektaklu do budowy domu:

Stein liczył wszystko jak inżynier. My i obsługujący scenę brygadziści musieliśmy być jak fundament i stropy. Wszystko musiało być dopasowane idealnie. Jeśli nie, to budowla runie. Stein żądał, by aktor na scenie pojawiał się w precyzyjnie określonym momencie. Żadnego przypadku! Aktor powinien wykonać

krok na scenie idealnie we wskazane miejsce. I na dodatek, ani sekundę później ani wcześniej! Rysują ci krzyżyki, musisz iść równiutko po wyznaczonej trajektorii, dokładnie wypowiedzieć tekst i równie precyzyjnie zejść ze sceny – mówi Tietierin. (...). Aktorzy początkowo irytowali się, kiedy Stein miał pretensje, że coś robione jest o sekundę za wcześnie bądź za późno. Wydawałoby się przecież, że tak krótki czas nic nie znaczy. Nie jest zauważalny dla oglądającego spektakl. Przeszli narzekać, kiedy zeszli na widownię, by zobaczyć sceny kolegów. Wtedy zrozumieli, że Stein ma w pełni rację. Ta ogromna precyzja powoduje wytworzenie się jakiegoś trudnego do określenia, magicznego pola. Na scenie powstaje specyficzny klimat. Ale tylko wtedy, jeśli wszystko robi się absolutnie dokładnie – wspomina Tietierin” [Piotrkowski 2004].

Takie precyzyjne przygotowanie spektaklu, jak piszą Balcerzan i Osiński, zabezpiecza go przed entropią, rozkładem, spowodowanym zarówno poszukiwaniami samego Zespołu Nadawcy, którego członkowie wciąż nie do końca zrozumieli komunikaty – „instrukcje” w rozumieniu perlokucyjnym i schematy roli budują właśnie później, w oparciu o widownię. A zrazem samego zmiennego Zespołu Odbiorcy, który może wysyłać instrukcje na temat subkodów przedstawienia inne, niż były w pierwotnym zamyśle reżysera, a tym samym przebudowywać Komunikat według swojej wizji, koncepcji. Na przykład skłaniając aktora do „szarżowania”, wręcz wygłupów na scenie, nagradzając go brawami, podczas gdy instrukcją reżysera było jednak nieprzekraczanie pewnej granicy śmieszności danej sceny. Istnieją jednak takie przedstawienia, które niejako z definicji otwarte są na wpływ Zespołu Odbiorcy. Na entropię i zmienność. Zmieniają one swoje subkody w zależności od składu społecznego Zespołu Odbiorcy, bądź nowych pomysłów, koncepcji Zespołu Nadawcy [Balcerzan, Osiński 2003, 24]. To przede wszystkim komedia dell’arte, która:

„oparta jest na zespołowej improwizacji słownej i ruchowej, która ma swój punkt wyjścia w *canevas*, będącym nie tyle dramatem napisanym przez jakiegoś autora, ile sumarycznym wyliczeniem punktów węzłowych fabuły (...) Dysponując ogólnym schematem akcji, aktor improwizował poszczególne rozwiązania

sytuacji scenicznych, wykorzystując do tego *lazzi* charakterystyczne dla jego roli oraz uwzględniając w swojej grze reakcje publiczności” [Pavis 1998, 232-233].

Tego typu spektakle grane są obecnie przez różne zespoły kultywujące tradycję tego zjawiska teatralnego. Należy tu wymienić przede wszystkim krakowską Trupę Komedianty, działającą w Teatrze Praska 52 (w placówce tej powołano Krajową Scenę Komedii dell’Arte [www.teatrpraska52.pl]). Układ taki Balcerzan i Osiński nazywają układem dewiacyjnym – zorientowanym na częściową rekompozycję Komunikatu. Służyć to może również odświeżeniu przejść informacyjnych, gdy te ulegają zużyciu. Może to też chronić Zespół Nadawcy przed brakiem zaangażowania, mechanicznym, nietwórczym realizowaniem wypracowanych instrukcji. Do takiego znużenia materiału spektaklu może dochodzić podczas ciągłego użytkowania w niemal identyczny sposób tych samych subkodów w niemal niezmiennym układzie⁴⁷ [Balcerzan, Osiński 2003, 24]. W ten sposób swoje spektakle tworzył np. Tadeusz Kantor:

„Po tysiąc pięćsetnym spektaklu »było bardzo dużo automatyzmu i to doprowadziło Kantora do wściekłości – opowie Lila Krasicka. Krzyczał, że to jest perfekcjonizm, że nie pozostało nic poza perfekcjonizmem i że on nie robi teatru burżuazyjnego«. Dlatego po przeszło dziesięciu latach, w maju 1986 r., zrezygnował z pokazywania *Umarłej Klasy*” [Pleśniarowicz 1997, 224].

Kantor też sam, niejako w imieniu Zespołu Odbiorcy, bo siedząc wśród widzów, wkraczał na scenę i nierzadko nakazywał zagranie jakiejś sceny ponownie, ponieważ dane wykonanie nie przypadło mu do gustu. Udzielał też wskazówek *in spe*, a nawet strofował ostro aktorów [Pleśniarowicz 1997].

Jest też tak, że układy te – quasi-stabilności i dewiacyjny – mogą występować w różnych fazach jednego spektaklu. Jak zauważają Balcerzan i Osiński, spektakl

47 Ponieważ jednak, jak napisałem powyżej, pełna automatyzacja nie jest możliwa, każde przedstawienie niesie w sobie element nowości, nieoznaczoności. Stąd do takich sytuacji dochodzi rzadko. Zawłaszcza przy dużej złożoności spektaklu, wysokiej redundantności subkodów – ponieważ im ich więcej tym większa jest też niewidoma w każdym kolejnym spektaklu, jak te „klocki” tym razem się ułożą i jak do końca będą wyglądały.

w długiej histerezie staje się poniekąd sumą współkształtujących Komunikat, nawarstwiających się przypadków. Może to być zmiana kanału informacyjnego (aktora) czy też zmiana na kanale zasileniowym, w postaci nastawienia widowni przez publikowane recenzje krytyków. Zespół Nadawcy na działanie przypadkowe zazwyczaj reaguje w trybie alarmowym, usiłując przywrócić lub utrzymać kształt sekwencji Komunikatu zagrożonych rozpadem⁴⁸. To na przykład sytuacje pomyłek w działaniach aktorskich, zapomnienia tekstu itp. Wówczas układ wraca do quasi-stabilizacji.

Bardzo ciekawą rzecz w kontekście współtworzenia znaczeń w spektaklu teatralnym odnotowuje też G. Sinko. Pisząc o *Moralności Pani Dulskiej* przytacza taką historię:

„W jednej z inscenizacji podjęto próbę zbudowania kolejnego pietra i to wyłącznie poprzez element wizualny: dulszczyzna, ideologia z początku XX wieku, miała być *signifiant* – dla nowego *signifie* – dla pewnej grupy ideologii lat siedemdziesiątych w całkiem odmiennym ustroju. Wniosek recenzenta brzmiał, że w przypadku sztuki tak dookreślonej, jak naturalistyczne dzieło Zapolskiej, operacja budowania ostatniego piętra musi być pozostawiona do wykonania samym widzom, nie zaś demonstrowana na scenie poprzez element ikoniczny” [Sinko 1992, 20].

Sinki opisuje jeszcze jeden aspekt współtworzenia spektaklu przez widza. Chodzi o przeżycia wywołane przez spektakl, zawarte w recenzjach teatralnych. Sinko łączy je z obszarem zagadnień związanych z trójczłonową teorią znaku Ch. S. Peirce’a. Teoria ta kluczową rolę w procesie oznaczania jak i dekodowania przypisuje interpretatorowi. To widz stanowi horyzont, w którym w ostateczności kształtuje się obiekt znaku (stąd np. bazujący na tej koncepcji Awdiejew i Habrajska w ogóle nie mówią o znakach, tylko o propozycjach interpretacyjnych). Sinko powołuje

48 Autor niniejszej rozprawy był kiedyś osobiście świadkiem, kiedy to Zespół Odbiorcy podjął taką reakcję alarmową, w celu przywrócenia normalnego stanu przedstawienia. Podczas sceny pisania listu aktorowi zapaliło się od świeczki pióro na sarmackiej czapie. Aktor nie był tego świadom – dopiero krzyki z widowni spowodowały, że zdjął czapkę, zgasił płomień, po czym kontynuował grę.

się na anglosaską semantykę generatywną, która struktury komunikacyjne uznaje za określone każdorazowo przez parametry sytuacji (co rozwinę w następnym rozdziale). Przytacza też wyróżnione przez Z. Raszewskiego trzy typy opisu przedstawienia . Są to:

- w miarę obiektywna relacja o tym, co zostało zobaczone i usłyszane,
- zestawienie przedstawienia z własnymi przeżyciami,
- opisywanie nie przedstawienia, a własnych przeżyć i wniosków, dokonywanie analizy wrażeń przez krytyka [Raszewski 1970/1993].

Sinko zrównuje tę ostatnią „analizę wrażeń” ze zrozumieniem opisywanego utworu, dotarciem do jego przekazu semantycznego, co już odpowiada procesowi komunikowania, w ujęciu Awdiejewa i Habrajskiej [Awdiejew, Habrajska 2010]. Sinko zauważa też, że Raszewski posługuje się terminologią empiriokrytyczną, według której przedstawienie teatralne jest sumą wrażeń widza, co jest zgodne ze współczesnym stanem wiedzy nauki o teście [Sinko 1992, 78].

Rozdział 4.

Sytuacje komunikacyjne we współczesnym teatrze dramatycznym – ujęcie komunikatywistyczne

4.1 Pojęcie i rodzaje komunikacji

Komunikacja, w zależności od tego przez jaką dziedzinę jest badana, bywa definiowana w bardzo różny sposób. Do tego stopnia, że przedmiot takiego badania może być zupełnie odmienny. Dlatego w niniejszym podrozdziale chciałbym pokazać, jak komunikacja może być rozumiana i precyzyjnie określić jak definiowana jest ona przez komunikatywistów. Pozwoli to w dalszej części omówić z tej perspektywy komunikację zachodzącą we współczesnym teatrze.

4.1.1 Definicje komunikacji

Tomasz Goban-Klas w książce *Media i komunikowanie masowe* przytacza najbardziej typowe określenia komunikowania:

- komunikowanie jako transmisja informacji, idei;
- komunikowanie jako rozumienie innych i umożliwienie zrozumienia siebie;
- komunikowanie jako oddziaływanie wzajemne ludzi;
- komunikowanie jako łączenie czy budowanie wspólnoty;
- komunikowanie jako interakcja z użyciem symboli;
- komunikowanie jako wymiana znaczeń;
- komunikowanie jako element procesu społecznego [Goban-Klas 2006, 42].

Z przywołanych definicji wynika, że komunikacja to wymiana informacji, porozumiewanie w celu wspólnego działania, osiągnięcia porozumienia, dzielenia się wiedzą lub emocjami. W podobnym tonie wypowiada się też B. Dobek-Ostrowska, dla której komunikowanie to:

„proces porozumiewania się jednostek, grup, i instytucji, którego celem jest wymiana myśli, dzielenie się wiedzą, informacjami i ideami. W zależności od poziomu komunikowania proces ten obejmuje swym zasięgiem różną liczbę jednostek. Realizowany jest przy użyciu wielu środków. Wywołuje określone skutki” [Dobek-Ostrowska 2007, 63].

Z kolei Maciej Mrozowski zaznaczając, że stworzenie syntetycznej i kompleksowej definicji komunikacji wydaje się niemożliwe, pisze, że:

„komunikowanie jest rodzajem kontaktu nawiązanego za pomocą zmysłów, bądź także specjalnie do tego przystosowanych narzędzi (środków komunikowania), między co najmniej dwiema osobami, z których jedna (nadawca) przekazuje drugiej (odbiorcy) za pomocą zrozumiałych dla nich obu znaków pewne treści pojęciowe lub emocje z zamiarem wywołania u odbiorcy określonych reakcji” [Mrozowski 2001, 14].

Takie podejście do komunikowania krytykuje jednak Michael Fleischer [2010]. Autor ten podkreśla, że nie można traktować komunikacji jako porozumiewania się, dochodzenia do konsensusu czy wymiany informacji. Jego zdaniem:

„porozumienie/porozumiewanie się nie ma nic wspólnego z komunikacją, jako że jest jednym z możliwych *rezultatów* komunikacji (lub zamiarów *podjęcia* komunikacji). Czyli pojawia się *po* i *w rezultacie* komunikacji (lub *przed* nią). A rezultat nie może być producentem procesu, który ten rezultat wyprodukował. (...) Ponadto nie ma komunikacyjnej możliwości sprawdzenia czy porozumienie »naprawdę« zostało uzyskane” [Fleischer 2010].

Dlatego też Fleischer uznaje tradycyjne definicje komunikacji za nieodpowiednie:

„komunikacja nie ma oczywiście nic wspólnego z informacją, porozumiewaniem się, wymianą wiadomości lub przekazywaniem X, lecz z procesualnym

zastosowaniem znaków i tworzeniem znaczeń. Co widoczne staje się już z faktu, że komunikacja nieprowadząca do porozumienia nadal pozostaje komunikacją, a nawet dłużej się utrzymuje, niż kiedy dochodzi do porozumienia. Również nieudana komunikacja jest komunikacją, gdyż »nieudana« jest z innych powodów niż te, z których przebiega» [Fleischer 2007, 45].

Fleischer wskazuje że, nie obejmują one w swojej treści wszystkich zjawisk funkcjonujących w obrębie komunikacji. Bierze się to stąd, że nauka o komunikacji występuje w wielu różnych dyscyplinach naukowych, a każda z nich podkreśla w swojej definicji komunikacji to, co jest dla niej najistotniejsze⁴⁹. Wobec powyższego Fleischer zaproponował taką definicję komunikacji:

„Komunikacja to proces i leżący u jego podstaw mechanizm, gwarantujący i zabezpieczający wynikające z mechanizmu kognitywnej konstrukcji: przystosowanie (dopasowanie), wytyczanie, sondowanie, rewidowanie, konfrontacje socjalnie uwarunkowanych i kulturowo intersubiektywnie wytworzonych oraz funkcjonujących konstruktywnych komunikatów i obrazów świata, w celu wyprodukowania i zachowania systemu kultury, w celu ich zastosowanie w obrębie dyskursów oraz w celu wyprodukowania, sterowania i zmiany danych dyskursów. Proces ten przebiega w ramach istniejących i obowiązujących scenariuszy uzasadnieniowych lub tworzonych *ad hoc* scenariuszy legitymizacyjnych. Komunikacja nie jest ukierunkowana na przekazywanie informacji (jako że bazuje ona na znaczeniach, a te nie są zjawiskami informacyjnymi) lub treści (jakkolwiek rozumianych), lecz na odbywające się za pośrednictwem komunikatów dopasowanie, przystosowanie, sprawdzanie

49 M. Mrozowski przytacza na przykład podział zachowań człowieka dokonany przez Edmunda Leacha, według którego ludzkie zachowania można sprowadzić do trzech rodzajów czynności; biologicznych (naturalnych), związanych z funkcjonowaniem ludzkiego organizmu, technicznych (rzeczowych), które służą do przekształcania środowiska oraz ekspresywnych (symbolicznych), do wyrażania emocji i myśli. Jak wskazuje ten badacz, komunikowanie nie ogranicza się tylko do tej strefy – jakby się początkowo mogło zdawać. Bo nawet jeśli ktoś gotuje obiad, komunikuje tym samym na przykład swoją biegłość w tej materii lub jej brak. [Mrozowski 2001, 13-14]. Stąd komunikacja przenika wszystkie chyba aspekty życia (jak powiedział Michael Fleischer: »Wszystko jest komunikacją»), zatem każda jej definicja skazana jest na ograniczenia lub przesadną pojemność.

i negocjowanie intersubiektywnych konstruktów z uwagi na ich zgodność, pokrywanie się z kolektywnymi konstruktami i ich elementami oraz z obrazami świata” [Fleischer 2002, 335-336].

Fleischer łączy zatem komunikację z kulturą i obrazem świata. Podkreśla, że kultura jest przyczyną, powoduje oraz gwarantuje spójność systemu komunikacyjnego oraz komunikowania się za pośrednictwem obrazu świata [2002, 337].

Sam jednak później stwierdza, że „definicje komunikacji są bezużyteczne, gdyż nie wyjaśniają literalnie niczego, lecz zjawisko jedynie opisują” [Fleischer 2010]. Jak z kolei podkreśla G. Habrajska, definicje komunikowania zaproponowane dotychczas nie obejmują całościowo komunikacji, wszystkich zjawisk z nią związanych [Habrajska 2012, 37]. Twierdzi ona, że o efekcie komunikacji decyduje kompetencja komunikacyjna oraz postawa (rozumiana szeroko jako chęć kontaktu, chęć zrozumienia, położenie w przestrzeni, wpływ zakłóceń itp.) zarówno nadawcy jak i odbiorcy. Stąd tak istotna jest autoprezentacja i perswazja ze strony nadawcy [zob. Mrozowski 2001, 25]. Ważne są też wysyłane przez nadawcę instrukcje odbioru, które ułatwiają znalezienie za pomocą bazy interpretacyjnej, właściwego znaczenia komunikatu⁵⁰.

4.1.2 Środki i kanały komunikacji

M. Mrozowski pisze, że warunkiem zajścia procesu komunikacji jest nie tylko zaistnienie jakiegoś zachowania, ale też sytuacji, w której to zachowanie może ktoś odczytać. Oznacza to po pierwsze, że musi być zawsze nie tylko nadawca, ale i odbiorca. Czyli komunikat musi gdzieś dotrzeć, gdzie może być odebrany⁵¹. Ponadto musi być w takiej formie, przy której odbiorca potrafi nadać mu jakiś

50 Warto zaznaczyć, że umiejętność odczytania znaków w kontekście nie dotyczy tylko napisów, ale też np. funkcji rzeczy. Bolesnie przekonał się o tym prezydent Bronisław Komorowski, nie odczytując właściwie znaczenia „stołeczka” w japońskim parlamencie, co skończyło się małym skandalem. Co ciekawe – większym w Polsce niż w Japonii.

51 Celowo piszę szeroko, ogólnie, gdyż nie chodzi tu tylko o drugą osobę. Człowiek może przecież komunikować się ze zwierzęciem, np. mówiąc; „Ira, siad” do psa. Może też komunikować się z samym sobą (komunikacja intrapersonalna).

sens [Mrozowski 2001, 14]. Pomijając stary spór o to, czy komunikat istnieje od momentu utworzenia go przez nadawcę, czy też dopiero od momentu jego zrozumienia przez odbiorcę, zauważamy, że wszystkie definicje komunikacji zakładają występowanie nadawcy i odbiorcy.

W teatrze nadawcą jest najpierw autor tekstu wyjściowego. Czasem autorów może też być kilku. Reżyser-odbiorca dokonuje kognitywnej obróbki przekazu autora/autorów i uświadamia sobie kontekst danego tekstu [Awdziejew, Habrajska 2010, 84]. Przedstawia go jako komunikat aktorom i pozostałym członkom zespołu teatralnego – on wówczas staje się nadawcą, członkowie zespołu, z aktorami na czele są odbiorcami. Może się okazać, że z połączonych tekstów kilku autorów wyłania się zupełnie inny kontekst – wówczas to z takim komunikatem reżysera pracują dalej aktorzy, scenograf, choreograf itd. (np. w przypadku *(A)pollonii* komunikat taki można streścić w słowach: robimy spektakl o niejednoznaczności poświęcenia się dla innych, kosztem najbliższych). Nowe interpretacje mogą pojawić się również w trakcie pracy zespołowej nad przedstawieniem. Wówczas reżyser bywa współcześnie nie tylko nadawcą, ale i odbiorcą, gdy przekazywane są mu interpretacje innych członków zespołu (głównie aktorów. W pracy tej nadawcami i odbiorcami wymiennie są też dla siebie aktorzy. Swoje komunikaty wzajemnie przekazują sobie też scenograf, reżyser itp. Swoisty wewnętrzny dialog prowadzą także wszyscy członkowie artystyczni zespołu teatralnego. W ten sposób członkowie zespołu tworzą partykularne reprezentacje kognitywne, zawierające obraz ideacyjny i zamiar pragmatyczny, wobec czego produkują oni komunikat, który zostaje przekazany do widza (jednocześnie, ale do każdego z osobna, będzie on też indywidualnie zinterpretowany). Świadomość członków zespołu co i po co daną rzecz wykonują lub mówią z jednej strony dotyczy ich własnego komunikatu, a drugiej komunikatu całościowego, wypracowanego z zespołem w czasie prób. Stąd w finalnej fazie teatralnej komunikacji możemy mówić jednocześnie o komunikacie poszczególnego artysty oraz całego zespołu. Ciekawie w tej perspektywie rysuje się sytuacja komunikacyjna reżysera jako nadawcy. Ponieważ on odpowiada za spójność komunikatu, całościową koncepcję przekazu, zatem ideację, interakcję i przede wszystkim za organizację dyskursu (w odróżnieniu

od pozostałych poziomów poziom ten wydaje się być niemal zupełnie zależny od reżysera), ale realizacja tego komunikatu zachodzi poprzez inne osoby, inne zatem „postaci realne” [Kubikowski 1994], zewnętrzne i konkretne, fizyczne ciała (ich wyglądy, ruchy, itp.). U samego reżysera komunikat pozostaje natomiast tylko na etapie niezrealizowanej reprezentacji kognitywnej. Jest niezrealizowanym zamiarem. Stąd zdarzają się spore nawet rozbieżności właśnie między tym „zamiarem” reżysera i jego realizacją z pomocą takich, a nie innych środków (przede wszystkim ludzkich). To jedna z różnic, które występują pomiędzy sytuacją komunikacyjną codzienną a teatralną – to komunikowanie *per procura*, które jest immanentną cechą *sine qua non*⁵² teatru. Dlatego też reżyserzy (zazwyczaj artystyczne porażki) tłumaczą czasami, że chcieli czego innego, co innego mieli „w głowie”, a co innego wyszło na scenie. Stąd również konkluzja, że im mocniej reżyser rozpozna materię ludzką (przede wszystkim), w której mu przychodzi pracować (wyzyskiwać do swojego celu komunikacyjnego fizyczność i emocjonalność aktorów), za pomocą której chce się komunikować z widzem (widzami), tym bliżej jest tej reprezentacji kognitywnej do realizacji, i można zaryzykować twierdzenie, tym lepszy, bardziej perswazyjny, komunikat teatralny (przedstawienie jako całość). Szerzej zależności te omówię w dalszej części rozdziału.

Kolejnym elementem procesu komunikacji wyróżnionym przez M. Mrozowskiego jest kanał. Jest to przestrzeń, jak pisze Mrozowski, wypełniana przekazami (co najmniej jednym), które są zbudowane za pomocą właściwych (czyli możliwych od odczytania, wywiedzenia z nich sensu) znaków⁵³. W przestrzeni tej mogą zaistnieć:

- prezentacje – czyli gdy materialna forma znaku zastępuje byty niematerialne, np. myśl, uczucie.
- reprezentacje – gdy znak zastępuje inne materialne byty.

Obie funkcje mogą być pełnione równocześnie [Mrozowski 2001, 16]. Mrozowski wyróżnia również środki komunikacyjne. Są to zachowania (w tym gestyka,

52 Wyjątkiem może być sytuacja, gdy aktor reżyseruje siebie w monodramie. Ale nawet wówczas ktoś odpowiada za techniczną stronę spektaklu, tj. oświetlenie czy nagłośnienie. Ma więc dodatkowy wpływ na komunikat spektaklu. Sytuacja natomiast, jak pisałem wcześniej, gdy aktor komunikuje siebie i tylko przez siebie sprawią, że o takim widowisku możemy mówić już jako o performansie, a nie teatrze [Carlson 2007].

53 Ze znakiem jest podobnie jak z komunikacją. To znaczy, że znakiem może być wszystko.

mimika i proksemika), przedmioty oraz urządzenia, które mogą pełnić funkcje znakową (symboliczną), a także utrwalać i przenosić w czasie i przestrzeni komunikaty [Mrozowski 2001, 17].

Z kolei Bogusława Dobek-Ostrowska definiuje kanał jako „drogę przekazu i środek transportu komunikatu” [Dobek-Ostrowska 2007, 65]. Ze względu na charakter kanału John Fiske [1982] dzieli środki komunikowania (zwane też mediami) na trzy kategorie środki prezentacji, reprezentacji i transmisji. Środki prezentacji (wyrażania), to ludzkie zachowanie werbalne i niewerbalne, czyli głos i jego cechy (wysokość, barwa, siła, tempo wypowiedzenia słów i sposób akcentowania) oraz mimika, gesty, postawa ciała, umieszczenie w przestrzeni, wygląd. Środki reprezentacji (rejestracji) to te, które służą do utrwalania komunikacyjnych zachowań człowieka, by móc je oderwać od nadawcy i przekazać dalej niż w bezpośrednim kontakcie. To zarówno kartka i długopis, jak i przenośny dysk, fotografia, taśma magnetyczna. Wreszcie środki transmisji, które służą do powielania i przenoszenia przekazów np. sieć internetowa, telefoniczna. Nie tworzą one przekazu – wpływają tylko na zwiększenie zasięgu komunikatu i przyspieszają jego rozprzestrzenianie. Na każdym etapie, warto dodać, mogą jednak wystąpić szумы, które powodują, że komunikat jest nie od odczytania dla odbiorcy [Fiske 1982]. Warto dodać, że powyższy podział jest dosyć uznaniowy i zależy od sytuacji – bo głos będący normalnie środkiem prezentacji przy przytaczaniu czyichś słów staje się środkiem reprezentacji.

W ujęciu komunikacyjnym A. Awdiejewa i G. Habrajskiej kanał przekazu nie jest istotnym elementem procesu komunikacji. Jest on tak związany z samym przekazem, że nie ma potrzeby jego wyróżniania. Przy założeniu, że wszystko może być komunikacją, kanał może tylko powodować zakłócenia przekazu, ale sam przekazem nie jest [z wykładów G. Habrajskiej na UŁ, 2018].

4.1.3 Rodzaje komunikowania

Omówienie kanałów komunikowania pokazało, że intuicyjnie i najbardziej ogólnie można komunikację można podzielić na taką, która może odbywać się *face-to-face*, kiedy do nadawania i odbierania w niej tekstów wystarczają tylko ograny naszego

ciała, zmysły i taką, kiedy kontakt między nadawcą i odbiorcą wymaga zastosowania środka technicznego. W zależności od tych parametrów, a także relacji między osobami komunikującymi się, wyróżnia się różne rodzaje komunikacji.

B. Dobek-Ostrowska wyróżnia cztery podstawy podziału rodzajów komunikowania:

- ze względu na liczbę uczestniczących w procesie osób (zasięg uczestników),
- ze względu na kanały porozumiewania się,
- ze względu na używane w procesie znaki i kody,
- ze względu na cel przekazu [Dobek-Ostrowska 2007, 70-87].

Pierwsza z tych klasyfikacji, czyli ze względu na zasięg uczestników związana jest z podziałem, jaki zaproponował Denis McQuail, opartym o liczbę uczestników biorących udział w procesie komunikowania. I tak wyróżnił on:

- komunikowanie intrapersonalne, będące komunikowaniem z samym sobą, procesem biologicznym i psychicznym, odbieraniem i reagowanie poprzez centralny układ nerwowy bodźców płynących z organizmu,
- komunikowanie interpersonalne, będące najniższym poziomem komunikowania międzyludzkiego, społecznego. Zazwyczaj odbywa się *face-to-face*,
- komunikowanie grupowe, czyli komunikowanie w niewielkich grupach takich jak rodzina, grupa pracowników, przyjaciół,
- komunikowanie międzygrupowe, zachodzące między większymi grupami, gdzie nie wszyscy członkowie mają osobiste, bezpośrednie kontakty. Są to na przykład wspólnoty lokalne, stowarzyszenia czy związki,
- komunikowanie organizacyjne/institutionalne to sformalizowane komunikowanie, gdzie władza i kontrola są jasno zdefiniowane a role nadawcy i odbiorcy jednoznacznie określone. Takie komunikowanie zachodzi między innymi w przedsiębiorstwie, na linii prezes – podwładni/pracownicy,
- komunikowanie masowe to najszerszy proces komunikowania, odbywający się za pośrednictwem mediów masowych szeroko rozumianych. W transmisji i wymianie informacji uczestniczy tu największa liczba ludzi, liczba odbiorców jest w zasadzie nieokreślona [McQuail 1987, 6].

Spośród tych rodzajów komunikowania we współczesnym teatrze zachodzą trzy pierwsze, to znaczy komunikowanie intrapersonalne, najbardziej chyba

charakterystyczne dla aktora, który pracuje nad rolą, komunikowanie interpersonalne, między aktorami, reżyserem i aktorem, reżyserem a scenografem, kompozytorem czy dramaturgiem. I wreszcie komunikowanie grupowe, charakterystyczne dla zespołu teatralnego na etapie prób.

Druga klasyfikacja B. Dobek-Ostrowskiej opiera się na rozróżnieniu opartym o kanały porozumiewania się, wskazuje na sposoby kontaktu nadawcy i odbiorcy:

- komunikowanie bezpośrednio, face to face, zachodzące tu i teraz, odbiorca natychmiast ma możliwość zareagowania,
- komunikowanie masowe, mające charakter pośredni, ponieważ niebezpośredniego kontaktu nadawcy z odbiorcą. W tym wypadku nadawca dociera zatem do odbiorców za pomocą mediów masowych, Selekcji tekstów może dokonać w tym momencie osoba odpowiedzialna za to, co dane medium przekazuje, czyli tzw. *gate-keeper* (może tak zadziałać właściciel medium, szef redakcji, wydawca czy dziennikarz).
- komunikowanie sieciowe, ma także charakter pośredni, zachodzi przez Internet. Od komunikowania interpersonalnego bezpośredniego różni się tym, że nie ma tu kontaktu fizycznego, a medium jest właśnie globalna sieć komputerowa. [Dobek-Ostrowska 2007, 72-77].

W teatrze podstawą jest komunikowanie bezpośrednio. To wyróżniająca cecha teatru. Nawet, jeśli wykorzystywane narzędzie charakterystyczne dla środków masowego przekazu, jak na przykład kamery, czy połączenia internetowego, to istotą teatru jest, że nie stanowią one głównego sposobu komunikowania z widzem. Owszem, istnieje teatr telewizyjny, jednak jest to już bardziej program telewizyjny niż teatr – dowodem na to niech będzie konieczność realizacji telewizyjnej takiego przedsięwzięcia. Widz przed telewizorem zupełnie inaczej odbiera spektakl niż na sali teatralnej, ma zupełnie punkt obserwacji, inaczej słyszy. Stąd często wersje telewizyjne spektakli nawet znacznie różnią się od swoich teatralnych pierwowzorów.

W trzeciej klasyfikacji zaproponowanej przez B. Dobek-Ostrowską, autorka dzieli komunikowanie na:

- werbalne
- niewerbalne.

Komunikacja werbalna, czyli odbywająca się w języku naturalnym, jest szybkim i ekonomicznym sposobem komunikowania się. Występuje w dwóch formach: ustnej i pisanej. Komunikacja ustna, co zaznaczałem, pierwotnie wymagała kontaktu bezpośredniego, obecnie dzięki różnym nośnikom informacji kontakt taki nie jest dla niej bezwzględnie konieczny. Poza tym komunikacja ta może dzięki rozwojowi techniki również służyć komunikowaniu w czasie. Komunikacja za pomocą pisma wymaga natomiast zawsze jakiegoś nośnika. Także umożliwia komunikowanie pomiędzy osobami między osobami, które dzieli czas. Dzięki temu reżyserzy mogą czytać, odbierać to, co chciał im przekazać Shakespeare, móc to zinterpretować i wystawić na scenie. Kiedyś forma pisana wydłużała sprzężenie zwrotne, była znacznie wolniejszą formą komunikacji niż ustna. Obecnie jednak, dzięki powszechnie instalowanym na przykład w telefonach komórkowych różnym komunikatorom mobilnym, jak np. *Whatsapp*, komunikacja za pomocą pisma pozwala jednak na niemal równie szybkie komunikowanie i reagowanie jak język mówiony. Komunikacja werbalna pisana występuje na wszystkich poziomach komunikowania z podziału McQuaila, za wyjątkiem intrapersonalnego.

Komunikowanie niewerbalne odbywa się w kodzie, na który składają się takie elementy jak: gesty (niezależne od mowy lub od niej zależne), postawa, zachowania dotykowe, mimika, parajęzyk (zachowania wokalne), autoprezentacja, chronemika, proksemika (środowisko przestrzenne) czy środowisko fizyczne komunikacji [zob. Knapp, Hall 1997, Leathers 2009]. J. Antas pisze o tym tak:

„gesty, niektóre ekspresje twarzy i pewne efekty parajęzykowe mają zdecydowanie charakter znakowy, ponieważ używane są zawsze intencjonalnie, a więc sensu stricto semiotycznymi znakami mowy i komunikacji. Należą do języka tak samo jak słowa i frazy, zdania i tryby modalne” [Antas 2008, 10].

Jak podkreślają Knapp i Hall, komunikacja niewerbalna może powtarzać to, co zostało wypowiedziane, może wyrażać sprzeczność, mieszane uczucia nadawcy, może uzupełniać treść komunikatu słownego, może wypowiedzi w języku naturalnym zastępować, może wzmacniać lub osłabiać wypowiedź oraz regulować zachowania

werbalne, poprzez koordynację własnych zachowań werbalnych i niewerbalnych oraz koordynację zachowań nadawcy z odbiorcą/odbiorcami [Knapp, Hall 1997, 35-41]. Kody werbalny i niewerbalny w teatrze są równoważne. Pierwszy na ogół dostarcza niezbędnych do zrozumienia całości ideacji, drugi zazwyczaj pozwala rozumieć przekaz na poziomie interakcyjnym – czyli jak w komunikacji codziennej. Szczegółowo funkcjonowanie tych kodów w teatrze omówię w następnym rozdziale.

Ostatnim podziałem wprowadzonym przez Dobek-Ostrowską jest wyodrębnienie komunikatów ze względu na ich cel: informację i perswazję [Dobek-Ostrowska 2007, 83-87]. Celem komunikowania informacyjnego jest „kreowanie wzajemnego porozumienia między uczestnikami procesu, dzielenia się wiedzą, wyjaśnianie i instruktaż, przy założeniu, że nadawca nie ma żadnych intencji wpływania na postawy i zachowania odbiorców”. Z kolei podstawowe funkcje komunikowania perswazyjnego według B. Dobek-Ostrowskiej to: formowanie postaw, wzmacnianie postaw oraz zmiana potraw oraz zachowań [Dobek-Ostrowska 2007, 83]. Dobek-Ostrowska wyróżnia też trzy typy perswazji, w zależności od stopnia nieetyczności wpływu. Najbardziej etyczna jest według tej badaczki perswazja przekonująca, w której nadawca dąży do porozumienia, np. w negocjacjach. Jest to odpowiednik komunikowania *bona-fide*, w koncepcji A. Awdiejewa [2004] (choć kontakty *bona-fide* w ujęciu tego badacza nie mają tylko charakteru perswazyjnego). Kolejny typ perswazji wg Dobek-Ostrowskiej to perswazja nakłaniająca, gdzie nadawca przekonuje odbiorcę do zmian idei czy postaw na takie, z którymi tenże nadawca się zgadza. Najmniej etyczna jest perswazja pobudzająca, gdzie nadawca narzuca swoje idee lub postawy [Dobek-Ostrowska 2007, 85-86].

W ujęciu komunikacyjnym komunikowanie informacyjne funkcjonuje na dwóch poziomach języka – ideacyjnym i interakcyjnym. Na poziomie ideacyjnym stanowi opis rzeczywistości i dzielenie się informacjami. Wiąże się głównie z dyskursem urzędowym, naukowym (w tym także nauczaniem w szkołach). Z kolei na poziomie interakcyjnym wiąże się głównie ze strategią informacyjno-weryfikacyjną i przebiega odmiennie w różnych sytuacjach komunikacyjnych, w zależności od celu nadawcy. Na przykład przy komunikacji twarzą w twarz, jest to najczęściej reakcja na pytanie, czy prośbę osoby o podanie jej informacji, czy też ustalenie

wspólne zaistniałego stanu rzeczy. Tutaj celem pytającego jest zdobycie wiedzy, a celem udzielającego odpowiedzi podzielenie się tą wiedzą. Jeśli chodzi o komunikację wewnątrz grupy, to w niej celem nadawcy informacji będzie sprawne działanie tejże, które jest po myśli tego nadawcy. Z kolei w komunikacji masowej przekazywane informacje mogą służyć wielu celom. Na przykład prognoza pogody służy celowi omówionemu powyżej, ale też informacje pomagają np. budować dobry wizerunek polityków, wspomagając komunikowanie perswazyjne [Habraiska 2012, 48]. W komunikatywizmie oprócz perswazji informacyjnej, wyróżniana jest także perswazja aksjologiczna i perswazja behawioralna. O ile celem perswazji informacyjnej jest zmiana stanu wiedzy odbiorcy, to w przypadku perswazji aksjologicznej nadawca zmierza do zmiany hierarchii wartości u odbiorcy, a stosując perswazję behawioralną chce skłonić odbiorcę do określonego działania. Perswazja informacyjna stosowana w komunikacji masowej ma charakter propagandy informacyjnej, perswazja aksjologiczna – propagandy aksjologicznej, a perswazja behawioralna – agitacji [z wykładów G. Habraiskiej na UŁ].

Michael Fleischer natomiast wyróżnia sześć komunikacyjnych relacji [2012]. Pierwsza z nich to, gdy „mówione jest A, zaś komunikowane jest również tylko A”. Jak zaznacza wrocławski badacz, sytuacja ta ma w zasadzie tylko miejsce w przypadku komunikacji sztucznej, na przykład między maszynami. Jest to bowiem komunikacja zorientowana wyłącznie na informacje zawartą w przekazie ideacyjnym, np. komunikat na dworcu, polecenie służbowe itp. Kolejną relacją jest, gdy „mówione jest A, zaś komunikowane jest A oraz B”. Jest to najczęstszy typ relacji przy kontaktach *face-to-face*. Odbiorca dekoduje wtedy docierający do niego komunikat, tworzy w przestrzeni dyskursu to, co jego zdaniem nadawca powiedział, a zarazem buduje obraz okoliczności i sposobu w jaki coś zostało powiedziane. Następnie odbiorca uzupełnia to o swoją wiedzę o mówiącym i o świecie – słowem dokłada dodatkowy komunikat, który jest w dużej mierze niezależny od tego, co jest mówione. Ważne jest też, jak dodaje Fleischer, że ten dodatkowy element B, konstruowany przez odbiorcę, w ramach autoprezentacji może też być współkształtowany przez nadawcę, jeżeli opanował on właśnie ten element kompetencji komunikacyjnej. Jest to więc również część komunikacji

częściowo sterowalna, wymaga jednak większej praktyki komunikacyjnej, komunikacyjnych umiejętności. Kolejna relacja komunikacyjna, którą wymienia Fleischer, to relacja „mówione jest A, komunikowane jest nie-A”. Jest to mechanizm kłamstwa lub ironii, przy czym jak zaznacza badacz, ważniejsze od tego, czy rzeczywiście nadawca myśli A, a mówi A lub nie-A ważniejsze jest, że to odbiorca w dyskursie buduje sobie tę negację prawdy. I wtedy staje się podejrzliwy. Kolejna relacja polega na mówieniu A, a komunikowaniu nie-A oraz B. Jest to tak zwane mówienie w cudzysłowie, przy czym ten cudzysłów jest specjalnie widoczny dla odbiorcy. Zastosowanie tego zabiegu jest już samo w sumie zakomunikowaniem szacunku, dostrzegania rangi drugiej osoby. Ponieważ z góry zakładamy, że jest ona na tyle inteligentna, posiada tak dużą kompetencję komunikacyjną, że cudzysłów ten od razu dostrzeże. A na poziomie mowy zastosowana jest figura odwrotności. Często tego typu dialogi zachodzą między partnerami w związku. Wtedy używane są słowa, które powszechnie mogłyby zostać za obraźliwe: małpa, goryl, krowa⁵⁴. Jednak w dialogu kochanków znaczą one wręcz coś przeciwnego, a w dodatku zastosowanie ich w takiej formie jest wyrazem najwyższego przywiązania: „mówię tak, bo jesteśmy bardzo blisko i odbiorca po pierwsze się za to nie obrazi, a po drugie zrozumie, że mówię tak tylko dlatego, że właśnie jesteśmy blisko. Inaczej użyłbym/użyłabym bardziej oczywistego określenia, bez »klucza«”. Piątym rodzajem relacji, który wymienia Fleischer jest ten, kiedy „mówione jest A, zaś komunikowane jest B”. To schemat komunikacji realizowany między innymi w sytuacjach formalnych, kiedy zwraca się nie tyle uwagę na to, co jest mówione, ale na to, jak to jest mówione. Dlatego ważne są przy tej komunikacji indeksy emocji, stanów psychicznych. Ostatnia relacja, o której pisze Fleischer, to sytuacja, gdy „mówione jest A, zaś komunikowane 0”. To sytuacja, gdy mowa spełnia czysto fatyczną według podziału Jacobsona funkcję. Czyli komunikacja służy tu jedynie podtrzymywaniu więzi społecznej. Jak pisze Fleischer, w zasadzie nie jest to już komunikacja, a działanie poprzez środki językowe, kiedy kod traci swoje

54 *Per „Krowo” do żony zwracał się na przykład Stefan Kisielewski. „Przydomek Krowa żona znosiła cierpliwie. Bardziej nawet cierpliwie od pocztowej urzędniczki, która odmówiła przyjęcia imiennego telegramu, zaczynającego się od słów: „Kochanej krowie...”, bo nie wolno wysyłać telegramów z obraźliwą treścią”. Kisiel, Mariusz Urbanek, Wrocław 1997, 113*

własności znakowe i zaczyna funkcjonować na poziomie fizycznym, dostrzegalnym zmysłami. Fleischer w swojej analizie komunikacji zaznacza również, że treść nie warunkuje typu komunikacji. Każdego z wyszczególnionych przez niego typów można użyć przy mówieniu o wszystkim – będą się one jednak różnić skutkami, wynikającymi właśnie z użycia tego, a nie innego typu komunikacji⁵⁵.

W teatrze, podobnie jak w komunikacji codziennej najczęstszą formą komunikowania z klasyfikacji Fleischera jest „mówione jest A, zaś komunikowane jest A oraz B”. Zachodzi on bowiem zarówno na etapie prób jak i w czasie spektaklu, gdzie poprzez rozmowy regulowany jest jego sprawny przebieg. Pozostałe relacje występują także pomiędzy członkami zespołu, jednak tu chciałbym krótko omówić, jak realizowane są one w spektaklu. Relacja „mówione jest A, komunikowane jest nie-A” jest to klasyczny mechanizm komunikacji scenicznej. Postać, choć mówi, że jest kimś, wcale nim nie jest. Jeżeli nienawidzi – nie oznacza to, że aktor mówiący te słowa nienawidzi naprawdę (choć może się zdarzyć nienawiść wśród aktorów, jednak z powodu specyfiki pracy, nierzadko koniecznego przełamywania barier intymności, nie mogliby długo funkcjonować w jednym zespole). Odbiorca, tak jak w naturalnym dyskursie, buduje sobie tę negację prawdy, ponieważ wie, że jest w teatrze. Bardziej rozbudowanym komunikowaniem aktora do widza jest „mówienie A, a komunikowaniu nie-A oraz B”. Ten widoczny cudzysłów, jak napisałem, jest uświadomiony dlatego, że widz wie, że przyszedł do teatru, wie gdzie znajduje. Jednocześnie konwencja teatru pozwala mu odczytywać komunikaty w oparciu o poprzednie zdarzenia sceniczne, czyli wszystko to, co uprzednio mu (fałszywie) zakomunikowali teatralni twórcy. Potrafi on zatem na podstawie komunikatu A zrozumieć coś zupełnie innego, czego oczekiwaliby najlepiej autorzy spektaklu. Czasami scena jest wymyślona tak, że zachodzi czysta relacja „mówione jest A, zaś komunikowane jest B”. Wówczas widz powinien skupić się na tym co jest mówione, ale na to, jak to jest mówione. Relacja ta oczywiście odbywa się niejako wewnątrz uprzednio ustanowionego nawiasu kłamstwa. W spektaklu mogą znajdować się również sceny gdzie „mówione

55 Fleischer w swojej typologii komunikacji wyszczególnia: komunikację frazeologiczną, komunikację tautologiczną, komunikację termostatową, komunikację diagnostyczną, komunikację działaniową, komunikację autystyczną, komunikację eufemistyczną, komunikację indeksalną, komunikację kooperatywną i komunikację subwersywną [Fleischer 2012].

jest A, zaś komunikowane 0”. Aktorzy pokazują wówczas, że mówią. I to tylko ma być odebrane. Czasem na przykład zagłusza ich muzyka.

4.2 Schematy komunikacji w aspekcie socjologicznym i lingwistycznym

Tradycyjny model komunikacji, oparty na Arystotelesowskiej triadzie mówca – mowa – słuchacz, stanowi podstawę wszystkich późniejszych modeli komunikacyjnych. Stanowi on punkt wyjścia m. in. ujęcia Karla Bühlera [1934]. Znak językowy znajduje się tu w określonej relacji wobec nadawcy, odbiorcy, a także zjawiska, do którego się odnosi. Inna propozycja opisu komunikacji w oparciu o Arystotelesowski schemat, to przywoływane już ujęcie R. Jakobsona [1960]. W akcie komunikacji rosyjski uczyony wyróżnia sześć składników – nadawcę, odbiorcę, kontekst, komunikat, kontakt i kod. Które determinują odpowiednio funkcje: emotywną, konatywną (impresywną), poetycką, fatyczną i metajęzykową, w zależności od tego, na który z elementów aktu komunikacji zorientowana jest wypowiedź⁵⁶. Jurij Łotman [1999, 31] wskazuje, że w miejsce określenia Arystotelesa „język” u Jakobsona pojawia się słowo „kod” – co jest brzemienne w skutki. Ponieważ termin „kod” mówi o

„strukturze dopiero co stworzonej, sztucznej i wprowadzonej na mocy zawartej w określonym momencie umowy. Kod nie zakłada historii, czyli psychologicznie orientuje nas w język sztuczny, który właśnie jest traktowany jako idealny model języka w ogóle. Natomiast »język« nieświadomie wzbudza w nas myśl o historycznej ciągłości istnienia. Język to kod plus jego historia” [Łotman 1999, 31-32].

Rosyjski semiotyk konkluduje, że posługiwanie się kodem ułatwia porozumiewanie dzięki identyczności znaków. Jednak będzie to tylko komunikacja „tu i teraz”, ponieważ w takim układzie nie ma możliwości przekazywania części informacji,

56 Na niejasności i nieprecyzyjności tego pozornie atrakcyjnego schematu wskazywali spośród polskich uczonych między innymi Janusz Lalewicz [1973], Antoni Furdal [1977] i Renata Grzegorzczkova [1991].

które przypisane są tylko językowi – których język jest magazynem. Nawet przy komunikacji intrapersonalnej ponadto nie ma zastosowania idealny model komunikacji, zakładający taką samą pamięć, pełną zgodność nadawcy i odbiorcy, ponieważ nasza psychika jest złożona. Stąd:

„w normalnej ludzkiej komunikacji, więcej, w normalnym użyciu języka. Ukryte jest złożenie o wyjściowej nieidentyczności nadawcy i odbiorcy” [Łotman 1999, 32].

W swoim schemacie komunikacji Łotman widzi nadawcę i odbiorcę jako dwa obszary, mające wspólną część. Część wspólna jest konieczna, by w ogóle do komunikacji mogło dojść. Jednak komunikacja w niej jest bezprzedmiotowa. Ponieważ w sytuacji gdy nadawca i odbiorca mają całkowicie wspólną przestrzeń mentalną⁵⁷ jest ona bowiem całkowicie zbędna. I tak w komunikacji, zdaniem tego badacza, działają dwie przeciwne siły – z jednej strony formułowanie komunikatu stanowi próbę (zgodnie z nazwą) „uwspólnienia” większego obszaru, czyli ułatwienia wspólnego zrozumienia, a z drugiej ten nie krzyżujący się obszar stanowi zbiór informacji wysokiej jakości [Łotman 1999, 33]. Stąd, jak konkluduje autor, bierze się całe napięcie w komunikacji: by unikać trywialnych, niekomunikujących wypowiedzi, sięgamy do sfery, która jest różna dla nadawcy i odbiorcy od razu skazując jakby komunikację na pewne niezrozumienie, wymuszając pracę zarówno nadawcy (by sformułował komunikat w sposób możliwy do odszyfrowania), a także odbiorcy, który musi dokonać odtworzenia sensu⁵⁸.

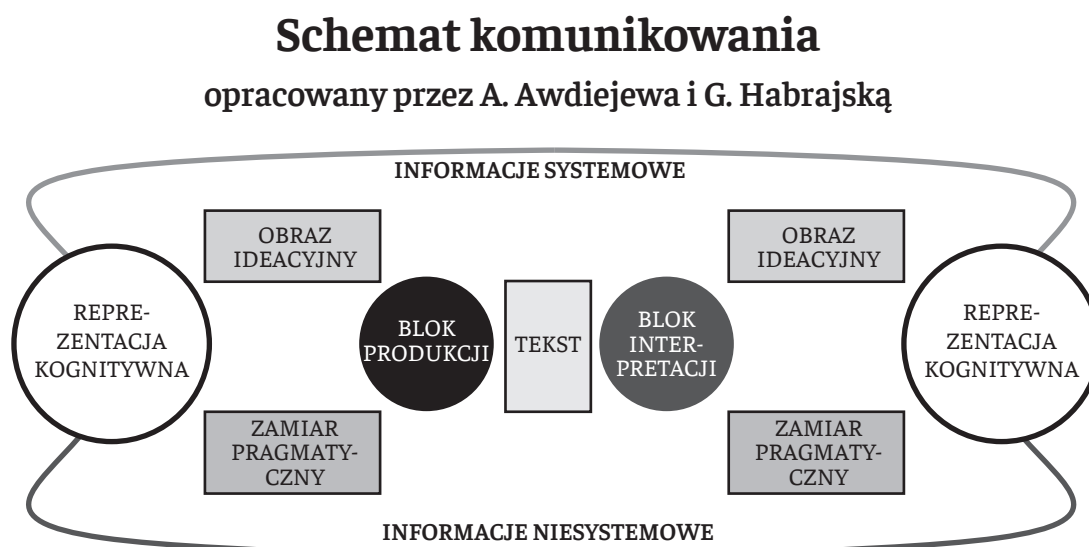
Przeglądu różnych modeli komunikowania dokonuje Tomasz Goban Klas w książce *Media i komunikowanie masowe* [Goban Klas 2006, 54-68].

W gramatyce komunikacyjnej, która stanowi podstawę metodologiczną tej rozprawy, generowanie tekstu zaczyna się od bloku intencji [Awdiejew, Habrajska

57 Wynika z tego, że właśnie nawet w przypadku wewnętrznych dialogów ze sobą muszą być jakieś marginesy niezgodności, ponieważ przy pełnym nachodzeniu obu obszarów takie działanie nie miałyby sensu.

58 Warto porównać to ujęcie z opisem kształtowania i odczytania komunikatu, jaki przedstawiają A. Awdiejew i G. Habrajska [Awdiejew, Habrajska 2010].

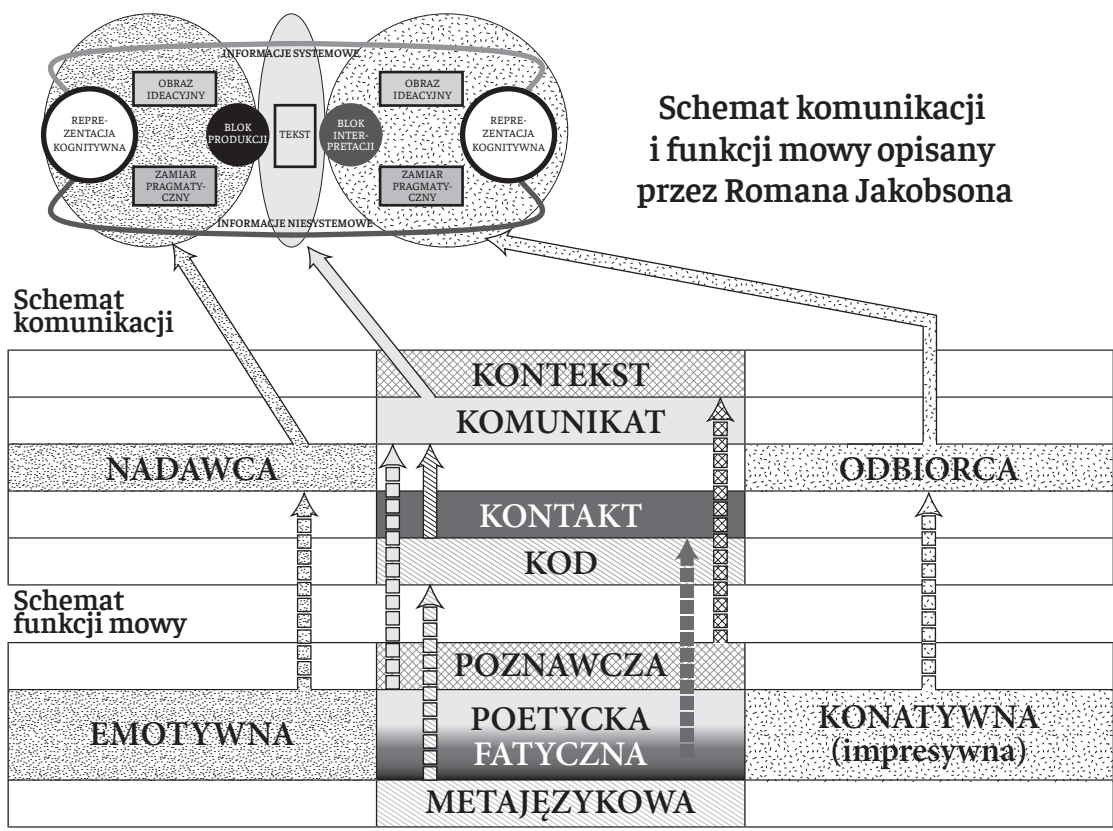
2004, 15]. W bloku intencji określana jest motywacja kognitywna, czyli zamiar pragmatyczny wypowiedzenia danej treści ideacyjnej, która uprzednio zaistniała w świadomości mówiącego jako określone przedstawienie mentalne [Awdiejew, Habrajska 2004, 28]. Po dokonaniu wyboru strukturalnego przez nadawcę (blok produkcji) powstaje tekst, który trafia do odbiorcy, gdzie w bloku interpretacji wymaga dopełnienia informacyjnego o informacje niesystemowe. Dopiero tak wspólnie stworzony w bloku nadawcy i odbiorcy tekst jest formalną reprezentacją komunikatu, który jest zorganizowanym zbiorem informacji, jaki chciał przekazać nadawca [Awdiejew, Habrajska 2004, 30]. Schemat komunikacji w ujęciu komunikologicznym przedstawia się zatem następująco:



Schemat 4. Schemat komunikowania Awdiejewa i Habrajskiej [Awdiejew, Habrajska 2004, 31].

4.3 Sytuacja komunikacyjna w aspekcie lingwistycznym

Pojęcie „sytuacji komunikacyjnej” oraz pierwsze polskie jej badania pochodzą z lat 70. XX wieku. Związane są z początkami badań nad pragmatyką języka w Polsce [Awdiejew 2010b, 15]. Punkt wyjścia stanowił wspomniany model komunikowania zaproponowany przez Romana Jakobsona:



Sytuacja komunikacyjna była wówczas ujmowana jako złożona konfiguracja stanowiąca tło dla aktu mowy i zawierająca składniki, uczestniczące w interpretacji tekstu, który powstaje w wyniku danego aktu mowy [Awdziejew 2010b, 15]. W pracach jego kontynuatorów ujęcie to zasadniczo się nie zmieniło, zostały tylko doprecyzowane niektóre jego elementy.

Karel Pala wyodrębnił sześć podstawowych elementów w modelu sytuacji komunikacyjnej: 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 realizowany [Pala 1973, 50]. Koncepcję tę rozwinął Jurand Banach. Podzielił on obszar sytuacji komunikacyjnej na dwie płaszczyzny:

- kompetencję językową, rozumianą tak, jak w gramatyce generatywnej;
- kompetencję drugiego stopnia, która „zawiera wszystkie pozasystemowe elementy języka” i którą można rozumieć jak „kompetencję komunikacyjną” D. Hymesa [Awdziejew 2010b, 15].

Krystyna Pisarkowa w swoich rozważaniach podkreślała, że sytuacja komunikacyjna odgrywa większą rolę w interpretacji tekstu mówionego niż pisanego [Pisarkowa 1978, 7]. Określiła też elementy tła komunikacyjnego, złożonego i ruchliwego, do którego zaliczyła: składniki fizyczne, składniki społeczne i składniki merytoryczne.

Grażyna Sawicka określa z kolei sytuacje komunikacyjne jako zdarzenie zamknięte wokół aktywności komunikacyjnej lub interpretacyjnej, podczas którego uczestnicy stosują stałe i konwencjonalne znaki i strategie [Sawicka 2010, 61]. Sytuacje takie są wielopoziomowe i regulowane wieloma konwencjami, z których najmniej istotne okazują się konwencje wynikające ze struktury języka. Sytuacja komunikacyjna jest zatem czymś w rodzaju „części akcji dramatycznej”, która zawiera w sobie składniki uczestniczące w interpretacji tekstu powstałego w wyniku odbywającego się w jej trakcie aktu mowy [zob. Habrajska 2012, 89-90]. Jak dodaje G. Sawicka, ważnym aspektem jest tu jej ciągłość i nieodwracalność, zatem sytuacje komunikacyjne tworzą kontinuum [Sawicka 2010, 64].

Barbara Boniecka uważa natomiast, że sytuacja komunikacyjna:

„to wszystko, co dla mówiących ma znaczenie, gdy konstruuja teksty, czy też to, co powinni brać pod uwagę, gdy mówią inni, wreszcie to wszystko, z czego powinni zdawać sobie sprawę, wchodząc w interakcję, przy założeniu, że stro-
nom zależy na osiągnięciu konkretnych celów” [Boniecka 1999, 49].

Teun van Dijk włącza w sytuację komunikacyjną kompetencję kulturową uczestników tekstu jako jej stały, niezmienny czynnik warunkujący. Choć pozostaje on niewidoczny w bezpośredniej obserwacji [van Dijk 1972, 7]. Także zdaniem J. R. Firtha sytuacja komunikacyjna jest osadzona w kontekście kulturowym, który stanowi matrycę dla odczytywania (interpretowania) sytuacji oraz pozostałych kontekstów (fonologicznego, morfologicznego, składniowego czy kolokacyjnego) [Firth 1957, 32]. Determinantami, które określają status sytuacji komunikacyjnej są jego zdaniem:

a) cel, dziś zazwyczaj określany jako „intencja”

- b) uczestnicy, czyli nadawca i odbiorca [Firth 1957, 190-228; za: Sawicka 2010, 65].

Do tych elementów John Lyons dołącza swoje zmienne. Chodzi o domniemane decyzje „użytkownika idealnego”, jakie podejmuje on przy konkretnym „wydarzeniu językowym” (Lyons odnosi wydarzenie językowe, jak nazywa sytuację komunikacyjną, do kompetencji komunikacyjnej). Uznaje, że:

1. Uczestnicy wydarzenia językowego muszą znać swoją rolę społeczną, pełnioną przez uczestnika w danej sytuacji i manifestującą się przez zaimki osobowe i wskazujące, a także słowa deskryptywne wobec innych osób, oraz pozycje społeczną, rozumianą jako stanowisko społeczne rozmówców wobec siebie, manifestujące się m. in. w zwrotach adresatywnych do rozmówcy.
2. Uczestnicy wydarzenia językowego muszą umieć określić stopień oficjalności sytuacji. Lyons wyróżnia sytuacje:
 - c) sztywne (*frozen*),
 - d) oficjalne (*formal*),
 - e) rzeczowe (*consultative*),
 - f) swobodne (*casual*),
 - g) familiarne (*intimate*).

Umiejętność ta wiąże się ze zdolnością uczestników do przełączania kodu językowego, zarówno z jednego języka na inny jak i w ramach jednego języka, aby sięgać do zasobów słownikowych oraz syntaktyki odpowiednich dla danej sytuacji [Lyons 1989, 197-199; za: Sawicka 2010, 66].

3. Uczestnicy powinni wiedzieć nie tylko co jak mówić w danej sytuacji, ale też dostosowywać swoje wypowiedzi do tematu, co wiąże się też z wyborem słownictwa [Lyons 1989, 190-193, 196-197; za: Sawicka 2010, 65].
4. Uczestnicy muszą też umieć dostosowywać swoje wypowiedzi do „dziedziny”, którą Lyons rozumie jako „zbitkę sytuacji społecznych rządzonych wypadkach typowych przez wspólny zespół reguł zachowania” i „branży”, obejmującej echy języka przyporządkowujące wypowiedź właściwościom kontekstu pozajęzykowego, które odpowiadają odpowiedniemu wykonywanemu zawodowi [Lyons 1989, 197, 199-200; za: Sawicka 2010, 66].

W kognitywizmie sytuacja komunikacyjna opisywana jest jako „gestalt doświadczeniowy”. Gestalty doświadczeniowe są wielowymiarowymi strukturami, zbiorami doświadczeń, które są sposobami organizacji tychże doświadczeń w całości określonej struktury [Lakoff, Johnson 1988, 103-104; za: Sawicka 2010, 66]. Lakoff i Johnson w strukturze takiej sytuacji komunikacyjnej wskazują na kilka wymiarów:

- a) uczestników,
- b) partie (kolejne wypowiedzi),
- c) etapy,
- d) następstwo linearne,
- e) związki przyczynowe,
- f) zamiar [Lakoff, Johnson 1988, 103-104; za: Sawicka 2010, 67].

Jak zauważa G. Sawicka, wymiary gestaltu doświadczeniowego są skonwencjonalizowane; analogicznie do sytuacji, jaka miała miejsce w wydarzeniu językowym J. Lyonsa” [Sawicka 2010, 67].

Z perspektywy uczestnika komunikacji zjawiska komunikacyjne mają charakter ciągły. Zdaniem Anny Duszak „uczestnictwo w procesach komunikacji zachodzi przy stałym dostosowywaniu się do zmiennych potrzeb, uwarunkowań i realiów komunikacyjnych” [Duszak 1998, 198-199]. W tym ciągu komunikacyjnym możemy wyróżnić poszczególne sytuacje poprzez zmienne takie jak:

- przedmiot komunikatu – odpowiadający mniej więcej ideacji w podziale funkcjonalnym języka M. A. K. Halliday’a [1973]
- cel dyskursu – który jest motywacją do podjęcia i podtrzymywania kontaktu werbalnego z odbiorcą, czyli poziom interakcyjny M. A. K. Halliday’a
- forma tekstu – czyli sposób prezentacji tekstu, czyli mniej więcej to, co u M. A. K. Halliday’a nazywany jest poziomem organizacji dyskursu
- okoliczności, które towarzyszą i wpływają na obywający się akt komunikacyjny [Duszak 1998, 199].

Anna Duszak podkreśla też to, na co w swoim opisie wskazują Awdiejew i Habrajska [2004]: że w procesach komunikacyjnych bierze udział wiedza o świecie, zdobyta dotychczas przez mówiącego, a także jego wcześniejsze doświadczenia

komunikacyjne. Awdiejew i Habrajska w swoim schemacie interakcji werbalnej odróżniają „informacje systemowe i niesystemowe” [Awdiejew, Habrajska 2004, 31].

A. Awdiejew przypomina, że ważnym krokiem w badaniach fenomenu sytuacji komunikacyjnej była zaprezentowana przez Dana Sperbera i Deirdre Wilson teoria relewancji [1986]. Przekaz werbalny jest przez nich i przez A. Awdiejewa traktowany jako wstępny „bodziec inferencji”, który dopiero uruchamia cały proces interpretacji tekstu [Awdiejew 2010b, 15]. Podstawowym założeniem jest tu poszukiwanie przez odbiorcę dodatkowych informacji, które są nieodłącznym elementem umożliwiającym interpretację tekstu w określonej sytuacji komunikacyjnej. Takie relewantne elementy mogą w sytuacji komunikacyjnej uczestniczyć nawet bezpośrednio, na co wskazywał B. Malinowski, mówiąc o „pierwotnej sytuacji pragmatycznej”, czyli takiej, gdzie mówi się o rzeczach z fizycznego otoczenia [1987].

Sperber i Wilson wskazali źródła, z których czerpiemy dopełnienie znaczeniowe. Zaliczyli do nich: wiedzę o świecie, wiedzę dyskursywną, wiedzę indeksalną oraz możliwości inferencyjne mówiących. Jednak niewyjaśniona pozostała przez amerykańskich badaczy motywacja oraz świadomość uczestników czerpania z takich informacji [Awdiejew 2010b, 15].

W komunikatywizmie nacisk badaczy kładziony jest na interakcyjny wymiar zjawisk językowych. W tym ujęciu ludzie komunikujący się korzystają ze środków, które umożliwiają realizację „zamiarów komunikacyjnych”. Są one wsparte innymi procesami: wnioskowania, rozumienia czy interpretacji. Z informacji kodowych uczestnicy sytuacji komunikacyjnej w ujęciu komunikatywistycznym korzystają zatem dopiero w czasie „aktu komunikacyjnego, na etapie opracowywania informacji oraz ich implikatur [Korzyk 1999, 18-19].

Z punktu widzenia gramatyki komunikacyjnej sytuację komunikacyjną można zdefiniować w dwóch perspektywach: nadawcy i odbiorcy [Awdiejew 2010b, 16].

Z perspektywy nadawcy, jest to obszar sensu, zawierający komunikat oraz tło komunikacyjne, w którym komunikat ten został przez nadawcę umieszczony. Zatem najpierw nadawca wybiera tło swojego komunikatu, a potem dopasowuje do niego swoje wypowiedzenie/tekst. Nadawca buduje też swój przekaz tak, aby nie powtarzały się w nim elementy tła komunikacyjnego, lecz jednocześnie odbiorca

musi być w stanie je odtworzyć [Awdiejew 2010b, 16]. Jak zauważa Awdiejew, jest to odpowiednik pojęcia „efektu komunikacyjnego” u D. Sperbera i D. Wilson, który w teorii relewancji ujęty jest w zasadę: „najwięcej informacji przy najmniejszym wysiłku”. Stąd też, jak dodaje Awdiejew, wypowiedź jest tylko drogowskazem do dalszej interpretacji jako „bodziec inferencji”.

Z perspektywy odbiorcy natomiast, sytuacja komunikacyjna to obszar sensu, który odtwarza on w wyniku interpretacji komunikatu [Awdiejew, 2010b, 17]. To odtworzenie sytuacji komunikacyjnej przez odbiorcę pozwala na właściwe rozumienie przekazu. Proces interpretacji jest procesem umysłowym, stąd A. Awdiejew określa sytuację komunikacyjną jako:

„konfigurację wyobrażeniową, która powstaje w umyśle odbiorcy w wyniku interpretacji komunikatu na podstawie elementów realnej rzeczywistości oraz rzeczywistości wirtualnej zmagazynowanej w jego pamięci operacyjnej” [Awdiejew, 2010b, 17].

Odtwarzanie sytuacji komunikacyjnej w umyśle odbiorcy, będące *de facto* procesem obrazowania świata przebiega w trzech etapach [Awdiejew 2010b, 17]. Pierwszym z nich jest ostensja, czyli fizyczna, dostrzegalna zmysłami forma tekstu. Sygnały mające właściwości znakowe mogą przyjąć formę fal świetlnych (działających na wzrok), akustycznych (działających na słuch), zapachowych (działających na węch), smakowych czy dotykowych. Człowiek jest nastawiony na postrzeganie ostensji, to jest na przypisywanie dostrzegalnym zmysłami zachowaniom (czy ich śladom) nadawcy znaczeń. I to dostrzeżenie ostensji jest początkiem powstawania w umyśle odbiorcy sytuacji komunikacyjnej.

Kolejnym etapem jest standaryzacja formy przekazu. Polega ona w pierwszej kolejności na sprowadzeniu komunikatu do takiego kształtu, który odpowiada jego znaczeniu [Awdiejew, Habrajska 2004, 280-281]. Inaczej mówiąc chodzi o sprowadzenie form nieizomorficznych (niedopowiadających treści) do form izomorficznych (gdzie istnieje zgodność między postacią formalną i efektem komunikacyjnym). Np.

Spacerowanie (forma nieizomorficzna, bo rzeczownik wskazuje na czynność) go męczyło → Męczył się, gdy spacerował (forma izomorficzna, bo czasownik wskazuje na czynność).

Kolejnym krokiem w standaryzacji komunikatu jest rekonstrukcja scenariusza zdarzeń. Jak pisze Habrajska jej najprostsza forma polega na dekompresji form językowych, które wskazują na scenariusze, ponieważ w mowie, dla ekonomiczności przekazu, zazwyczaj „upakuje się” informacje [Habrajska 2012 93]. Mówi o tym wspomniana teoria relewancji. Najpopularniejszą formą kompresji informacji w języku polskim jest zastosowanie czasowników dokonanych np. wyniósł, poszedł itd. np. w wypowiedzeniu:

Michał wyniósł śmieci z mieszkania.

Czasownik dokonany *wynieść* pozawala na rekonstrukcję scenariusza:

(t-2) BYĆ [COŚ: ŚMIECI, GDZIEŚ: W MIESZKANIU]

(t-1) NIEŚĆ [KTOŚ: MICHAŁ, COŚ: ŚMIECI, GDZIEŚ: POZA MIESZKANIE]

(t0) BYĆ [COŚ: ŚMIECI, GDZIEŚ: POZA MIESZKANIEM]

Podobną funkcje spełniają niektóre słowa, nazywane operatorami kompresji. To np. *jeszcze, nawet, ledwo* itd. Np. W zdaniu:

Nawet czterolatek to potrafi.

Oznacza to, że skoro potrafią to inne osoby, w tym czterolatek, to adresat tej wypowiedzi teoretycznie też nie powinien mieć z danym zadaniem problemów.

Są też słowa, które wskazują na odpowiednie scenariusze do odtworzenia: np. *wykład, lekcja* itd.

Kolejną, jak pisze Habrajska, występującą często formą standaryzacji przekazu jest dopełnianie sensu na podstawie reguł heurystycznych. Reguły te są znane wszystkim użytkownikom danego języka, choć nie przez wszystkich podzielane.

Możemy podzielić je na te, które opisują rzeczywistość i są sprawdzalne zmysłami oraz na kulturowe, które są znane, ale ograniczone do danego kręgu, a nawet w nim nie przez wszystkich akceptowane np. „Uchodźcom zawsze trzeba pomagać”.

Standaryzacji w przekazie podlegają także figury takie jak metonimia i metafora. Metonimia jest figurą stylistyczną polegającą na „zastąpieniu nazwy jakiegoś przedmiotu lub zjawiska nazwą innego, pozostającego z nim w pewnej obiektywnej zależności, takiej jak np. relacja między częścią i całością, przyczyną i skutkiem” [Zgółkowska 1999, 50] wymaga odnalezieniu tego komponentu, który jest zastępowany (np. Warszawa – polskie władze, Rembrandt – obraz tego malarza itp.). Metonimia działa na jednym obrazie tylko profilując jeden z jego elementów [Habrajska 2012]. Metafora z kolei – czyli figura będąca zamierzoną podmianą znaczeń słów w obrębie danego wyrażenia [Zgółkowska 1999, 22], uruchamia u odbiorcy dwa niezależne od siebie obrazy, gdzie jeden wiąże się z analizowanym fragmentem bezpośrednio, a drugi jest z nim ontologicznie związany i pozostaje w sferze wyobrażenia [Habrajska 2012, 95]. Na przykład zdanie zawierające metaforę:

Ślizgał się po temacie.

rozumiemy przez odniesienie do dwóch obrazów, pierwszego:

ŚLIZGAĆ SIĘ [KTOŚ/COŚ1; PO CZYMŚ2] = LEDWIE > DOTYKAĆ
[KTOŚ/COŚ1, CZEGOŚ2]

Ślizgał się po powierzchni lodu / posadzki itd.

oraz drugiego:

MAŁO > NA TEMAT > MÓWIĆ [KTOŚ] = LEDWIE > DOTYKAĆ [KTOŚ,
CZEGOŚ: TEMATU]

Mało mówił na temat

Oba te obrazy umożliwiają metaforyczną interpretację zdania *Ślizgał się po temacie* jako „mówić pobieżnie, powierzchownie, ogólnie”.

Reguły i sposoby standaryzacji pozwalają na uzyskanie formy bazowej, która jest pierwszym stopniem procesu interpretacji. Interpretacja formy bazowej prowadzi do rozumienia przekazu, czyli odtworzenie sytuacji komunikacyjnej [Awdiejew 2010b, 19]. A. Awdiejew za M. A. K. Halliday'em wyodrębnia wspomniane już trzy poziomy języka. Interpretacja na poziomie ideacyjnym oznacza odczytanie tego, co, o czym mówi nadawca. Przy czym Awdiejew zastrzega, że „pojęcia bazowości nie można w tym przypadku mylić z pojęciem ważności składników sytuacji komunikacyjnej. W różnych typach komunikacji różne strefy sytuacji komunikacyjnej, mogą dominować, osłabiając merytoryczny sens ideacyjny” [Awdiejew 2010, 20]. Co oznacza, że, treść przekazu może być jego najważniejszym elementem przede wszystkim w tekstach tzw. informacyjnych (wykład, obwieszczenie), natomiast w komunikatach, gdzie najistotniejszy jest sens interakcyjny, czyli nakłonienie kogoś do jakiegoś działania, zmiany lub wzmocnienia jakiejś postawy, treść ideacyjna schodzi na plan drugi. Z kolei w tekstach artystycznych najistotniejszy jest sposób ujęcia tematu, czyli organizacji dyskursu.

Poziom ideacyjny, jak podkreśla Awdiejew, jest fundamentem sytuacji komunikacyjnej. Bez niego pozostałe dwa poziomy nie zaistnieją, bowiem najpierw odbiorca musi wiedzieć o czym, co, mówi nadawca, by uzupełnić to pozostałymi elementami sytuacji komunikacyjnej, czyli: do kogo, w jakim celu i w jaki sposób został skierowany przekaz [Awdiejew 2010b, 20].

Komunikat łącznie z pozostałymi elementami sytuacji komunikacyjnej tworzy w umyśle odbiorcy mniej więcej domknięty obraz [Awdiejew 2010b, 20], a możliwość uświadomienia sobie przedstawionego obrazu, jest ostatecznym celem komunikacyjnym na poziomie ideacyjnym i może być utożsamiana ze zrozumieniem przekazu [Habrajska 2012, 96].

Aleksy Awdiejew wyróżnia sytuacje komunikacyjne o charakterze indeksalnym i kognitywnym. [Awdiejew 2010b, 20]. W sytuacji komunikacji indeksalnej komponentami są rzeczywiste przedmioty czy zjawiska percypowane przez obserwatora. Można to dostrzec w przykładowych zdaniach:

1. *Domy zostały za nami.*
2. *Puszka stoi po lewej.*
3. *Prom już odpływa.*

W przypadku zdania pierwszego, mamy zobrazowany ruch obserwatora. W zdaniu drugim obrazowana jest pozycja obserwatora. Trzecie zdanie obrazuje ruch obiektu (promu), od obserwatora [Awdiejew 2010b, 21].

W przypadku kognitywnej części sytuacji komunikacyjnej, można wyróżnić dwa główne obszary informacyjne: systemowy (w schemacie aktu komunikacji Awdiejewa i Habrajskiej to „informacje systemowe”) i partykularny (w schemacie aktu komunikacji Awdiejewa i Habrajskiej to „informacje niesystemowe”). W obszarze systemowym znajduje się wiedza ogólnodostępna dla wszystkich użytkowników języka, standardowa wiedza o świecie, przedstawiana w gramatyce komunikacyjnej w postaci standardów semantycznych oraz scenariuszy. Obszar wiedzy partykularnej jest dostępny wyłącznie dla interpretatora, to informacje o jego własnych doświadczeniach, stanie jego otoczenia lub zdarzeniach, w których brał udział lub których był świadkiem⁵⁹. W efekcie możemy mówić o dwóch rodzajach interpretacji:

- a) systemowej, gdy odbiorca czerpie tylko z informacji systemowych w procesie komponowania sensu komunikatu;
- b) partykularnej, gdy korzysta z informacji dodatkowych, z zakresu niesystemowego, własnego [Awdiejew 2010b, 21-22].

Stąd ten sam tekst może zostać różnie zinterpretowany, w zależności od wykorzystania informacji tylko systemowych bądź jeszcze partykularnych. I tak na przykład wypowiedzenie:

Posel spotykał się co najmniej kilkukrotnie z tą kobietą w hotelu niedaleko sejmu.

59 Zdarzeniem w tym rozumieniu jest także „usłyszenie” wcześniej przez interpretatora o jakimś zdarzeniu. Ponieważ informacja ta staje się jego własną, subiektywną wiedzą. Zatem informacja partykularna może być też rodzajem wiedzy dyskursywnej, to znaczy jest to wiedza, którą zdobywamy w trakcie trwania danej sytuacji komunikacyjnej (tak samo jak poprzednich). Pozwala ona na właściwie interpretowanie kolejnych następujących po sobie wypowiedzeń w danej sytuacji komunikacyjnej [Awdiejew 2010b, 22].

może uruchamiać w ramach informacji systemowych scenariusz zdrady, uwodzenia, mobbingu. W przypadku, gdy dochodzi informacja szczególna, jak na przykład to, że poseł spotykał się tam z kobietą w czasie przygotowywania ustawy o osobach niepełnosprawnych, do spotkań dochodziło w ciągu dnia, a kobieta jest matką dorosłego syna z Zespołem Downa, uruchamia się zupełnie inny scenariusz – konsultowania zapisów przygotowywanego prawa z osobami, których to bezpośrednio dotyczy. A. Awdiejew uściśla także terminy „kontekst” i „konsytuacja”:

„Korzystając z przyjętych przez nas ustaleń, można przedstawić kontekst jako odtworzony w procesie interpretacji obszar przedstawieniowy sytuacji komunikacyjnej. W momencie uświadomienia sobie przez odbiorcę kontekstu, formalna manifestacja przekazu przestaje dla niego istnieć. Kontekst jest więc produktem kognitywnej obróbki przekazu. Na pytanie typu: *co on powiedział?* Nikt nie oczekuje dosłownego przytoczenia wypowiedzi, lecz jej dowolnego wariantu (parafrazy), po interpretacji którego powstaje zbliżony kontekst. Z kolei konsytuacja to niesystemowa informacja, która jest traktowana przez interpretatora jako niezbędna dla właściwego zrozumienia przekazu” [Awdiejew 2010b, 22].

Jak zauważa G. Habrajska, dla każdego wypowiedzenia można dobudować ramy interakcyjne, próbować wskazać intencje i cel interakcyjny, stąd interakcja, jest sytuacją komunikacyjną pierwotną [Habrajska 2010, 24].

Nierzadko wyznaczenie przez nadawcę odbiorcy swoistej „roli” w relacji, co wiąże się z uformowaniem w jego myślach celu i intencji, przekazanych potem odbiorcy, jest podstawowym warunkiem zaistnienia sytuacji komunikacyjnej. Zwłaszcza widoczne jest to w sytuacjach, gdy na poziomie ideacyjnym przekaz nie komunikuje, jest trywialny, nie może zatem mieć znaczenia dla odbiorcy. Czyli do identycznego przekazu na poziomie ideacyjnym, który odpowiada na pytanie: „Co zostało powiedziane?” dopisywane są różne odpowiedzi na pytanie interakcyjne: „Po co to zostało powiedziane?”, co w efekcie buduje zupełnie inne komunikaty i zarazem wyznaczane są inne role [Habrajska 2010, 24]. Dla każdego aktu mowy można wskazać istotne komponenty sytuacji komunikacyjnej, a opisać

je próbowało wielu badaczy, m. in. John Searle [1987], Anna Wierzbicka [1973, 1986], Aleksy Awdiejew [2004].

W sytuacjach komunikacyjnych można wyróżnić stałe elementy oraz relacje między nimi [Habrajska 2010, 25]. Podstawę stanowią komponenty wyodrębniane we wszystkich schematach komunikacyjnych:

- Nadawca (JA)
- Odbiorca (TY)
- Komunikat (p)

Jak pokazałem wyżej, komunikat (p) niesie w sobie komponenty z sytuacji ideacyjnej i dopiero wyznaczenie przez nadawcę celu oraz intencji przenosi go na poziom interakcyjny. Przy czym sytuację można ujmować zarówno od strony nadawcy (JA) jak i odbiorcy (TY).

Intencja jest skierowana na komunikat (p), ma formę aktu mowy, który odbiorca (TY) ma zrozumieć, natomiast celem tego aktu mowy, skierowanym na odbiorcę (TY), jest spowodowanie zmiany postawy lub wykonania działania. Np. intencją proponowania wyrażonego w postaci wypowiedzenia: *Za rogiem jest cukiernia* jest poinformowanie odbiorcy o miejscu, gdzie znajduje się cukiernia, a celem jest wspólne pójście do tej cukierni; intencją przypuszczenia: *Maria chyba przyjechała* jest wyrażenie przez JA swojej niepewności, a celem jest uzyskanie od TY potwierdzenia albo zaprzeczenia [Habrajska 2010, 25].

Komunikat (p), cel i intencja mogą być różne w zależności od stosowanej przez nadawcę strategii komunikacyjnej. Aleksy Awdiejew wyróżnił trzy rodzaje takich strategii [Awdiejew 2005]:

- Strategie informacyjno-weryfikacyjne, których celem komunikacyjnym jest przyjęcie w wyniku negocjacji modalnej (z wykorzystaniem modalnych aktów mowy) wspólnego prawdopodobieństwa wystąpienia danego zdarzenia. Intencją natomiast jest w tych strategiach przekazanie wiedzy nadawcy (JA) o danym zdarzeniu odbiorcy (TY) – czyli pewności, prawdopodobieństwa, wątpliwości bądź wykluczenia.
- Strategie behawioralne, których celem komunikacyjnym jest wykonanie przez odbiorcę (TY) określonego działania, a intencją nakłonienie go do tego

przez nadawcę (JA). Może być też odwrotnie. Nadawca (JA), podejmując wobec odbiorcy (TY) zobowiązanie, bierze na siebie obowiązek wykonania czegoś, korzystnego dla (TY). G. Habrajska przypomina, że w tym drugim przypadku jednym z celów jest powstanie zobowiązania odbiorcy do rewanżu, zgodnie z regułą wzajemności, opisaną przez Roberta Cialdiniego [2004, 33-64]. Intencją jest natomiast przekonanie (TY) o szczerości takiego działania. Autor niniejszego opracowania chciałby jednak zaznaczyć, że uruchomienie reguły wzajemności musi być rozumiane w tym przypadku szeroko, tj. nie tylko jako podejmowanie jakiejś konkretnej czynności w odpowiedzi na wcześniejsze działanie nadawcy (jak np. pożyczanie pieniędzy), ale też na przykład możliwość pozostawania w otoczeniu danej osoby, ponieważ dla nadawcy obecność ta jest przyjemna, bądź dostarcza korzyści. Zachowanie będące reakcją na zobowiązanie nie musi więc być celowe w zamyśle odbiorcy, a może być wartością dodaną, być realizowane niejako „przy okazji”. Bez wątpienia jednak musi być szeroko rozumiana „korzyścią” z perspektywy nadawcy, zobowiązującego się.

- Strategie aksjologiczne – tu celem komunikacyjnym jest wywołanie emocji lub też zmiana przekonań (albo i obu naraz), które prowadzi do uzyskania solidarności uczuć pomiędzy nadawcą (JA) i odbiorcą (TY). Intencją jest natomiast wyrażenie swojego stosunku do danego zjawiska lub odbiorcy. Należą tu między innymi takie akty mowy jak krytyka, kondolencje, zniecierpliwienie gniew itd. [Habrajska 2010, 26].

4.4 Zdarzenie teatralne jako sytuacja komunikacyjna

4.4.1 Analiza interakcyjna teatralnej sytuacji komunikacyjnej zaproponowana przez A. Awdiejewa i G. Habrajską

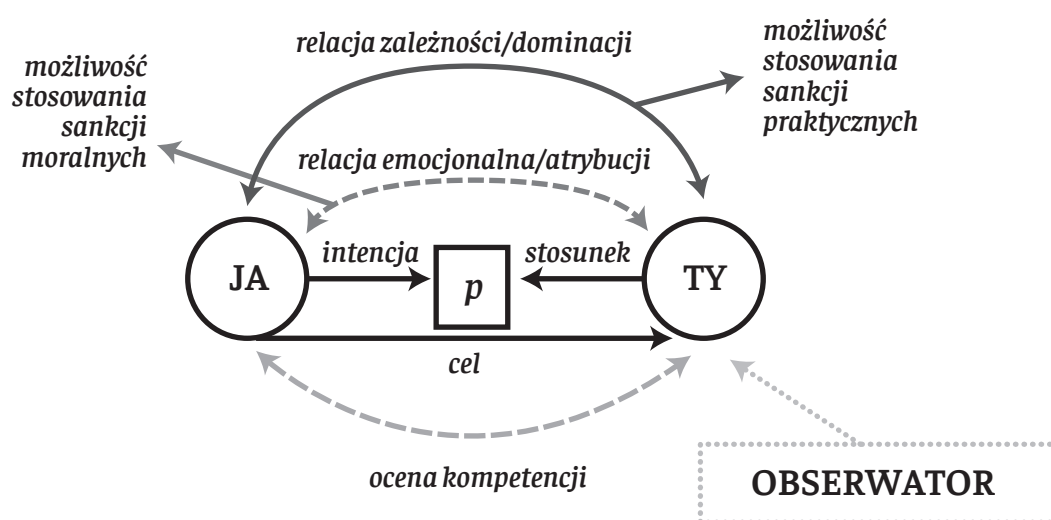
G. Habrajska twierdzi, że dla sytuacji komunikacyjnej relacje między nadawcą i odbiorcą na poziomie interakcyjnym wpływają na skuteczną komunikację. Istotne są tu takie elementy jak:

- wzajemna ocena kompetencji interlokutorów,
- stosunek emocjonalny pomiędzy nadawcą i odbiorcą,
- zależność społeczna między interlokutorami [Habrajaska 2010, 26].

Relacje te odzwierciedla schemat, przywołany już we wstępie do tej rozprawy, który tutaj powtarzam:

KOMPONENTY SYTUACJI KOMUNIKACYJNEJ

OSADZENIE W RAMIE CZASU (TERAZ) I PRZESTRZENI (TU)

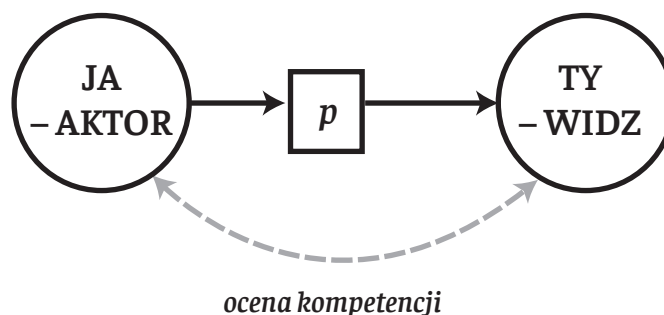


Schemat 4. Komponenty sytuacji komunikacyjnej [Habrajaska 2010, 26].

Ocena kompetencji odbiorcy (TY) szczególnie ważna jest w przypadku strategii behawioralnej i informacyjno-weryfikacyjnej, ponieważ prośby, żądania czy pytania wymagają wstępnego założenia, że odbiorca ma umiejętności i/lub wiedzę. Z kolei odbiorca zakłada, że nadawca, prosząc o coś lub pytając, sam nie wie czegoś lub nie umie czegoś sam zrobić (lub też jest to znacznie trudniejsze niż w przypadku odbiorcy) [Habrajaska 2010, 27].

W teatralnej sytuacji komunikacyjnej pomiędzy aktorem-nadawcą a widz-em-odbiorcą z perspektywy tego pierwszego odbiorca powinien posiadać odpowiednie kompetencje, by właściwie ocenić komunikat, to znaczy po pierwsze zrozumieć ramę teatralną [Goffman 2010] i jej modalność (prawdziwość w mikrokosmosie

teatralnym i nieprawdziwość w rzeczywistości), a także kompetencję komunikacyjną rozumianą jako wiedzę o świecie, którego dany spektakl jest odbiciem, w tym kompetencję językową⁶⁰.



Z perspektywy aktora może to budzić chęć wejścia w taką sytuację komunikacyjną, gdy ocena kompetencji komunikacyjnej jest wysoka i niechęć, gdy taka ocena jest niska. Choć należy podkreślić, że nawet wśród zbiorowości, które potencjalnie, według subiektywnych przeczuć aktora, mogą takich kompetencji nie mieć, mogą znaleźć się osoby, które jednak je posiadają. Przeczucia te biorą się ze świadomości nadawcy-aktora, do jakiego odbiorcy będzie mówił, czyli np. że dany spektakl grany jest dla uczniów szkoły podstawowej). Potem jest to na bieżąco weryfikowana w trakcie spektaklu w oparciu o reakcje widowni (w czasie spektaklu nie tylko aktor komunikuje do widza ale i widz do aktora, o czym więcej będzie w dalszej części rozdziału). Sytuacja komunikacyjna w teatrze nakłada też zobowiązanie na widza do konkretnego działania w teatrze, to jest zajęcia miejsca i, według obecnego zwyczaju, za wyjątkiem spektakli opartych na interakcji, nie przeszkadzania aktorom. Aktor wychodząc na scenę na taką też kompetencję liczy.

Z kolei odbiorcy-widz, wchodzi zazwyczaj w tę sytuację komunikacyjną oceniając, że aktor posiada kompetencje zbudowania spektaklu teatralnego, czyli po prostu jest dobrym aktorem, umie dobrze grać. Zna tekst i umie poruszać się po scenie, ma dobry głos. Pozwoli uwierzyć (modalność) widzowi, że kreowany świat jest w pewien

60 Awdiejew i Habrajska kompetencją komunikacyjną nazywają „predyspozycję człowieka do uczestnictwa w komunikacji (do produkcji i interpretacji przekazów) na poziomie doświadczenia komunikacyjnego i konwencjonalnego. Inaczej mówiąc, jest to nabyta umiejętność porozumiewania się z ludźmi o różnych doświadczeniach indywidualnych z wykorzystaniem wspólnych dla wszystkich interlokutorów reguł heurystycznych (odniesienia normatywnego) i znajomości konwencji danego języka [Awdiejew, Habrajska 2010, 182]

sposób autentyczny. Tak jak aktor przy negatywnej weryfikacji kompetencji może zerwać przedstawienie, w ogóle nie wyjść na scenę albo przestać grać (bo np. ktoś mu ciągle przeszkadza, złośliwie kaszle, krzyczy itp.) tak widz posiada możliwość sankcji praktycznych po negatywnej ocenie kompetencji („źle gra”) w postaci reakcji głosowych i dźwiękowych – buczenia czy gwizdów. Jednak stosowanie bezpośrednich sankcji zarówno ze strony nadawcy-aktora jak i odbiorcy-widza jest także sankcjonowane społecznie, co wynika z obowiązujących współcześnie wzorców kulturowym zachowania w teatrze. Tak samo jak widz nie może bez narażenia się na jakąś karę społeczną (ale też i np. sądową⁶¹) wstać i wykrzyknąć, że nie podoba mu się spektakl lub gra, tak samo i aktor może spotkać się z karą administracyjną wymierzoną przez dyrektora teatru (np. obcięcie pensji) w przypadku, gdy spektakl z jego powodu zostanie przerwany lub nie odbędzie się⁶². Stąd sankcje praktyczne we współczesnym teatrze mają charakter albo zakamuflowany (aktor wykonuje swoją pracę niestarannie, bez zaangażowania, odbierając w ten sposób widzowi pełną korzyść z uczestnictwa w spektaklu), bądź też widz stosuje sankcje *ex post* negatywnie oceniając danego aktora czy spektakl. Obecnie miejscem gdzie odbywa się takie publiczne „ukaranie” twórców teatralnych (zresztą nie tylko) jest najczęściej *Facebook*, gdzie w zasadzie codziennie ukazują się cały szereg komentarzy, uwag czy krótkich recenzji dotyczących sztuk obejrzanych przez użytkowników tego portalu społecznościowego.

W przypadku omawianej sytuacji komunikacyjnej w teatrze zachodzą zatem dwa procesy: z jednej strony ocena kompetencji nadawcy-aktora przez odbiorcę-widza, a z drugiej aktor sam ocenia swoje kompetencje. W momencie zakupu biletu powstaje też pewna zależność formalna, będąca konsekwencją umowy cywilno-prawnej

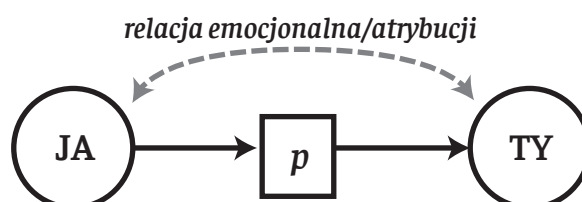
61 Zastosowanie może mieć tu np. art. 51 Kodeksu wykroczeń, który mówi, że: „kto krzykiem, hałasem, alarmem lub innym wybrykiem zakłóca spójność, porządek publiczny, spoczynek nocny albo wywołuje zgorzenie w miejscu publicznym, podlega karze aresztu, ograniczenia wolności albo grzywny”.

62 Np. art. 54. regulaminu Teatru Lalki, Maski i Aktora Groteska w Krakowie głosi: Za nieprzestrzeganie przez pracownika Teatru ustalonego porządku i dyscyplin pracy, przepisów bhp i ppoż. oraz innych przepisów niniejszego Regulaminu pracy stosuje się:

1. karę upomnienia,
2. karę nagany,
3. karę pieniężną w przypadku nieprzestrzegania przez pracownika przepisów bezpieczeństwa i higieny pracy lub przepisów przeciwpożarowych, opuszczenie pracy bez usprawiedliwienia, stawienie się do pracy w stanie nietrzeźwości lub spożywanie alkoholu w czasie pracy.

– widz staje się klientem usługi wykonywanej przez nadawcę-aktora, zobowiązując się jednocześnie do przestrzegania pewnych warunków jej przeprowadzenia. Dlatego obie strony mają prawo wymagać pewnych działań, pod groźbą sankcji praktycznych.

Jak podkreśla G. Habrajska ważnym komponentem sytuacji komunikacyjnej jest stosunek emocjonalny interlokutorów.

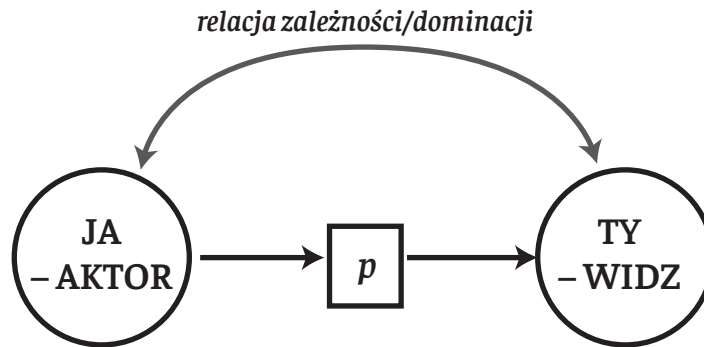


Ponieważ to, czy jest on pozytywny czy negatywny wpływa na komunikowanie, może je uczynić łatwiejszym bądź trudniejszym. Stosunek pozytywny jest szczególnie istotny w aktach emotywno-oceniających jak i nakłaniających [Habrajska 2010, 27].

Stosunek emocjonalny może zastępować sankcje praktyczne ponieważ otwiera on drogę sankcjom moralnym. Jak zauważa Habrajska, sankcje takie, w przypadku dużego zaangażowania emocjonalnego TY wobec JA, mogą być bardziej dotkliwe od sankcji praktycznych [Habrajska 2010, 27].

W przypadku sytuacji komunikacyjnej aktor – widz lubienie może mieć znaczenie z perspektywy odbiorcy – ponieważ rzadko kiedy aktor wie dokładnie, kto siedzi na widowni. Widz, który lubi aktora na pewno będzie łatwiej ulegać jego perswazji, łatwiej podzieli z nim emocje względem postaci czy zjawiska scenicznego (a także zjawiska w rzeczywistości, do którego scenicznie dany fenomen się odnosi). Niewątpliwie też pozytywnie będzie odbierana jego gra – to znaczy coś tak subiektywnego jak „jakość gry aktorskiej”. Jakość ta może być mierzona bowiem wyłącznie skutecznością przekazu, wpływem, jaki ma na odbiorcę. Jeżeli zatem dany aktor jest lubiany przez widza, samo to powoduje, że wpływ ten jest większy. Automatycznie więc ocena gry aktorskiej staje się wyższa. O skuteczności perswazji w świetle wpływu komponentów sytuacji komunikacyjnej będę pisał w dalszej części rozprawy.

Zależność społeczna, jak pisze Habrajska, wymusza określone zachowanie TY (odbiorcy) wobec JA (nadawcy), który jest w tym układzie jednostką dominującą.



Brak podporządkowania się nakazom, żądaniom, grozi sankcjami praktycznymi. Szczególnie jest to istotne w przypadku aktów nakłaniających w strategiach behawioralnych – ponieważ wykonanie jakiegoś działania (lub jego zaniechanie) jest łatwiej weryfikowalne niż np. zmiana poglądów. Odwrotna sytuacja jest przy dominacji TY – wówczas JA ogranicza się tylko do próśb – ponieważ inny, mocniejszy nacisk, mógłby wywołać reakcją skrajnie negatywną. Możliwe zależności między aktorem i widzom omówiłem już przy analizie wpływu kompetencji, tu natomiast chciałbym dodać jeszcze, że obecnie reżyser jest osobą, która w czasie produkcji spektaklu ma pozycję najważniejszą⁶³ i to on innym twórcom, w tym aktorom, może narzucić swoją wolę. Przed Wielką Reformą Teatru było jednak inaczej i najważniejszy głos w zespole miały gwiazdy, czyli osoby lubiane przez publiczność [Braun 1984].

Istotnym komponentem sytuacji komunikacyjnej jest też obserwator. Habrajska nawiązuje tutaj do R. Cialdiniego. Amerykański socjolog pisze bowiem o pułapce konsekwencji lub społecznym dowodzie słuszności [Cialdini 2004]. I właśnie poprzez te mechanizmy obserwator może bowiem wpływać na interakcję. W przypadku sytuacji komunikacyjnej w teatrze „aktor – aktor – widz” widzowie są obserwatorami innych widzów. I dostarczają poprzez swoje reakcje społecznego dowodu słuszności na to, czy dana scena jest śmieszna, wzruszająca itp. [Cialdini 2004, 110-150]. Warto też dodać, że obecność obserwatora – widza, jest warunkiem zaistnienia tak ramowanej interakcji [Goffman 2010]. Bez tego obserwatora nie ma teatralnej sytuacji komunikacyjnej, ponieważ w sytuacji aktor – aktor widz jest

63 Jak mówił autorowi niniejszej rozprawy Krzysztof Głuchowski, dyrektor Teatru im. J. Słowackiego: „Autor, jak już coś wypuści, przepraszam, mówiąc tak kolokwialnie: „urodzi”, to już to dziecko żyje własnym życiem. Autor może potem wyrazić tylko swoje zdanie jak to dziecko jest traktowane” [audycja radiowa, Meloradio Kraków, Wywiad Kulturalny, 07.03.2019, g. 21:30].

tak naprawdę odbiorcą, a nie obserwatorem [Goffman 2008]. Stąd aktorzy muszą się komunikować na scenie tak, by ich teksty docierały nie tylko do nich, ale też i „do ostatniego rzędu”. Jednocześnie muszą to robić tak, by nie burzyć w widzu poczucia bycia obserwatorem – za wyjątkiem sytuacji, gdy aktor oficjalnie zwraca się do widza/widzów. Widz zatem podczas trwania spektaklu nie powinien wyjść z roli obserwatora. Ponieważ opuszczenie jej może oznaczać przełamanie ramy, iluzji, konwencji. Z drugiej strony odbiorca-widz jako obserwator wpływa także na wzmocnienie pozycji aktora na scenie. Jeśli jeden z aktorów wzbudza szczególny aplauz, np. śmiech w komedii, to jego teksty mają dla kolegów, „fałszywych odbiorców”, większą moc perswazyjną, znów ze społecznego dowodu słuszności [Cialdini 2004, 110-150]. Choć jest to raczej dodatkowa informacja na poziomie metatekstowym „jak grać”, niż na poziomie tekstu, który powinien za każdym razem brzmieć tak samo i wywoływać zbliżoną reakcję – bez względu na wzmocnienia w danym dniu przez obserwatorów-widzów. Reakcja taka zatem może być wskazówką dla innych aktorów w jaki sposób kreować swoje postaci następnym razem, jakimi pozajęzykowymi środkami się posłużyć, by reakcja na nich była tak pozytywna, jak na tego, na którego już żywo reaguje widownia. Trzeba jednak raz jeszcze podkreślić, że aktorzy grają w ramach wyznaczonych przez reżysera i to on, a nie widownia, określa w jaki sposób dana postać ma być przedstawiana. Wpływ ten więc jest ograniczony i mieści się w ramach, które na próbach wspólnie ustalili twórcy spektaklu, z decydującym głosem reżysera.

4.4.2 Analiza z perspektywy składników sytuacji komunikacyjnej zaproponowanych przez Elżbietę Laskowską

Zarówno komunikat sceniczny jak i cała komunikacyjna sytuacja teatralna, współtworzone są przez wiele osób – obecnych i nieobecnych na scenie. Po pierwsze, w czasie produkcji spektaklu zachodzą sytuacje komunikacyjne, skutkujące powstaniem tekstów scenicznych (rozumianych szeroko, także pozajęzykowo). Po drugie – już w czasie konkretnego spektaklu zachodzi cały szereg sytuacji komunikacyjnych,

w czasie których stopniowo tworzony jest komunikat całego przedstawienia (czyli ostatecznie odebrany i zinterpretowany przez widza tekst [Awdiejew, Habrajska 2004]). Są to sytuacje komunikacyjne sceniczne, w których role nadawców i odbiorców mogą pojawiać się w następujących relacjach: aktor – aktor, aktor – aktorzy, aktorzy – aktorzy, których pasywnym i niejako niezamierzonym odbiorcą (co wynika z konwencji) jest obserwator, w tym przypadku widz. Interakcje między aktorami toczą się tak, jakby widza nie było – za wyjątkiem spektakli zakładających interakcje z widownią. Są też sytuacje komunikacyjne wpływające na komunikat, których widz nie jest świadomy, obserwuje tylko ich efekt – są to sytuacje komunikacyjne zobowiązania, jakie zachodzą np. między inspicjentem (nadawcą) i aktorami czy maszynistami, technikami itd. Sytuacje takie będą jednak rozpatrywał szerzej na przykładach w rozdziale 5. Tu przedstawię ogólnie sytuację komunikacyjną spektaklu jako całości w oparciu o podział elementów wyróżnionych przez E. Laskowską.

Laskowska traktuje sytuację komunikacyjną jako zespół elementów towarzyszących wypowiedziom. Te elementy to:

- a) typ nadawcy,
- b) typ odbiorcy,
- c) typ kontaktu,
- d) tworzywo,
- e) okoliczności fizyczne [Laskowska 2010, 72-73].

Spójrzmy z tej perspektywy na sytuację komunikacyjną widza/odbiorcy, który zasiadł na widowni i nadawców/autorów teatralnego komunikatu.

Według Elżbiety Laskowskiej nadawca może być:

- indywidualny albo zbiorowy – w przypadku spektaklu teatralnego ma miejsce ta druga sytuacja, ponieważ tekst komponowany jest tutaj z wypowiedzi wielu osób, współtworzących spektakl;
- stały lub zmienny – w teatrze mamy do czynienia najczęściej z nadawcą stałym – zespołem twórców. Zdecydowanie rzadziej, w spektaklach interakcyjnych nadawca jest zmienny⁶⁴;

64 Trójpozycyjna teoria znaku Ch. S. Peirce'a, pozwala na uogólnienie teoretyczne nauk o tekście w taki sposób, że uznajemy widza za współuczestnika sytuacji komunikacyjnej, a przez to i współtwórcę

- wyrazisty lub niewyrazisty – tu sama autorka podaje przykład teatralny – w przypadku oglądania *Hamleta*, jak pisze E. Laskowska, widz może zastanawiać się, kto jest nadawcą tekstu, który właśnie odbiera. Czy jest to Shakespeare, czy reżyser, czy aktor? *Nota bene* odpowiedź znajduje się w pierwszym punkcie tego wyliczenia – to znaczy: wszyscy oni;
- znany lub nieznan – według tego podziału w teatrze nadawca jest znany, choć wydaje się, że brakuje tu jeszcze jednej, pośredniej kategorii, do której zaliczylibyśmy teatr, tzn. częściowo nieznan. Bo o ile aktor objawia się na scenie naocznie, to reżyser może być widzowi nieznan. Podobnie jak ekipa maszynistów – tworząca spektakl zza kulis⁶⁵;
- dostępny lub niedostępny – w tym przypadku też brakuje wyraźnej kategorii dla teatru. Po pierwsze – skoro nadawca jest zbiorowy, może być on „częściowo dostępny”, jak w przykładzie E. Laskowskiej, gdzie niedostępny jest nieżyjący autor tekstu, np. Shakespeare, ale inni nadawcy mogą być dostępni. Z drugiej strony, jeden (lub kilku) nadawca może być dostępny – jak np. reżyser K. Lupa, który w czasie swoich przedstawień zasiada na widowni. Może się też zdarzyć tak, że poza aktorami, żaden nadawca nie jest dostępny. Kolejne pytanie, jakie należy sobie zadać w przypadku tej kategorii to w jaki sposób aktor jest dostępny dla widza w spektaklu, który nie jest z założenia interaktywny. Na pewno reakcje widza są słyszalne, odczuwalne dla aktorów, choć w wielkich widowiskach, opartych o nagłośnienie i mikroporty, jak *(A)pollonia*, wpływ ten jest mniejszy, niż na niewielkiej scenie np. w Teatrze Barakah w Krakowie czy na Scenie pod Ratuszem krakowskiego Teatru Ludowego. Jak wspominałem wcześniej, obecnie konwencja teatralna co do

teatralnego komunikatu. Mówi on bowiem, że interpretantem, czyli tym, co nadaje znaczenie tekstowi jest kompetencja komunikacyjna nadawcy i odbiorcy. W teatrze element ten pojawia się na wielu etapach powstawania teatralnego komunikatu przedstawienia – od przeczytania tekstu przez reżysera, przez prace reżysera z aktorami aż po sytuację aktor – widz (będącą jednym z elementów spektaklu) [Sinko 1988, 139].

65 Kategoria ta wydaje się mocno niedoprecyzowana. Sama E. Laskowska niewiele wyjaśnia: „Kiedy wiemy, kto jest nadawcą słyszanej lub czytanej wypowiedzi, mamy do czynienia z nadawcą znanym. Czasem tego nie wiemy – nadawca jest nieznan” [Laskowska 2010, 73]. Jeśli jednak słyszymy czyjś wypowiedź np. w radiu czy telewizji i jest ta osoba przedstawiana (głosem lub podpisem), a my mimo to nie wiemy kto to jest np. „Jan Kowalski, *Świat Boksu*” - czy jest to wtedy nadawca znany czy nieznan? Lub też gdy w teatrze słyszymy głos z offu, ale nie rozpoznajemy aktora, czy świadomość, że jest to członek zespołu teatralnego już pozwala nam powiedzieć, że jest to nadawca znany?

zasady zakazuje widzowi ingerowania w spektakl, czyli tekst i w jego nadawcę choć jest on dostępny. Ta społeczna umowa stanowi, że nadawcą stałym jest zespół teatralny. Złamanie tej zasady oznacza złamanie obyczajów, zachowanie niestosowne i może prowadzić wręcz do zerwania spektaklu. Zespół aktorski jest więc nadawcą dostępnym, ale też częściowo.

Z kolei odbiorca w sytuacji komunikacyjnej może być [Laskowska 2010, 73]:

- pojedynczy lub zbiorowy – według tego podziału, który, jak tłumaczy autorka „opiera się na liczbie osób odbierających komunikat”, teatralną sytuację komunikacyjną należałoby opisać poprzez ten drugi element – czyli odbiorcy zbiorowego. Autor niniejszego opracowania ma jednak obiekcje przed takim ujęciem. Z perspektywy komunikacyjnej bowiem każdy z widzów jest osobnym odbiorcą i z osobną współtworzy komunikat. Każdy widz odbiera nieco inaczej teksty płynące ze sceny. Choćby dlatego, że jest inaczej usadzony. Ma koło siebie innych, różnych widzów, których reakcje współkształtują jego odbiór. Poza tym każdy z nich ma inną kompetencję komunikacyjną, dysponuje innymi informacjami pozasystemowymi, stąd ich odbiór się różni. Dlatego też konsekwentnie w niniejszej pracy widz/odbiorca jako uczestnik teatralnej sytuacji komunikacyjnej pojawia się w liczbie pojedynczej;
- rzeczywisty lub wirtualny – odbiorca rzeczywisty, to odbiorca znany nadawcy, wirtualny to taki, którego nadawca zupełnie nie zna. Autorka pisze o „stopniu wirtualności”: im lepiej odbiorca jest znany, tym mniej jest wirtualny. W teatrze na ogół widzowie są bliżej bieguna „wirtualnego”, ponieważ aktorzy czy reżyser nie wiedzą, kto siedzi na widowni. Twórcy teatralni tworząc spektakl zakładają pewną grupę widzów, posiadających jakąś kompetencję komunikacyjną, informacje systemowe i niesystemowe, potrzebne do odbioru teatralnego komunikatu. Dobrze, by ludzie o zbliżonym do tego projektowanego profilu trafiali na widownię, wówczas komunikat może być odebrany. Podział ten uzupełnia omawiany już wcześniej podział widzów zaproponowany przez T. Kubikowskiego „widza nominalnego” i widza realnego” [Kubikowski 1994, 112.]; Zdarzają się oczywiście wyjątki, kiedy odbiorcy są

znani nadawcom, dzieje się tak na spektaklach szczególnych, premierach, prapremierach – kiedy widzowie są zaproszeni.

- aktywny lub pasywny – w tym przypadku E. Laskowska proponuje płynny zakres możliwości; we współczesnym teatrze dramatycznym na ogół mamy do czynienia z sytuacją, gdzie odbiorca bliżej jest bieguna pasywności. Bo choć aktor słysząc śmiech, szmery, szuranie butami, skrzypienie krzesłek, oznajmujące wiercenie się z nudów, czy wreszcie oklaski – za wyjątkiem tych ostatnich są to reakcje na ogół słabe i nie zawsze możliwe do odczytania, na przykład z powodu wielkości sali. Czasami reżyser jednak wprowadza interakcje. Wówczas widz może kształtować spektakl jak np. w przypadku spektaklu *Sekretne życie Friedmanów* w Teatrze Ludowym w Krakowie⁶⁶, gdzie widz podążając za aktorami według wybranego schematu sam układa tekst, który do niego dotrze. Czasami też reakcje widowni stają się elementem spektaklu, nieświadomie nawet dla samych widzów – jak w przypadku *Poskromienia złoŃnicy* K. Warlikowskiego⁶⁷, gdzie cały zespół aktorski wstrzymuje na chwilę akcję i czeka na reakcje wynikające ze zniecierpliwienia odbiorców;
- zamierzony lub niezamierzony – to podział odbiorców, który odpowiada propozycjom T. Kubikowskiego „widza nominalnego” i „widza realnego”, stąd w teatrze obydwa typy występują, choć pożądanym jest bardziej oczywiście ten pierwszy;
- bezpośredni lub pośredni (do mniej więcej lat 20. XX wieku w teatrze był tylko odbiorca bezpośredni. Ale gdy teatr zaczął czerpać ze sztuki filmu sytuacja się skomplikowała [Braun 1984]. Część spektaklu może być uprzednio nagrana i wyświetlana w teatrze, jak np. w przypadku *Wycinki*⁶⁸ K. Lupa lub

66 *Sekretne życie Friedmanów*, Daniel Sołtysiński, Marcin Wierchowski, Teatr Ludowy Kraków, Scena Stolarska, data premiery: 2016-11-19, reżyseria: Marcin Wierchowski, dramaturgia: Daniel Sołtysiński, scenografia: Barbara Ferlak, współpraca scenograficzna: Klaudia Bracha, Natalia Niziołek, Anna Rogóż, kostiumy: Ewa Mroczkowska, muzyka: Urszula Chrzanowska.

67 *Poskromienie złoŃnicy*, W. Shakespeare, Teatr Dramatyczny Warszawa, data premiery: 1998-01-03, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, przekład: Stanisław Barańczak, konsultacja dramaturgiczna: Małgorzata Sugiera, scenografia: Małgorzata Szczęśniak, muzyka: Paweł Mykietyn, choreografia: Wojciech Misiuro.

68 *Wycinka/Holzfällen*, Thomas Bernhard, Teatr Polski Wrocław, data premiery: 23-10-2014, reżyseria: Krystian Lupa, tłumaczenie: Monika Muskała, scenariusz: Krystian Lupa, scenografia: Krystian Lupa, muzyka: Bogumił Misala, Reżyseria światła: Krystian Lupa, Kostiumy: Piotr Skiba, wideo: Łukasz Twarkowski.

kamera towarzyszy aktorom na scenie i powala ich oglądać lepiej, bliżej, dokładniej – jak choćby w spektaklu *Koniec* K. Warlikowskiego⁶⁹.

Kolejnym elementem, jaki wyróżnia E. Laskowska w sytuacji komunikacyjnej, jest typ kontaktu. Tu autorka wyróżnia kilka czynników [Laskowska2010, 73-74]:

- relacje społeczne wynikające z ról społecznych nadawcy i odbiorcy – w przypadku teatru relacja ta jest ustanowiona konwencją teatralną, przyporządkowującą pewne zachowania widzowi (nie przeszkadzać), a pewne aktorowi (jego zachowania są w ramie teatralnej, przypisywane są postaci, nie jemu osobiście);
- równorzędność lub nierównorzędność ról – jak się zdaje po Wielkiej Reformie Teatralnej mamy do czynienia z równorzędnością [Braun 1984]⁷⁰.
- role interakcyjne – tu stopień interakcji zależy od typu spektaklu – jeżeli spektakl zakłada interakcję, wówczas ona jest, aktor może wchodzić w bezpośrednią interakcję z widzem. Jeśli spektakl tego nie zakłada, wówczas sam z siebie widz nie może wejść w interakcję bez konsekwencji. W takim wypadku musi pozostać biernym odbiorcą.
- stopień trwałości – teatralna sytuacja komunikacyjna jest najczęściej nietrwała. To znaczy widz idzie na spektakl raz i na tym poprzestaje. Może być jednak względnie trwała, jeśli widz jest zafascynowany jakimś spektaklem, i chodzi na niego wielokrotnie (autorowi niniejszej rozprawy zdarzało się oglądać jeden spektakl co najmniej 5 razy w niewielkich odstępach czasu). Sama Laskowska podkreśla: „nie ma ostrej granicy między trwałością i nietrwałością kontaktu” [Laskowska 2010, 75].

69 *Koniec*, Nowy Teatr Warszawa, data premiery: 2010-09-30, reżyseria i adaptacja: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, dramaturgia: Piotr Gruszczyński, muzyka: Paweł Mykietyn, Paweł Bomert, Paweł Stankiewicz, reżyseria światła: Felice Ross, ruch: Claude Bardouil, video: Denis Guéguin, stylizacja fryzur: Monika Kaleta, operator kamery: Łukasz Józków.

70 Wielka Reforma Teatru (WRT) to szereg działań i postulatów teoretycznych, które pojawiły się w teatrze europejskim mniej więcej we okresie 1890-1940 r. Ich zasadniczym celem było stworzenia teatru jako sztuki autonomicznej, która nie musi odtwarzać rzeczywistości, nie musi stosować środków będących iluzją zachowań ludzkich, ale też na przykład nie musi wcale odbywać się w budynku teatralnym. Twórcy, którzy zapoczątkowali WRT, tacy jak Andre Antoine czy Otto Brahm, wprowadzili też właśnie nowy sposób myślenia o zespole teatralnym, jako o swego rodzaju wspólnocie artystycznej, ideowej i o teatrze jako miejscu permanentnego doskonalenia zawodowego [Braun 1984].

- oficjalność lub nieoficjalność – E. Laskowska wprowadza tu użyteczne pojęcie „więzi”, jak się zdaje, chodzi o więź emocjonalną. I to ona decyduje o stopniu oficjalności sytuacji komunikacyjnej. W przypadku sytuacji w teatrze trudno raczej mówić o głębokiej więzi emocjonalnej między nadawcami a odbiorcami. Gdy taka zachodzi mamy zazwyczaj do czynienia z niewłaściwą relacją widz - aktor i zjawiskami wręcz kryminalnymi jak stalking.
- bezpośredniość lub pośredniość – w teatrze mamy do czynienia zarówno z kontaktem bezpośrednim, gdy aktor jest na scenie, jak i pośrednim, gdy aktorzy są na przykład pokazywani na filmie.

Kolejnym elementem sytuacji komunikacyjnej wymienianym przez Laskowską jest tworzywo wykorzystywane w sytuacji komunikacyjnej. Badaczka wymienia tu wypowiedzi mówione i pisane. Teatr jednak jest wielotworzywowy. Tworzywem aktora jest głos i ruchy, gesty. Tworzywem scenografa są materiały plastyczne i techniczne. Tworzywem kompozytora – dźwięki i muzyka. Z kolei reżyser komunikuje się z widzami poprzez aktorów, to oni są jego medium w pośrednim kontakcie.

Wreszcie okoliczności fizyczne, jakie wymienia Laskowska, to między innymi: czas, miejsce, temperatura pomieszczenia, oświetlenie, nagłośnienie. Te w teatrze są w miarę możliwości aranżowane w taki sposób, by sprzyjały odbiorowi komunikatu, oraz by możliwie ograniczyć zakłócenia i szумы.

4.4.3 Interakcja w teatrze a perswazyjność spektaklu

Świadomość komponentów sytuacji komunikacyjnej w interakcji (nadawca »JA«, odbiorca »TY«, komunikat »p«, cel, intencja, relacja zależności, relacja emocjonalna, ocena kompetencji) jest bardzo ważna dla twórców teatralnych, ponieważ pozwala ona na określenie siły perswazyjności inscenizacji, rozumianej jako prezentowanie swoich poglądów (akty modalne, strategie informacyjno-weryfikacyjne), nakłanianie do działań w spektaklach propagandowych, nachalnie dydaktycznych (akty nakłaniania, strategie behawioralne), wywoływanie emocji (akty emotywno-oceniające,

strategie aksjologiczne). Jak słusznie bowiem zauważa Habrajska, im dokładniej nadawca (w tym przypadku zbiorowy, MY) stworzy te komunikaty, tym łatwiej może wpływać na przekonania i postawę adresata, czyli każdego z widzów (TY) [Habrajska 2010, 33].

Komunikowanie perswazyjne, jak pisze Dobek-Ostrowska, ma na celu modyfikację postaw i wpływ na zachowanie. Jej zdaniem

„komunikowanie perswazyjne jest przede wszystkim procesem wymiany. Odbiorca jest skłonny podporządkować się nadawcy lub przyjąć jego sugestie, w zamian za realizację swoich życiowych potrzeb i życzeń. Obaj uczestnicy procesu komunikowania wchodzą zatem w specyficzny układ wzajemnego uzależnienia: Nadawca realizuje potrzeby Odbiorcy ↔ Odbiorca akceptuje wpływ Nadawcy. Z tego powodu perswazję określa się jako proces interaktywnego uzależnienia” [Dobek-Ostrowska 2007, 85].

Jednak – jak zwraca uwagę Habrajska – takie ujęcie perswazji jest idealistyczne, to znaczy tak rzeczywiście powinno przebiegać. Faktycznie jednak odbiorca wcale nie musi akceptować wpływu jaki ma na niego nadawca. Wystarczy mu, by w tym układzie nie ponieść dotkliwych strat. Natomiast nadawca nie kieruje się dobrem odbiorcy, ale własnym co nie wyklucza przy okazji korzyści, jakie czerpać może jednocześnie odbiorca [Habrajska 2012, 49].

Jak podkreśla Habrajska, w sytuacji perswazyjnej centrum ideacyjne tworzy obiekt perswazji oraz przypisywana mu wartość. Obiekty perswazji zaliczane są do którejś z klas obiektów ogólnych. Takie zaliczenie do klasy występuje równocześnie z wyrażeniem swojego stosunku wobec klasyfikowanego zjawiska czy osoby. To przenosi już wypowiedź na poziom interakcyjny, uruchamiając wszystkie przywoływane już elementy sytuacji komunikacyjnej, jakie towarzyszą aktom mowy emotywno-oceniającym. Ponieważ nadawca wyraża swoją opinię i realizuje cel pragmatyczny, jakim jest oczekiwana aprobata tej opinii przez odbiorcę [Habrajska 2010, 35].

Schemat sytuacji interakcyjnej od strony nadawcy Habrajska określa następująco:

„Formułuję (JA) opinię pozytywną (+) lub negatywną (-) w stosunku do obiektu perswazji x wyrażając równocześnie swój stosunek emocjonalny, spodziewam się, że mój sąd kwalifikujący konkretny obiekt x do klasy nacechowanych obiektów ogólnych X nie będzie sprzeczny ze znana mi postawą odbiorcy (TY) i moja opinia zostanie zaakceptowana [Habrajska 2010, 35].

Natomiast odbiorca, do którego perswazja jest kierowana realizuje schemat:

„Nadawca (TY) formułuje opinię pozytywną (+) lub negatywną (-) w stosunku do obiektu perswazji x, zaliczając go do klasy nacechowanych obiektów ogólnych X i wyraża swój stosunek emocjonalny do tego obiektu, mój (JA) stosunek do obiektu perswazji różni się/nie różni się od stosunku nadawcy, więc akceptuję/nie akceptuję opinię nadawcy” [Habrajska 2010, 36].

Jeżeli następuje akceptacja opinii nadawcy, wówczas akt perswazyjny przebiega bez konfliktów. Gdy następuje brak akceptacji, tworzy się konflikt z komunikacyjną zasadą kooperacji, co popycha interlokutorów do dalszej negocjacji aksjologicznej. Argumentacja ta wzmacnia lub osłabia czynniki sytuacji interakcyjnej [Habrajska 2010, 36].

Jak pisze Habrajska, nadawca, który nie jest pewien skuteczności wpływu podejmuje strategię zbudowania sytuacji, która ten wpływ może zwiększyć. Ułatwieniem takim może być na przykład zyskanie sympatii [Cialdini 2004], w retoryce uznawane za chwyt *captatio benevolentiae* [Kohout 2006]. Wpływ lubienia na przekaz aktorski już omówiłem. Dodam tylko, że reżyser może zastosować też „chwyt sceniczny” podkreślający związek twórców z widzami, na przykład jakiś element rzeczywistości widzów na scenie (element scenograficzny, kostium, rekwizyt a nawet sposób mówienia aktorów – akcent), by pokazać związek z odbiorcami, a tym samym zyskać ich większą sympatię [Cialdini 2004, Pease 2007]. Na przykład zastosowanie elementu jakiejś lokalnej kultury nie tylko może być odebrane jako „upodobnienie”, rodzące sympatie, ale też jako komplement – jakby wypowiedź reżysera: „Wasza kultura jest na tyle ciekawa, ładna, ważna, że godna jest pokazania

na scenie”. Taka sytuacja również wzmacnia wpływ przekazu, bo nadawca (w tym momencie zespół teatralny) może oczekiwać, że skoro on w ten sposób „docenia” widzów to i widzowie „docenią” jego sztukę. Ostatecznie krytykując sztukę z elementami własnej kultury, krytykuje się też poniekąd własną kulturę, lub obniża jej znaczenie – została ona bowiem wykorzystana nie w „znakomitym” spektaklu, ale „miernym”. Sytuacja może też być odwrotna, to znaczy jakiś sceniczny zabieg może być odczytany jako atak na wartości widzów. Tak był w przypadku prezentacji (*A*)*pollonii* w Rosji, na moskiewskim festiwalu *Złota Maska*. Gdy wracający spod Troi Agamemnon (M. Stuhr) pojawia się na scenie, odtwarzany jest w spektaklu hymn kraju, w którym akurat dawane jest przedsatwienie. Gdy Rosjanie usłyszeli swój hymn przeżyli szok, myśleli, że zawsze ich hymn jest grany, co ma być pokazaniem katarstrofy, jaką na świat sprowadzili Rosjanie. Odebrali to jako pokazanie ich jako imperialistów i zbrodniarzy. Sytuację wyjaśniła dopiero dyskusja po spektaklu [Śmiechowicz 2018, 155].

Jak pisze dalej Habrajska, nadawca (JA) gdy stwierdzi już, że może liczyć na życzliwy stosunek adresata (TY), wówczas przystępuje do zainteresowania odbiorcy działaniem w stosunku do jakiegoś obiektu albo też przyjęciem jakiejś postawy, której nadawca oczekuje [Habrajska 2010, 34]. W spektaklu sympatię można zbudować na przykład poprzez zatrudnienie lubianego aktora czy reżysera. Może być to też wspomniane użycie elementów „swojskich” dla widzów. Habrajska dodaje, że najlepiej efekty osiąga się poprzez wskazanie korzyści, które staną się udziałem odbiorcy, gdy ten postąpi zgodnie z komunikatem nadawcy lub też wskazanie strat, jeżeli się takich działań (także mentalnych) nie podejmie. Właściwe działania perswazyjne, kontynuuje Habrajska, następują po zaskarbieciu sobie sympatii oraz zainteresowaniu odbiorcy tym, co jest przedmiotem naszego nakłaniania. Elementem tego jest podtrzymywanie zadzierzgniętych uprzednio więzi i poczucia wspólnoty. W teatrze zainteresowanie obiektem czy postawą formułowane jest w czasie całego spektaklu, a jego domknięcie następuje wraz z końcem przedstawienia, ostatnim jego tekstem przedstawionym widzowi do interpretacji, by wreszcie jako całość stać się komunikatem spektaklu. Ekspozycje korzyści w teatrze zazwyczaj osiąga się poprzez pokazanie zwycięstwa lub braku

porażki protagonisty – nosiciela myśli reżysera (i na ogół aktorów) oraz porażkę lub brak zwycięstwa antagonisty takiej myśli.

W perswazji stosowane są też różne reguły psychologiczne, które ułatwiają manipulowanie postawą odbiorcy w procesie argumentowania [zob. np. Hogan Speakman 2007, 14, 32, 34]. Do najczęściej wykorzystywanych reguł należą:

1. Mechanizm konsekwencji – polegający na tym, że jeżeli wykonaliśmy już jakieś działanie w jakimś celu, to chcemy je kontynuować [Cialdini 2004, 67, 73]. W teatrze niewątpliwie mechanizm konsekwencji utrzymuje widza na widowni, gdy może poddany jest aktom mowy, z którymi się nie zgadza, które odrzuca ponieważ wytracają go z psychicznej homeostazy [por. Hogan Speakman 2007, 27]. Wówczas, jak notuje Cialdini [2004, 73], jeżeli widz zdecydował się przyjść do teatru, najpierw zakłada, że wytrzyma pierwszy akt, czy pierwszą godzinę (rzecz jasna opisuję tu sytuację modelową, gdy treść sztuki jest dla niego nudna lub wręcz odpychająca), potem pułapka zaangażowania powoduje, że zostaje do końca. W efekcie zapoznaje się z całością tekstu przedstawienia. Mechanizm ten działa oczywiście także na poziomie skupienia uwagi, śledzenia akcji, nawet gdy treść płynąca ze sceny jest ciekawa, a zakłócenia komunikacji są spowodowane zmęczeniem, sennością itp. W pozostałych sytuacjach komunikacyjnych w teatrze, na etapie produkcji, mechanizm ten nie wymaga osobnego omówienia, ponieważ z tej perspektywy jest to taka sytuacja perswazyjna, jaką opisuje Habrajska.
2. Mechanizm konformizmu – u Cialdiniego zwany „społecznym dowodem słuszności”, *band wagon*, owczy pęd, opiera się na staraniu człowieka podążania ścieżkami wytyczonymi przez innych, po pierwsze dla bezpieczeństwa po drugie dla podkreślenia przynależności do wspólnoty, by uniknąć wykluczenia [Cialdini 2004, 111]. W sytuacji teatralnej twórcy spektaklu – widz szczególnie interesujące jest wspomiane już zjawisko zachodzące pomiędzy widzami, czyli komunikacja widz – widz. Przykład wymuszania konkretnych zachowań, w tym wypadku pozytywnych, czyli „klaki” przywołuje zresztą sam Cialdini [2004, 144-145]. Chodzi o wynajmowanie osób, które będą „zarażać” entuzjazmem inne osoby na

widowni (zawodowi klakierzy byli odpowiednio opłacani). W ramach zawodu klakiera wyspecjalizowały się nawet grupy: osób skłaniających innych widzów do płaczu, domagających się głośno bisów czy powodujące powodujących śmiech u innych osób z widowni, same śmiejąc się zaraźliwie [Cialdini 2004, 145]. Współcześnie tego typu przedsięwzięcia nie są już stosowane w teatrze (przynajmniej nie tak otwarcie i powszechnie jak kiedyś) – przeniosły się do telewizji, gdzie stały się częścią tzw. *sitcomów*, czyli produkcji telewizyjnych realizowanych z udziałem publiczności, która ma za zadanie reagować śmiechem na żarty w scenariuszu [Cialdini 2004, 110-111]. W teatrach na widowni, w oparciu o pozawerbalną i niewerbalną komunikację widz – widz, wciąż jednak ten mechanizm perswazyjny działa. Powodując, że widzowie zbliżają się w interpretacji komunikatu. Zależy to jednak bardzo mocno od składu widowni i wchodzi tu w grę także inne elementy wywierania wpływu, o których pisze Cialdini, jak np. autorytet [Cialdini 2004, 186]. Jeśli dany widz ma świadomość, że ktoś obdarzony przez niego autorytetem, znajduje się obok i reaguje tak a nie inaczej, to i on również będzie swoje reakcje zbliżał do reakcji (a zatem interpretacji) tegoż autorytetu.

3. Mechanizm opcji ograniczonej – opierający się na wrażeniu wyjątkowości danego dobra, zjawiska [Hogan Speakman 2007, 92]. W teatrze taki wpływ ma się zdaje układ komunikacyjny aktor – widz, ponieważ każdy widz może się poczuć wyjątkowym odbiorcą komunikatu – ma poczucie, że tekst teatralny dociera szczególnie do niego. Komunikat teatralny jest bowiem pełen luk, metafor i innych figur [zob. Świontek 2003 3], wymaga wielu dopełnień sensu, stąd informacje pozasystemowe, jakimi dysponuje każdy z widzów dają mu to poczucie wyjątkowości, z racji dużego osobistego udziału w tym komunikacie. Ekskluzywność ta jest jeszcze wzmocniana przez wyciemnioną widownię i generalnie obowiązującą obecnie, przywoływaną już konwencją ciszy na widowni. Wynika to też z niejednoznaczności teatralnego przedstawienia: „niestabilności przedmiotów artystycznych i estetycznych są zdolne do wytworzenia względnie stałej dynamiki, która warunkuje i umożliwia

pojawienia się silnej koncentracji uwagi, która warunkuje i umożliwia pojawienie się silnej koncentracji uwagi (i w efekcie – mocnej reakcji estetycznej) u widza” [Bartosiak 2013, 101]. I dalej, jak pisze Bartosiak: „Z perspektywy widza zdarzenie teatralne jest związane z opozycją, i jednocześnie oscylacją między tym, co zmysłowo postrzegane, a tym, co wyobrażone” [Bartosiak 2013, 101].

4. Unikanie wprowadzania w stan nierównowagi aksjologicznej albo jej neutralizowanie – tu konwencja, czy też rama teatralna pozwala bowiem bezpiecznie odrzucić pewne teksty sceniczne [zob. Świontek 2003 3].

4.4.4 Intencja i efekt teatralny a intencjonalność w codziennej komunikacji (w ujęciu komunikatywistycznym)

Jak zauważają Awdiejew i Habrajska, intencjonalność towarzyszy każdemu działaniu człowieka – a szczególnie słownemu [Awdiejew, Habrajska 2004, 28]. Stąd w gramatyce komunikacyjnej konfiguracją wyjściową jest blok intencji. Tam określany jest zamiar werbalizacji danej treści, która zaistniała jako reprezentacja kognitywna w umyśle nadawcy. To przedstawienie mentalne zawiera obraz ideacyjny, będący odzwierciedleniem jakiegoś fragmentu rzeczywistości bądź abstrakcyjnego schematu mentalnego ze świadomości nadawcy oraz zamiar pragmatyczny, który daną wypowiedzią mówiący chce zrealizować.

Następnie nadawca przechodzi do wyboru struktury realizacji tekstowej. Co oznacza wybór komunikacyjnych jednostek leksykonu oraz ich układu, a także zabiegi detrywializacji, które pozwolą na przekazanie zamierzonej treści. Wybór ten zależny jest od oceny dyspozycji informacyjnej odbiorcy, jaką ma nadawca. Ponieważ efekt komunikacyjny zależy od tego, na ile nadawca może zminimalizować wysiłek komunikacyjny wobec posiadania przez odbiorcę danej informacji niesystemowej oraz możliwości inferencji, jakie może odbiorca ten wykorzystać przy interpretacji komunikatu [Awdiejew, Habrajska 2004, 29; Sperber, Wilson 1986].

Produktem wyboru strukturalnego jest tekst, który jest zestawem manifestacji jednostek znaczeniowych: graficznych, fonicznych, ruchowych, kinezycznych, proksemicznych, mimicznych, gestycznych oraz relewantnych elementów konstytuacyjnych. Tak szeroko rozumiany tekst jest punktem wyjścia do interpretacji przez odbiorcę, który musi dokonać dopełnienia sensu dla jego zrozumienia [Awdiejew, Habrajska 2004, 29]. Na drodze wnioskowania, z wykorzystaniem swoich informacji niesystemowych odtwarza obraz ideacyjny nadawcy i odczytuje jego zamiar pragmatyczny. Awdiejew i Habrajska zakładają jednak, że reprezentacja kognitywna odtworzona przez odbiorcę to nie jest ta sama reprezentacja kognitywna, która stanęła u początku danego aktu komunikacji. W procesie komunikacji dąży się do maksymalnego ich zbliżenia, jednak ze względu na różnice biologiczne, psychiczne czy biograficzne zawsze będą one różne, choć zazwyczaj, w codziennej komunikacji rozbieżności te nie powodują problemów w porozumieniu się. Jednak gdy już do czegoś takiego dojdzie, mówimy o „niepowodzeniu komunikacyjnym” [Awdiejew, Habrajska 2004, 32].

W przypadku teatru spawa jest trudniejsza – jak wspominałem we wcześniejszym rozdziale – teatr musi częściej operować skrótem niż normalna komunikacja, ponieważ w teatrze nie ma czasu. Brakuje go na dostarczanie informacji niesystemowych – stąd odbiór sztuki może być trudniejszy i częściej nieudany niż odbiór (zrozumienie) komunikatu w codziennym życiu. Jak zauważają też Awdiejew i Habrajska – treść przedstawieniową oraz zamiar pragmatyczny nadawca może wyrazić na różne sposoby, inaczej je strukturalizując. Wypowiedzenia:

Auto!

Uważaj!

Nie wchodź na jezdnię!

spełniają bardzo podobną funkcję komunikacyjną. Taka możliwość różnicowania form wypowiedzenia otwiera możliwość twórczości językowej, a ponieważ zależna jest też między innymi od norm zachowania językowego, to ich wybór (a także pozostałych wymienianych elementów wypowiedzi) pozwala na

szybkie charakteryzowanie postaci scenicznej – podobnie jak mówiącego w życiu. Strukturalizacja jest bowiem wyborem indywidualnym, który może świadczyć o człowieku, dostarczać dodatkowych informacji o nim. Teatr bardzo często sięga po takie zabiegi – każąc na przykład żołnierzom mówić zdecydowanie i zwięźle, osobom znerwicowanym wpadać w logorę, do tego w kodzie pozawerbalnym dokładając nieskoordynowane ruchy. Choć trzeba przyznać, że są to środki na tyle wyraziste, że sprawdzają się przede wszystkim w sztukach komediowych, gdzie postaci kreślone są przez autora tekstu czy reżysera „grubą kreską”, a ich przerysowanie, uwypuklenie cech, wyolbrzymienie zachowań obserwowanych w życiu, stanowi celowy zabieg komiczny. W dramatach czy tragediach strukturalizacja jest zbliżona do naturalnej, z drobnymi zmianami wymuszonymi przez skrót sceniczny i płynność akcji (o czym pisałem w poprzednim podrozdziale) – dlatego też ich odczytanie i zrozumienie (jako elementu przedstawienia) nie jest tak proste i jednoznaczne jak w przypadku fars. Widz musi być bardzo uważny i choć twórcy starają się o redundancję (ograniczoną tylko zbytnią oczywistością), to jednak zazwyczaj tych informacji jest najmniej, jak reżyser uznał za konieczne do odtworzenia danej sytuacji komunikacyjnej na scenie. Stąd wysokie ryzyko rozminięcia się intencji twórców i efektów, które osiągają – czyli duża rozbieżność reprezentacji kognitywnych zespołu teatralnego i publiczności. Najczęściej taki błąd jest popełniany przez reżysera, gdy wybór strukturalizacji tekstu (szeroko rozumianego) uznaje na przykład za zabawny, smutny, wzruszający itd., podczas gdy widz ocenia go później jako nudny lub wręcz żenujący. Ponadto reżyser może uznać, że informacje niesystemowe, których dostarcza (także poprzez aktorów, ich zachowanie) pozwolą na zgodne z jego intencjami uzupełnienie komunikatu, a tymczasem widz nie ma wystarczającej wiedzy systemowej, która pozwoli mu wykorzystać informacje niesystemowych (np. na scenie wisi mapa – ale widz nie wie, że to mapa Francji, stąd rozmowa o tym kraju będzie nieczytelna), albo też pojawią się zakłócenia komunikacyjne w odbiorze informacji niesystemowych (aktor mówi za cicho, widz nie usłyszał połowy kwestii)⁷¹. Stąd w teatrze bardziej

71 By uniknąć przedstawiania postaci w spektaklu *Francuzi* K. Warlikowski wykorzystał informacje pisaną dotyczącą występujących w spektaklu postaci. Każdy widz wchodząc na przedstawienie otrzymuje spis

niż w życiu należy dokładać starań, by intencja twórców była zbliżona do efektu teatralnego, powstającego w sferze mentalnej widza. Z drugiej strony trzeba to robić z wycuciem, by nie popaść w banał. Sytuacja komunikacyjna w teatrze jest też przygotowywana miesiącami – ćwiczona i wielokrotnie przemyślana (a przynajmniej powinna taka być) – stąd też i duże wymogi widza wobec jest strukturalizacji – oczekiwanie idealnego balansu między niezrozumieniem a oczywistością. Można zatem powiedzieć, że intencja w teatrze, skazana na trudniejszą interpretację, jest opracowywana zdecydowanie dłużej, niż w życiu codziennym, a i tak zrozumienie takiego komunikatu bywa trudniejsze, niż komunikaty, jakie spotykamy w naturalnych kontaktach *face-to-face*.

4.5 Realność i iluzyjność w teatrze w perspektywie komunikatywizmu. Percepcja i komponowanie sensu fikcji w dziele teatralnym

Z perspektywy komunikacyjnej zagadnienie realności i iluzji odnosi się do poziomu ideacyjnego języka. Ponieważ to treść wypowiedzi reprezentuje rzeczywistość lub zjawiska psychiczne, myślowe, a także fantastyczne, które mogą ewentualnie rzeczywistość udawać. Przekaz ideacyjny może być nośnikiem jednostek znaczeniowych, odsyłających do działań, zjawisk, stanów jak i schematów mentalnych [Awdiejew, Habrajska 2004, 35]. W teatrze jednak te schematy są nieprawdziwe, a stany podobnie i w tym w sensie w teatralnym obrazowaniu świata blisko jest do kłamstwa⁷²: „Kłamca musi być także bardzo sprawnym językowo fikcjo twórcą

i charakterystykę bohaterów. Z jednej strony uniknięto przez to pewnie nudnego, pustego emocjonalnie przedstawiania postaci, z drugiej jednak strony widz przy dużej licznie protagonistów może zapominać kto jest kim, co kto przeżył. Stąd widzowie stawiali taki zarzut temu przedstawieniu: „Co to za spektakl, gdzie muszę czytać po tym, co oglądam, by wiedzieć na co patrzę i rozumieć?”. *Francuzi* na podstawie *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, miejsce premiery: Międzynarodowe Centrum Kultury Nowy Teatr, data premiery: 03-10-2015, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia: Małgorzata Szczyńska, muzyka: Jan Duszyński, Paweł Mykietyn, adaptacja: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, dramaturgia: Piotr Gruszczyński, współpraca dramaturgiczna: Adam Radecki, reżyseria światła: Felice Ross, wiolonczela: Michał Pepeł, ruch: Claude Bardouil, wideo: Denis Guéguin, animacje: Kamil Polak.

72 Zdaniem J. L. Austina powinniśmy mówić o dwóch rodzajach udawania. W teatrze aktorzy „udają coś”, wprowadzając w błąd lub myląc odbiorców-widzów, co do aktualnych swoich stanów świadomości czy emocjonalnych, swoich działań. Kłamstwo jest „udawaniem, że...”, ponieważ tu dokonuje się czegoś więcej, ukrywane jest coś innego, niż stany nadawcy [Austin 1993, 356]. Jak ujmuje to Antas: „Udawanie w fikcji jest ukierunkowane nie na skutki prawdziwościowe, lecz impresywno-impresywne” [Antas 2008, 67].

i aktorem” [Antas 2008, 6]. Jak pisze Antas, obecnie teoria literatury osłabia granice między kłamaniem a innymi aktami zmyślenia:

„bo narzędziem zarówno kłamstwa jak i zmyślenia od zawsze był język oraz jego referencjalne właściwości, a fikcja literacka ma przecież swą genezę najpierw w najzwyczajszej językowej przesadzie, prowadzącej do zmyślenia, opowiadania fantastycznych anegdot, fantastycznych historii, a wreszcie w aktach udawania przez mówiącego kogoś innego” [Antas 2008, 6].

Antas jednocześnie zaznacza, że kłamstwo jest wobec fikcji nadrzędne z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że kłamstwo nie musi fałszować rzeczywistości, a pod drugie kłamiemy zawsze tak, by ktoś nam uwierzył, podczas gdy fikcja może być jawna (trudno przyjąć, by jakiś odbiorca-widz był przekonany, że aktor grający Hamleta faktycznie umiera w V akcie) [Antas 2008, 24].

Według J. Searle’a podstawowym pragmatycznym i semantycznym warunkiem aktu illokucyjnego jest fakt zaangażowania się nadawcy w prawdziwość wypowiedzianego zdania. Regule tej towarzyszą dwie reguły przygotowawcze:

1. mówiący musi być przekonany o oczywistości wypowiedzenia lub móc dostarczyć argumentów, przemawiających za prawdziwością danego zdania;
2. wyrażone zdanie nie być jednak nadto w sposób oczywisty prawdziwe dla nadawcy i odbiorcy [Searle 1987, 310].

W takim ujęciu, jak dodaje Antas, fikcjotwórca (w omawianym w tej pracy przypadku twórcy teatralni jako zespół) nie zamierza nikogo oszukiwać. Sam jest niezaangażowany i nie angażuje też w prawdziwość odbiorcy (w odróżnieniu od kłamcy). Możliwe jest samozaangażowanie się odbiorcy, ale jest ono przekroczeniem konwencji i błędem interpretacyjnym (który np. zdarza się dzieciom w teatrze, ten przykład był już zresztą tu przywoływany). Zatem na mocy konwencji kłamstwo sceniczne jest jawne. Jak ujmuje to Platon w *Gorgiaszu*: „Tragedia jest oszukiwaniem takim, w którym oszukujący jest uczciwszy od nieoszukującego, a oszukany – mędrszy od nieoszukiwanego” [Antas 2008, 62]. Widz wie, że treści, które przekazuje aktor ze sceny nie odsyłają do rzeczywistości, choć ich wypowiedzianie

i reakcja na nie jest taka, jakby tak było. Są one rzeczywiste, ale tylko w obrębie świata na scenie. Jolanta Antas pisze:

„w przypadku fikcji moc illokucyjna aktu zostaje zawieszona, akt nie jest rzeczywistym działaniem; fikcji nikt nie zamierza serio realizować. Jest to akt pozorny albo rzekomy, albo jeśli już rzeczywisty, to rzeczywisty w innym wymiarze referencyjnym” [Antas 2008, 26].

Według Jensa Allwooda, Larsa-Gunnara Anderssona i Östena Dahla świat możliwy to świat zdań, które są prawdziwe w danym świecie [Allwood, Anderson, Dahl 1977, 22]. W takim ujęciu nasz świat realny jest jednym z możliwych światów, a wyznaczają go zdania, które są prawdziwe, gdyż nie falsyfikuje ich nasze doświadczenie (np. rzucona piłka spada na ziemię). W przypadku rzeczywistości mamy więc *argumentum de re*, argument z rzeczy, tego co doświadczalne, a w przypadku sztuki mamy do czynienia z *argumentum de dicto*, czyli do czyichś twierdzeń. W przypadku teatru mamy do czynienia z takimi komunikatami, które nie zawsze sformułowane są w kodzie werbalnym, ale też niewerbalnym i pozawerbalnym [Sinko 1988, 27].

Precyzuje to Flip G. Droste, który wychodzi od tego, że nasze postawy można streścić w modalnych zdaniach „uważam, że *p*”, „oczekuję, że *p*” [Droste 1982, 21-23]. To dla Droste’a „postawy propozycjonalne”, *propositional attitudes*. Co można rozwinąć w sformułowanie: „We wszystkich światach możliwych zgodnych z wierzeniami *a* prawdziwe jest *p*” [Allwood, Anderson, Dahl 1977, 112-13; za: Sinko 1988, 28]. Droste dochodzi do konstatacji, że światy możliwe są światami językowymi [Droste 1982, 23]. Co pozwala rozszerzyć tezę konstruowania rzeczywistości przez język na światy fikcyjne, w tym makrokosmos teatralny przedstawienia [Sinko 1988, 28]. Są jednak zdania, które są prawdziwe we wszystkich światach i takie, które są prawdziwe przynajmniej w jednym świecie. Są też takie, które są prawdziwe tylko w fikcji. Dla tego rodzaju prawdziwości Droste utworzył angielski termin *fictrue*.

Zdaniem Antas koncepcje „możliwych światów” nie oddają jednak właściwie różnicy pomiędzy przekazywaniem treści prawdziwych i fikcyjnych [Antas 2008,

55]. Jak podkreśla, do stworzenia i odbioru fikcji nie potrzeba nieskończoności możliwych światów a nawet odniesień do świata aktualnego:

„Wystarczy jej referencyjne określona »przestrzeń mentalna«, wyznaczona obszarem orzekań językowych i zdeszyfrowana w określonej domenie mentalnego odesłania, wynegocjowanej między nadawcą a odbiorcą” [Antas 2008, 56].

Jolanta Antas zaznacza jednocześnie, że realność fikcji nie może być podważana – ponieważ jej istnienie pochodzi z jej natury. To znaczy, że fikcja istnieje, ponieważ ktoś ją pomyślał, [Antas 2008, 34. Por. Awdiejew, Habrajska 2004, 28-29]. Antas podkreśla także, że tworzący fikcje nie odpowiada za zgodność z rzeczywistością, nie musi pilnować jej zębów. Musi jedynie pilnować kwestii składniowo-logiczno-spójnościowych, dbać o miejsca, gdzie wprowadził pewne „*novum* predykatywne”, które nie jest w zgodzie z „jawnymi przeświadczeniami” odbiorców, gdzie wyznaczył nowe atrybucje oraz związki zdarzeniowe [Antas 2008, 27]. Poza tymi miejscami odbiorca-widz odbiera komunikaty naturalnie, tak jak padają one w rzeczywistości fizycznej, zgodnie ze swoją naturalną skłonnością i przywoływaną już zasadą relewancji [Sperber, Wilson 1986]. Takie zatem miejsca, gdzie kreowana jest odrębna rzeczywistość, muszą być konsekwentne, muszą się odnosić do tego samego wymiaru referencyjnego, inaczej można zarzucić teatralnym twórcom „niespójność”, „bałagan sceniczny”. Na przykład, jeśli reżyser uzna, że osoby, które giną w tej inscenizacji, kucają i bez słowa czekają do końca sceny, po czym wychodzą razem z aktorami grającymi postaci wciąż żywe – widz przy kolejnym powtórzeniu już rozumie, że w tej rzeczywistości scenicznej tak się właśnie dzieje z postaciami uśmierconymi. Gdyby natomiast każda z zabitych postaci reagowałaby po swojej śmierci inaczej, część, zostawała na scenie, by zostać ściągnięta za nogi – wówczas w umyśle odbiorcy powstałby chaos i przestałby rozumieć przedstawienie i jego makrokosmos, nie wiedziałby, jak odróżniać postaci zabite od wciąż żywych. Jak podkreśla bowiem Antas „interpretacyjna odpowiedzialność za (...) wydedukowane efekty sensu, przerzucona zostaje na odbiorcę” który „na mocy naturalnej semantyki języka sam wyprowadza inferencje, wynikające z zawartości i charakteru opowiadanego

mu świata” [Antas 2008, 28]. Nadawca, w tym wypadku teatralny zespół, skupia się nad spójnością wytworzonego świata, a odbiorca-widz – nad całością obrazu, który w swoim obszarze mentalnym interpretuje i układa w całość [por. Awdiejew, Habrajska 2010, 174-178]. Takie przełączanie się odbiorcy-widza pomiędzy różnymi trybami referencyjnymi nie jest łatwe – w książce możemy cofnąć się o kilka stron i przypomnieć sobie warunki determinujące wymyślony świat. W teatrze takiej możliwości nie ma – stąd duży nacisk twórców na wyrazistość komunikatów scenicznych (nawet na pograniczu oczywistości) – ponieważ gdy do widza one nie dotrą, nie zostaną zapamiętane, nie będzie można do nich wrócić i nie staną się wiedzą pozasystemową, służącą do interpretacji ciągu dalszego akcji (patrz poprzedni podrozdział). Im więc bardziej skomplikowana jest akcja spektaklu tym bardziej proste i mocne muszą być komunikaty, które te rzeczywistość stwarzają.

J. Antas pisze o dwóch trybach – orzekania, rozumianym jako „podstawowy, naturalny wymiar językowych odniesień, wymiar opisu faktów przez przybliżające je predykcje” oraz tryb wyznaczania, gdzie „nie jest to semantyka opisu opisu, ale semantyka konstrukcji”, i nie ma odniesienia do fizycznej rzeczywistości [Antas 2008, 32-33]. Z jednej strony zatem dla widza musi być jasne w jakim trybie musi interpretować obserwowane zdarzenia sceniczne, a po drugie komunikaty wyznaczające muszą być rozumiane w stopniu maksymalnie zbliżonym do intencji nadawcy. Jolanta Antas pisze: „byty fikcyjne konstruowane są w wymiarze wyznaczania (tj. funkcjonują jako skończone zbiory predykatów), to jednak deszyfrowane są w wymiarze orzekania” [Antas 2008, 35]. Byty fikcyjne, jak pisze Saul Kripke, różną się też od deskrypcji tym, że są wcześniej ustanowione [Kripke 1988; za: Antas 2008, 40]. Jeżeli zatem ustanowienie to jest „niewypałem” w rozumieniu Austina, jeżeli przez twórców został popełniony jakiś błąd komunikacyjny, wtedy świat fikcji się rozpada. Ponadto jeśli jest to fundamentalny dla spektaklu akt ustanowienia, gdy jest on nieudany, to cała konstrukcja przedstawienia grozi zawaleniem (czyli niepowodzeniem komunikacyjnym, gdzie reprezentacja kognitywna w ogóle nie została odtworzona przez odbiorcę, albo jest bardzo daleka od reprezentacji kognitywnej nadawcy) [por. Gryffin 2003, 63]. Dzieje się tak również dlatego, że jak zauważa Antas:

„Odbiorca fikcji, śledząc tok narracyjny, nie identyfikuje postaci i zdarzeń po przeczytaniu całości narracji, dokonuje tego znacznie wcześniej, zaraz na początku. Jedno, dwa albo kilka orzekań wystarcza do zidentyfikowania fikcyjnego przedmiotu odniesień, który tym trybem zostaje wyznaczony” [Antas 2008, 49].

Stąd jeśli kolejne orzekania do siebie nie pasują, to w dynamicznym procesie od-
twarzania sensu spektaklu może zaistnieć błąd, który może zostać zatuszowany ko-
lejnymi orzekaniami, może zostać pominięty przy ostatecznej finałowej interpretacji,
ale może być też na tyle wyraźny, że taki odbiór mocno zakłóci. Jak ujmuje to Antas:
odbiorca-widz otrzymuje pewną wiązkę predykatywną, pozwalającą na „decyzję
identyfikacyjną, a więc na ustalenie ontologicznego odniesienia” (np. wejście aktora
w koronie w pierwszej scenie oraz słowa innego aktora: Wstać, król wchodzi), a „cała
reszta jest bądź »nadpisywaniem« znaczeń, bądź swoista negocjacja z autorem” [Antas
2008, 50]. Na przykład jeżeli w pierwszym akcie aktor grający jednego z protagonistów
wbiega na scenę i bije bezlitośnie postać swojej żony, a potem w kolejnych scenach
jest kochającym mężem i ojcem, widz może słusznie się zastanawiać po co ta scena
była i jaką jest w takim razie ta postać. Antas też twierdzi, że tekst fikcyjny odczy-
tywany jest w trybie orzekania, ponieważ tryb ten jest naturalny dla języka. Odbiorca
tak naturalnie rozumie wypowiedziane w nim komunikaty (dotyczy to także kodów
pozajęzykowych). Niepełne byty fikcyjne uzupełnia, tak jak czyni to w naturalnej
sytuacji komunikacyjnej, przy czym informacje systemowe i niesystemowe zostały
wcześniej ustanowione przez twórców teatralnych, choć część z nich jest czerpana
z rzeczywistości, z powodów wcześniej przytaczanych. Stopień uzupełniania, czy
też niepełność informacyjna tych komunikatów jest, jak podkreślałem, dużo więk-
sza niż w przypadku naturalnej wypowiedzi, stąd teatr i w ogóle sztuka mogą być
poprawnie, czyli spójnie interpretowane na wiele sposobów, tekst wymaga bowiem
wielu uzupełnień i dlatego zostawia duże pole do interpretacji odbiorcy [Antas 2008,
51, Awdiejew, Habrajska 2010, 76]. Tak pisał o tym John Hayden Woods:

„Jednym z elementów, które należy mieć na uwadze rozważając problem fikcji,
jest sprawa uzupełniania i zdolności uzupełniania opowieści, która w sposób

zasadniczy jest niepełna i zasadza się na entymematycznym prezentowaniu pewnych wyjaśnień, które czytelnik jest zmuszony uzupełniać; jednocześnie podstawowym założeniem praktyki literackiej [a także teatralnej – dopowiedzenie moje] jest założenie, że autor mówi maksimum tego, co powinien powiedzieć, w tym sensie, że powiadamia w tekście o wszelkich odstępstwach od normalności” [Woods 1974; za: Antas 2008, 51].

To „maksimum tego, co powiedziane/zagrane być powinno” wyznacza przywołaną już barierę oczywistości, poza która zachodzi już zjawisko w teatralnym żargonie nazywane czasami „bajeczką pokazywanką”. Zbyt duża redundancja słowna, ale i pozasłowna, odbiera też odbiorcy-widzowi przyjemność „uzupełniania treści”, możliwość tworzenia osobistej historii, interpretacji spektaklu – które to „obowiązki” widza też są wpisane w teatralną konwencję, stanowią element tej „gry”. Widz idzie do teatru właśnie po to, by otrzymując bodźce inferencji, budować własną fabułę i jej bohaterów w oparciu o wiele relewantnych asumpcji. Kiedy te porcje informacyjne zostają mu dostarczone ze sceny, wówczas może się czuć w pewien sposób oszukany złamaniem zasad, stawiany jest w bliskiej rzeczywistości sytuacji komunikacyjnej, gdzie margines interpretacyjny jest zawężony, choćby z powodów, jakie dla pierwotnej sytuacji komunikacyjnej opisywał B. Malinowski [1987].

Tak też fikcję rozumiał Lubomir Doležel, niekompletność uznając za jej esencjonalną własność [Doležel 1979, 1980]. Umberto Eco pisał z kolei o swoistym „zerowaniu”⁷³ fikcji na rzeczywistości, która „zapożycza własności świata »realnego« i aby dokonać tego bez nadmiernego marnowania energii wprowadza indywidua jako takie”. Indywidua te pojawiają w tekście jako nazwy pospolite albo nazwy własne, a dzieje się tak dlatego, że żaden świat narracyjny nie może być całkowicie oderwany od świata rzeczywistego, gdyż nie mógłby od nowa zbudować stanu rzeczy „maksymalnego i konsystentnego” [Eco 1994, 192].

73 Do wręcz „pasożytniczych form porozumiewania się” literacką fikcję, odgrywanie komedii czy opowiadanie dowcipów zaliczył J. Searle [1987, 77, 106].

Warto jeszcze na koniec podkreślić, odnosząc się do bytów realnych i fikcyjnych oraz ich językowych reprezentacji, że poziom treściowy jest w teatrze podwójny. Ideacja w tekście scenicznym z jednej strony odnosi się do rzeczywistych działań, np. jeden z aktorów siada, a drugi pyta go: Dlaczego siadasz? Tu treść jest z jednej strony rzeczywista, bo żywy aktor rzeczywiście usiadł (choć są również spektakle, gdzie pozostaje to tylko w wersji słownej), ale z drugiej strony, dla teatralnej rzeczywistości, siadła postać. Jak już zostało powiedziane, ta rzeczywistość jest ważniejsza niż działanie realne aktora. Dzieje się tak dlatego, że działania i słowa prawdziwych aktorów tworzą odrębny, fikcyjny komunikat, obrazują świat, którego tak naprawdę nie ma, a wiele rzeczy dzieje się tylko dlatego, że aktorzy mówią, że tak się dzieje. Istotą teatru jest więc przyjęcie przez widza tej rzeczywistości i jej praw. W tym sensie działania rzeczywiste aktora są relewantne i służą tylko lepszej perswazyjności przekazu przygotowanego przez twórców teatralnych.

4.6 Konwencja teatralna a komunikacja

W ten sposób dochodzimy do zagadnienia konwencji teatralnej i jej wpływu na komunikację w przestrzeni scenicznej i pomiędzy aktorem a widzem. Tu bardzo przydatne są ustalenia E. Goffmana z jego pracy *Frame Analysis* [1974] w przywoływanym już tłumaczeniu *Analiza ramowa* [2010]. Wprowadzone tam pojęcie tytułowej „ramy”, pozwala według Goffmana człowiekowi określić sytuację, stanowi odpowiedź na pytanie „co tu się dzieje?” [Goffman 2010, 21-22]. W tym sensie teatralny występ „stanowi aranżację, która przekształca jednostkę w wykonawcę scenicznego, ten ostatni zaś stanowi obiekt, któremu osoby w roli „audytorium” mogą się przyglądać długo i dokładnie bez obrzydzenia, w nadziei ujrzania zajmującego zachowania” [Goffman 2010, 97]. Służy temu rama teatralna, która utrzymuje zazwyczaj „granicę między obszarem sceny, na którym ma miejsce właściwe przedstawienie, a obszarem widowni”, gdzie „główne porozumienie polega tu na tym, że widownia nie ma ani prawa, ani obowiązku bezpośredniego uczestnictwa w dramatycznych wydarzeniach, jakie mają miejsce na scenie, choć może przez

cały czas wyrażać swoje uznanie w sposób, który przez przedstawiane przez wykonawców postaci może być ignorowany” [Goffman 2010, 97].

Na gruncie semiotyki teatru tak precyzuje to Keir Elam:

„Obramowanie teatralne to w istocie wytwór całego zbioru konwencji, które rządzą oczekiwaniami uczestników oraz ich rozumieniem specyficznych rodzajów rzeczywistości, jaka jest wciągnięta w przedstawienie. Członek publiczności teatralnej przyjmuje do wiadomości, że (przynajmniej w przedstawieniach dramatycznych będzie mu zaprezentowana alternatywna rzeczywistość fikcyjna przez jednostki wyznaczone jako wykonawcy: jego własna rola wobec tej przedstawionej rzeczywistości to rola uprzywilejowanego obserwatora” [Elam 1980, 88; za: Sinko 1988, 127].

Z kolei Goffman wskazuje, że rama teatralna reguluje interakcje aktorów i widzów, ponieważ buduje dwa odmienne światy:

„W rozmowie treść wypowiedzi jednego z uczestników może wywołać bezpośrednią reakcję pod postacią odpowiedzi ze strony innego uczestnika, przy czym obie reakcje stanowią część tej samej przestrzeni bytowania. Podczas przedstawienia tylko współwykonawcy odpowiadają sobie nawzajem w sposób bezpośredni jako mieszkańcy tego samego uniwersum; widownia odpowiada pośrednio, patrząc, jak gdyby śledząc wątek, zachęcając do dalszego ciągu, lecz nie przerywając” [Goffman 2010, 99].

Goffman wprowadza też termin „stan informacyjny”, przez który rozumie „wiedzę jednostki na temat tego, dlaczego wydarzenia przebiegały właśnie tak, a nie inaczej, jakie są aktualne siły sprawcze, jakie cechy oraz intencje posiadają odpowiednie osoby i jaki będzie prawdopodobny wynik” [Goffman 2010, 104]. Twórcy teatralni – reżyser, dramaturg, inspicjent, scenograf, zespół aktorski, mają niemal taki sam stan informacyjny dotyczący wydarzeń scenicznych. Wspólnie ustalają go na próbach. Choć, jak się zdaje, mimo wszystko największy stan informacyjny

co do postaci ma grający ją aktor, w danej chwili, kiedy decyduje się coś zrobić tak, a nie inaczej. Ponieważ to on daje postaci swoje ruchy mięśni, gesty, mimikę, postawę. To znaczy jest nią, jednocześnie nią nie będąc.

Co do całości komunikatu teatralnego od strony bloku produkcji stan informacyjny ma najpełniejszy reżyser, ponieważ w odróżnieniu od aktorów, musiał (a przynajmniej powinien) zaprojektować czy współtworzyć z poszczególnymi aktorami wszystkie postaci. Niemniej jednak różnice pomiędzy stanami informacyjnymi zespołu twórców przedstawienia nie są aż tak znaczące, jeśli porównać je do stanu informacyjnego widza, który kształtuje się dopiero w czasie przedstawienia (patrz poprzedni podrozdział). Na scenie aktorzy przed naszymi oczami odgrywają jednak inne stany informacyjne niż te, które posiadają. Jak zauważa Goffman „zmyślona akceptacja odmiennych stanów informacyjnych, różnych od stanów pozostałych postaci scenicznych oraz innych stanów załogi reżyserskiej jest absolutnie konieczna, jeśli mamy w ogóle zrozumieć wewnętrzny dramat, jaki ma miejsce na scenie” bowiem „każda wypowiedź postaci na scenie ma sens tylko wówczas, gdy wypowiadający nie wie, jaki będzie ostateczny wynik dramatu oraz nie zdaje sobie sprawy z niektórych właściwości sytuacji »znanych« innym postaciom” [Goffman 2010, 105]. Zastosowana rama teatralna obliguje jednak twórców przedstawienia do wyznaczenia widzom specjalnego „stanu informacyjnego” [Goffman 2010, 105]. Do tego czasami konieczna jest redundancja tekstu teatralnego, zwielokrotnienie go w różnych kodach, by na pewno dotarł do widza, a czasami wręcz odwrotnie, ukrycie pewnych informacji, by dotarły one do odbiorcy dopiero w odpowiednim miejscu i czasie. Jak dodaje Goffman, reżyser czasami wyznacza też jedną lub kilka postaci, by na scenie reprezentowały stan informacyjny widza, czyli wiedziały tyle samo o akcji i postaciach, ile z przedstawienia zdążył się dowiedzieć na danym etapie widz. Na poziomie organizacji dyskursu są one wówczas „przewodnikami” po makrokosmosie teatralnym inscenizacji.

Może być też taka sytuacja, że także widz jest świadom całego przebiegu akcji, bo na przykład zna daną sztukę, czytał tekst, na którym oparte jest przedstawienie, albo wręcz widział już dane przedstawienie. Zna wówczas wszystkie odstępstwa od

wyjściowego tekstu oraz wie, w jaki sposób tekst ten został przepisany na wielokodowy tekst teatralny (jaka została użyta muzyka, kiedy wejdą efekty dźwiękowe, jak będzie się zmieniać scenografia). Zna zakończenie. W takiej sytuacji również widz musi zachowywać się tak, jak aktorzy na scenie, to znaczy udawać, że nic nie wie, *tabula rasa* w miejsce *nihil novi*:

„Bycie częścią widowni teatralnej obliguje nas do działania tak, jak gdyby nasza własna wiedza, jak i wiedza niektórych postaci, były częściowe. Jako widzowie przyłączamy się do zabawy i działamy tak, jak gdybyśmy nie znali rezultatu – może się zresztą tak złożyć, że go nie będziemy znali. Nie jest to jednak zwykła niewiedza, gdyż nie podejmujemy zwyczajowego wysiłku, by ją rozwiązać. Celowo poszukiwaliśmy okoliczności, w których zostalibyśmy tymczasowo zwiedzeni, a przynajmniej trzymani w niewiedzy, słowem – przekształceni w kolaboratorów w nierzeczywistości” [Goffman 2010, 105-106].

Amerykański badacz zalicza tym samym widzów do zespołu teatralnego, i traktuje ich jako zespół występujący w takim sensie, jak rozumiał „zespół występujący” w „teatrze życia codziennego”, to jest grupę osób współpracującą w utrzymaniu sfabrykowanej rzeczywistości występu, tutaj rozumianej jako teatralna konwencja⁷⁴.

Sytuacja „zawieszenia swojego stanu informacyjnego” jest możliwa w teatralnej konwencji, ponieważ zdaniem Goffmana takie samo zachowanie przejawiamy w codziennym życiu. Gdy opowiadamy komuś o wydarzeniach z dnia poprzedniego wracamy w pewien sposób do stanu informacyjnego z tamtych chwil, by dobrze zrelacjonować przebieg historii osobie, która przecież ciągu dalszego nie zna. Stąd

74 E. Goffman przytacza też bardzo ciekawe przykłady wykorzystania „stanu informacyjnego” widzów względem postaci, gry, napięcia pomiędzy tymi dwiema zbiorowościami – fikcyjnymi i realnymi – jako element narracyjny. Przytacza słowa z dramatu E. Ionesco, że „wszelkie sztuki, jakie do tej pory napisano (...) nigdy nie były niczym innym jak thrillerami”. Przytacza też pracę B. Evansa *Shakespeare's Comedies* [1980], gdzie z kolei ten autor odnotowuje trzy strategie, którymi może posłużyć się autor konstruując tekst sceniczny: widza ma mniejszą wiedzę niż postaci, widz ma taką samą wiedzę jak postaci i widz ma większą wiedzę, niż postaci. I który stwierdza, że komizm w utworach angielskiego dramaturga polega na tym, że widz ma większą świadomość rzeczy niż poszczególne postaci, i dlatego bawią go błędne decyzje bohaterów scenicznych [Goffman 2010, 106-107, przypis 12].

tak, jak aktor, by dobrze zgrać na scenie Hamleta musi udawać, że nie wie, że zginie od zatrutego ostrza floretu w scenie 2. aktu V. Człowiek, opowiadający w realnym życiu na przykład o swojej samochodowej stłuczce, musi zawiesić swój stan wiedzy, by w sposób komunikatywny, czyli możliwy do zinterpretowania, opowiedzieć to zdarzenie [Goffman 2010, 383]. Co ważne, postawa taka jest na samym początku konieczna w przypadku reżysera. To on, przekładając kod werbalny stworzonego przez siebie tekstu scenariusza na kody teatru, musi to robić tak, jakby nie wiedział, jaki jest finał jego opowieści oraz jej konsekwencje (perlokucja). Co więcej, jak zauważa Goffman, autor sztuki teatralnej, a w przypadku scenariusza przedstawienia reżyser, przekazuje, a przynajmniej powinien przekazywać, wszystkie ważne dla widza w danym momencie informacje. Inscenizator powinien dostarczyć odpowiedniej ilości tekstów scenicznych (werbalnych i niewerbalnych, aktorskich i pozaaktorskich) które pozwolą właściwie (według zamierzeń reżysera, skutecznie) odnieść się widzowi do tego, co dzieje się na scenie, zbudować sens zgodnie z jego zamiarem. Teatralny akt mowy powinien być skuteczny, osiągać swój cel. Przy czym pełna wiedza może być dana dopiero po zakończeniu spektaklu (por. poprzedni podrozdział). Jak zauważa Goffman, jest to technika zarówno kreowania całej akcji scenicznej jak i poszczególnych postaci. Może być też tak, że jakiś tekst pojawia się na scenie, może na niej trwać (rekwizyt), może zniknąć (wypowiedziane słowo), a jego sens może zostać skonstruowany dopiero po dobudowaniu kolejnych tekstów. Wtedy dopiero komunikuje, jako część odczytanego komunikatu [Goffman 2010, 116]. Konwencja teatralna narzuca też, zdaniem Goffmana, coś innego. Nie jest to typowe spotkanie *face - to - face*, ponieważ po pierwsze, odbiorca-widz powinien skupiać się na postaci aktualnie mówiącej i na ogół jest to jedna postać. Po drugie, aktor-partner sceniczny swoimi reakcjami jako odbiorca nie powinien zakłócać odbioru komunikatu aktora, mówiącego/komunikującego niewerbalnie w danym momencie najistotniejszy, zdaniem reżysera, komunikat odbiorcy właściwemu, czyli widzowi [Goffman 2010, 108-109]. Konwencja teatralna sprawia, że komunikat aktor – widz, budowany jest w oparciu o analizę komunikacji aktor – aktor, toteż ten drugi z układów musi być szczególnie wyrazisty [Goffman 2010, 111]. Jak zauważa A. Awdiejew [2010] człowiek jest nastawiony na ostensję, jednak w teatrze

ma to szczególny wymiar. Aktor swoją techniką, plastyką gestów, ich szerokością, głośnością mówienia i dykcją, musi odbiorcy szczególnie w tym pomagać, ponieważ jego gra skierowana jest tylko pozornie do postaci, w rzeczywistości bowiem musi komunikować założone treści widzowi. Stąd pewna sztuczność i przerysowanie. Tak też, zwłaszcza w komunikacji niewerbalnej, panuje duża staranność. W normalnej komunikacji nie zwracamy tak bardzo uwagi na ten aspekt, nie kontrolujemy go do tego stopnia. W teatrze każdy gest powinien być wyraźny, te więc muszą być oszczędne i przemyślane, inaczej utoną w niewerbalnym szumie informacyjnym. Podobna sytuacja ma też miejsce w przypadku skrajnych stanów emocjonalnych. W codziennym życiu na ogół zupełnie nie są kontrolowane, natomiast w teatrze gdy ktoś krzyczy bądź płacze słowa wypowiedane wtedy muszą być dla widza zrozumiałe, a jeżeli nie są, jest to celowy zabieg reżysera. Istotniejszy jest wówczas sam graniczny stan psychiczny bohatera, zatem kod niewerbalny, niż to, co ma do przekazania w kodzie werbalnym. Konsekwencją konwencji teatralnej, jak pisze Goffman, jest też zawieszenie wartości własnych aktora. Wartości te są w teatrze ramowane, widzowie w tę fabrykację wierzą tak, jakby była prawdą. To znaczy nie widzą fabrykacji, a wierzą, że to „rama pierwotna, oryginalna” [Goffman 2010, 21, 144]. Widzowie wierzą w te fałszywe wartości, takie na przykład jak wiek, gdy młody aktor gra osobę straszącą. Zazwyczaj dzieje się tak w spektaklach dyplomowych w szkołach teatralnych (w teatrach są aktorzy w różnym wieku, spektakl dyplomowy robi przeważnie jeden rok – z ewentualnym udziałem starszych lub młodszych studentów bądź absolwentów). Trzeba jednak dodać, że niektóre fabrykacje przełamują ramy konwencji, stąd choćby stosunkowo szerokie społeczne potępienie twórców spektaklu *Klątwa* w reż. Olivera Frlijicia⁷⁵ [Luter 2017, Bollin 2017] lub dezaprobata, z jaką kiedyś spotykali się aktorzy, grający postaci homoseksualne [Goffman 2010, 148]. Teatralna konwencja narzuca także specyficzną komunikację między aktorem a widzem w postaci monologu scenicznego. Jak

75 „Klątwa” Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, Scena Duża, premiera 2017-02-18, reżyseria: Oliver Frlić, dramaturgia: Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska, Goran Injac, kostiumy: Sandra Dekanić, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, współpraca scenograficzna: Małgorzata Dzik. Obsada: Karolina Adamczyk, Klara Bielawka, Maria Robaszkiewicz, Barbara Wysocka, Julia Wyszyńska, Jacek Beler, Arkadiusz Brykalski, Michał Czachor.

zauważa Goffman, po pierwsze, w życiu ktoś „przyłapany” na takiej czynności próbowałby ją ukryć, zamaskować, sprawić, że nie została ona rozpoznana przez inną osobę. Tymczasem w teatrze jest ona mówiona głośno i wyraźnie, bo dzięki niej możliwe jest „pociągnięcie wątku i dostarczenie orientacji” [Goffman 2010, 176]. Ponadto samo takie głośne wygłaszanie myśli jest w rzeczywistości możliwe tylko podczas ćwiczenia roli czy przemówienia, w innym wypadku mówimy cicho, „pod nosem”. Komunikujemy się ze sobą, a nie z innymi. W teatrze jest to pozorne komunikowanie się postaci ze sobą. Ponieważ także w monologu aktor komunikuje się z widzem, inaczej niż w życiu⁷⁶. Podobnie sytuacja wygląda z komentarzami i działaniami „na stronie”. Postać, która wygłasza takie fragmenty roli, lub robi coś, przygotowuje, robi to otwarcie przy postaci stojącej obok niej na scenie – ona z założenia nie odbiera tego komunikatu. Komunikat ten z kolei jest produkowany na tyle wyraźnie, by mógł dotrzeć do widowni, bo do niej jest skierowany. Konwencja teatralna zakłada więc, że postaci są „głuche i ślepe” na pewne zdarzenia sceniczne [zob. Pavis 1998, 42-404]. Podobnie dzieje się w symultanicznych spektaklach, np. (*A*)*pollonii*, kiedy aktorzy z jednej strefy przestrzeni teatralnej nie zauważają w ogóle postaci z innej strefy, mimo że znajdują się na tej samej scenie, kilka metrów dalej. Reżyser oszczędza między innymi w ten sposób czas [Pavis 1998, 83]. Pewne mniej istotne dla zrozumienia spektaklu czynności (rzadko słowa) są wykonywane równocześnie w kilku miejscach sceny, jednak, jak przy średniowiecznych mansjonach, komunikaty między tymi światami nie przepływają. Słyszą i widzą aktorzy, ale nie ich postaci [zob. Goffman 2010, 177]. Podobnie jest z filmami wyświetlanymi na scenie. Na ogół stanowią one dodatkowy komunikat dla widza, natomiast postaci albo tę wiedzę posiadały już wcześniej, bo np. uczestniczyły w przedstawianych wydarzeniach, bądź pozostają w niewiedzy, mimo projekcji. Do wyjątków należy jakakolwiek interakcja z filmem.

Odwrotna sytuacja jest natomiast przy utrzymaniu ciągłości przedstawienia. Aktorzy komunikują się ze sobą w sposób niewidoczny dla widza, przekazują sobie informacje konieczne dla utrzymania właściwej produkcji teatralnego komunikatu.

⁷⁶ Zmieszanie i próbę maskowania wpadki z mówieniem do siebie znakomicie udramatyzował W. Shakespeare w scenie tzw. balkonowej *Romea i Julii*, gdy Romeowi udaje się posłuchać słowa Julii (Akt II, s. 2).

Tu widz albo rzeczywiście nie odbiera tych tekstów albo udaje, że one nie docierają do niego (np. gdy słyszy szept suflera podpowiadającego aktorowi tekst) [zob. Goffman 2010, 180].

Jak zauważa Goffman, jaźń jest w teatrze przedstawiana, a nie wyrażana, a komunikowanie jej odbywa się na takiej samej zasadzie w teatrze, jak w życiu codziennym, przy czym w teatrze na ogół zarówno nadawcy-aktorzy jak i odbiorcy-widzowie zdają sobie sprawę, że wszelkie czynności, także werbalne, podejmowane są intencjonalne. Ponadto jaźń przedstawiana jest fabrykatem, nad którym pracowało wiele osób [Goffman 2010, 222-223]. Goffman zwraca też uwagę, że rozmowy są bardzo podatne na transpozycje i fabrykacje, ponieważ luźno związane są z otoczeniem [2010, 378]. Wiąże się to z tym, że osadzenie w czasie i przestrzeni stanowi istotny komponent sytuacji komunikacyjnej [Awdiejew 2010, 16, Habrajska 2010, 26]. W kodzie werbalnym nie mamy więc zawartego całego znaczenia komunikatu, dokonujemy dopełnienia znaczeniowego, z wykorzystaniem tła sytuacyjnego [Awdiejew 2010, 16]. Ta własność rozmowy wydaje się jedną z kluczowych dla możliwości stworzenia teatru i tego podwójnego założenia: musimy uwierzyć/zrozumieć, że fabrykowana na scenie rozmowa jest rzeczywistą rozmową lub ją naśladuje [zob. Pavis 1998, 45-451], a nie jest po prostu tym, czym jest, rozmową co najmniej dwojga ludzi w otoczeniu innych osób, które rozmowę tę winny słyszeć. Po drugie – otwiera to drogę do różnorodności teatru. Ta sama rozmowa umieszczana przez inscenizatorów w różnym otoczeniu nabiera dla widza (w założeniu twórców) innego sensu.

Goffman zwraca uwagę na jeszcze jedną rzecz, to jest konieczną dramatyzację każdej przywoływanej historii, wydarzenia („*replaying*”). Socjolog używa do tego mało precyzyjnego określenia „napięcie”:

„Z łatwością przyjęliśmy, że ta kwestia stanu informacyjnego ma kluczowe znaczenie w opowiadaniu zagadki, lecz trudniej nam dostrzec, że każde przedstawienie jakiego wycinka doświadczenia zawodzi, gdy nie udaje się utrzymać pewnego rodzaju napięcia. W istocie bowiem, napięcie jest dla odbiorców odtwarzanego nagrania tym, czym dla uczestników prawdziwego ży-

cia jest bycie umiejscowionym w niemożliwych do przewidzenia procesach” [Goffman 2010, 381].

Zatem by przedstawienie (zarówno w życiu jak i w teatrze) mogło komunikować, miało moc illokucyjną, opowiadający powinien jak gdyby „po raz pierwszy nawiązać relację ze swymi obecnymi słuchaczami”, co na ogół w teatrze ma miejsce, z drugiej strony na poziomie organizacji dyskursu komunikat ten musi być odpowiednio skonstruowany. Jak pisze Goffman, stąd w tekście mówionym pojawiają się takie stwierdzenia jak: „posłuchaj teraz”, „a teraz najlepsze”, „zaraz będzie rozwiązanie zagadki” itp. tzw. „*tickets*” [Goffman, 2010, 382]. W spektaklu teatralnym sytuacja jest analogiczna, tylko zazwyczaj w miejsce takich „etykieta” słownych reżyser wprowadza „etykiety” sceniczne – ściszenie lub pogłośnienie muzyki, rozświetlenie danego miejsca na scenie, a wyciemnienie innych, usunięcie innych postaci ze sceny lub ich unieruchomienie, by widz skupił się tylko na jednej.

Goffman wskazuje również jeszcze jedną własność teatralnej konwencji/ramy. Posługując się różnymi typami figur (naturalnymi, scenicznymi, drukowanymi, cytowanymi i kpinami oraz mówieniem w czyimś imieniu [Goffman 2010, 395-402], możemy odtwarzać na scenie zarówno rozmowy naturalne, tj. takie, które mogłyby zajść lub zaszły w naturalnym życiu (takie sytuacje pokazuje teatr realistyczny, np. inscenizacje A. Czechowa:⁷⁷), jak i rozmowy zupełnie wymyślone, np. rozmowa Karola Marksa z trójgłowymi przybyszami z planety Wenus. Teatralne ramowanie powoduje, że odegranie sytuacji codziennych i niecodziennych jest w zasadzie takim wyzwaniem [Goffman 2010, 392].

Z konwencji teatralnej wynika zatem, że interakcje sceniczne muszą być skutecznie interpretowane, ponieważ na ich podstawie budowany jest osobny świat przedstawienia, który nierzadko znacznie odbiega od rzeczywistości. Stąd obserwowane przez widza relacje muszą dostarczyć widzowi niesystemowych informacji w jaki sposób rozumieć to, co dzieje się na scenie.

77 Np. znakomity *Wujaszek Wania* w reżyserii J. Grzegorzewskiego. Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, data premiery: 1993-03-20, przekład: Jarosław Iwaszkiewicz, scenografia: Jerzy Grzegorzewski, muzyka: Stanisław Radwan.

4.7 Dynamika percepcji zdarzenia teatralnego a dynamika percepcji sytuacji komunikacyjnej

Jak zauważa Mariusz Bartosiak, charakter sztuki teatralnej, spektaklu, powoduje, że pomiędzy aktorami i widzami wciąż w jego trakcie zachodzi interakcja „silnie nacechowana nie tylko treściami intelektualnymi (choć na nie najczęściej zwraca się świadomą uwagę), ale przede wszystkim realizowanymi i odbieranymi znacznie mniej świadomie wzorcami psychomotorycznymi” [Bartosiak 2013, 83] (Roman Ingarden rezultat tej interakcji, czyli przedmiot estetyczny, opisuje jako ulotny i o charakterze czysto mentalnym, a cielesność aktora na scenie jest w jego ujęciu czymś mniej istotnym [Ingarden 1988]). Stąd też we współczesnej teatrologii, co wielokrotnie było już podkreślane w niniejszej pracy, widz nie może być uważany tylko za dodatek do zdarzenia teatralnego, ale jest w samym centrum tego zdarzenia. Te z kolei Sławomir Świontek ujmuje jako spotkanie dwóch grup ludzi z odpowiednio przydzielonymi rolami społecznymi, tj. aktorów, wykonujących jakąś działalność, nazywaną grą aktorską i widzów, którzy są świadomi takiej aktywności i ją odbierają [*Sławomira Świontka dwanaście wykładów...* 2003, 36]. Taką sytuację społeczną można nazwać właśnie zdarzeniem teatralnym [Bartosiak 2013, 102]. I w takiej sytuacji, jak pisze z kolei Tomasz Kubikowski „Świadomość widza stanowi ostateczny przedmiot oddziaływania teatru i jego ostateczną rację jego istnienia” [Kubikowski 1994, 111].

Z punktu widzenia widza, zdarzenie teatralne jest związane z jednej strony z przeciwieństwem tego, co rzeczywiste, namacalne, osiągalne zmysłowo i tego co wyobrażone, a jednocześnie z oscylacją pomiędzy tymi sferami – rzeczywistą i mentalną. To sprawia, że zdarzenie teatralne jest, podobnie jak inne zdarzenia (komunikacyjne), zanurzone w naturalnej przestrzeni realnej egzystencji i tworzy w niej sferę teatru, która jest otoczona przestrzenią stopniowych teatralizacji [Bartosiak 2013, 101]. Stopniowalność tę opisywała Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności* [2008].

Tak dynamicznie i interakcyjnie ujęte zdarzenie teatralne dobrze daje się zestawić z sytuacją komunikacyjną w ujęciu gramatyki komunikacyjnej. Powstawanie sytuacji

komunikacyjnej w umyśle odbiorcy, jak przedstawia to Aleksy Awdiejew to proces dynamiczny, złożony z ostensji, standaryzacji formy przekazu oraz interpretacji formy bazowej. Nadawca podczas tworzenia przekazu dopasowuje komunikat do odpowiedniego tła, tak, by jego elementy były dla odbiorcy dostrzegalne. W ten sposób tekst wskazuje na kierunek interpretacji przekazu będąc „bodźcem inferencji” [Habrajska 2012, 90]. W teatrze mamy grupę aktorów, którzy produkują pewien tekst, na który składa się przetworzony w sposób kreatywny obraz ideacyjny oraz zamiar pragmatyczny [Awdiejew, Habrajska 2004, 30]. Aktorzy spotykają się bezpośrednio z widzami, a ich komunikaty charakteryzują się przywoływaną przed chwilą dwoistością – ponieważ widz ma do czynienia nie tylko z wypowiedzianym tekstem słownym, ale także z ich cielesnością, fizycznością i wszystkimi realnymi komunikatami z tym związanymi. Ale przecież spotkanie z aktorami to także spotkanie z tekstem reżysera, który przemawia poprzez aktorów (choć nie tylko). Ich ciała, ich fizyczność są też medium reżysera. Wybór atrakcyjnej Magdaleny Cieleckiej do tytułowej roli *Iwony, księżniczki Burgunda*⁷⁸, właśnie poprzez jej fizyczne walory były świadomym komunikatem reżysera Grzegorza Jarzyny i konsekwencją jego odczytania dramatu Witolda Gombrowicza. M. Cielecka występowała więc realizując, także w sferze zmysłowej, komunikat reżyserski.

Reżyser komunikuje się też z widzami przez scenografa, przez kompozytora czy choreografa. O tym więcej napiszę w dalszej części pracy. Tu wspomnę tylko, że scenograf także przygotowuje swój subtekst przedstawienia – scenografię, podobnie jak kompozytor czy autor dźwięków – tekstu płynącego do widza wyłącznie kanałem słuchowym. Subteksty te rzadko tworzą samodzielny, jedyny tekst sceniczny w czasie trwania spektaklu. Stanowią elementy konsytuacji, o której piszą Awdiejew i Habrajska [2010, 84], są tłem dominującej relacji aktor – widz [Kaczyńska 2006, 10]. Bywają jednak fragmenty spektaklu, gdzie elementy te mogą dominować nawet nad aktorem, na przykład gdy aktor leży na leżaku w bezruchu przez scenograficzną chatą, reflektory imitują światło słoneczne,

78 *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, opracowanie muzyczne: Horst Leszczuk.

a z głośników dobiega śpiew ptaków – wówczas to, gdzie znajduje się aktor jest ważniejsze od niego samego. Elementy te mogą być też równoprawną aktorowi częścią spektaklu – np. scena w przywołanej przed chwilą *Iwonie...*, gdy ściana pałacu (zaprojektowana przez Barbarę Hanicką) niejako pochłania tytułową bohaterkę, graną przez Magdalenę Cielecką.

Wszystkie te teksty widz w czasie spektaklu odbiera w wyniku stałej predyspozycji komunikacyjnej i przypisuje im znaczenie. Takie spostrzeżenie ostensji jest początkiem odtwarzania sytuacji komunikacyjnej [Habrajska 2012, 90]. I mimo fizycznej nieobecności nadawcą jest w tej sytuacji także reżyser, scenograf, choreograf, kompozytor, kostiumolog itd., ponieważ wszystkie ich teksty są (a przynajmniej być powinny) w teatrze postrzegane i widz przypisuje im odpowiednią wartość komunikacyjną. Stanowią ważną część całości teatralnej sytuacji komunikacyjnej.

Kolejnym etapem w sytuacji komunikacyjnej po stronie odbiorcy jest standaryzacja formy przekazu, na którą składają takie działania jak: sprowadzanie form nieizomorficznych do postaci izomorficznej oraz interesujące nas tu szczególnie: rekonstrukcja scenariusza, dopełnianie sensu na podstawie reguł heurystycznych oraz interpretacja metafory i metonimii [zob. Awdiejew, Habrajska 2010]. Wszystkie te czynności odbiorca wykonuje automatycznie, bez świadomości, że to robi, w oparciu o własną kompetencję komunikacyjną, nabywaną przez całe życie [Awdiejew, Habrajska 2010]. Zabiegi te są konieczne dla zrozumienia komunikatu, który zawsze ma formę skompresowaną [Sperber, Wilson 1986].

Rekonstrukcja scenariusza polega na odtworzeniu przebiegu zdarzeń zakodowanych w tekście. [Habrajska 2012, 93]. Robi się to na podstawie kolejności informacji przekazywanych w tekście, ale także dokonując dekompresji form językowych, które same w sobie zawierają więcej niż jeden schemat predykatywny, czyli scenariusz. Do takich form językowych należą wszystkie czasowniki dokonane, ale także takie słowa jak *wesele*, *koncert*, *polowanie* itd. Na przykład komunikat:

Jurek doszedł do domu.

z czasownikiem dokonanym *dojść*, umożliwia zrekonstruowanie scenariusza:

(t-2) BYĆ [JUREK, DALEKO OD DOMU]

(t-1) IŚĆ [JUREK, DO DOMU]

(t 0) BYĆ [JUREK, PRZY DOMU]

Natomiast komunikat:

Idę do teatru

wymaga najpierw dekompresji słowa *teatr*:

Idę oglądać przedstawienie w teatrze

i wprowadza scenariusz:

(t-1) KUPIĆ [KTOŚ1: BILET, NA COŚ: NA SPEKTAKL]

(t+1) PRZYJECHAĆ [KTOŚ1, GDZIEŚ: DO TEATRU]

(t+2) USIĄŚĆ [KTOŚ1, GDZIEŚ: NA WIDOWNI]

(t+3) WYSTĘPOWAĆ [KTOŚ2: AKTORZY, GDZIEŚ: NA SCENIE]

(t+4) OGLĄDAĆ [KTOŚ1, COŚ: SZTUKĘ]

(t+5) OKLASKIWAĆ [KTOŚ1, COŚ: GRAĆ (KTOŚ2: AKTORZY)] itd.

Scenariusz ten można dalej rozwijać rozpisując zawarte w nim czasowniki dokonane *przyjechać, usiąść* itd. [Habrajska 2012, 93].

Rekonstrukcja scenariusza jest jednym z fundamentów teatru i teatralnej sytuacji komunikacyjnej, ponieważ spektakl jest jednym wielkim skrótem. W teatrze nie można bowiem pokazać całych sekwencji, zatem odbiór spektaklu jest w zasadzie ciągłą rekonstrukcją [Pavis 1998, 81-83]. Oczywiście, dzieje się to w sferze werbalnej, aktorzy używają takich skondensowanych tekstów, w których czasami zawarta jest duża ilość fabuły. Taka wymiana zdań:

– Gdzie byłeś?

- W pracy.
- Samochód cały czas stał pod domem.

aktywizuje w sferze mentalnej widza odpowiednie scenariusze zdarzeń i w tym wypadku powoduje jeszcze konflikt między tymi scenariuszami sugerując, że jedna z osób może kłamać. Dobry spektakl to taki, w którym akcja właśnie tak ciągle posuwa się do przodu, a nie grzęźnie w zbędnych informacjach. W teatrze kompresje informacji stosuje się nie tylko na poziomie werbalnym, ale jest ona uzupełniana kodem wizualnym i niewerbalnym, np. kiedy na scenę wchodzi aktor, w mokrym płaszczu, z ociekającym wodą parasolem i jeszcze ciężko dysząc mówi do drugiego:

Jestem!

odtwarza odpowiedni scenariusz mężczyzny spieszącego się, biegnącego mimo deszczu by spotkać osobę, do której wypowiada te słowa.

„Shakespeare nie traci czasu”, pisał o wielkim dramatopisarzu Jan Kott omawiając scenę miłosnego wyznania Glostera wobec Anny nad trumną jej męża (*Ryszard III*, A II, s. 2) [Kott 1990]. W dramacie tym mamy także np. orszak żałobny niośący trumnę Henryka VI, a w akcie V scenie 4. – walkę króla Ryszarda i za chwilę wejście na scenę postaci rycerza z koroną Ryszarda w ręku. To także teatralne oszczędzanie czasu, pokazywanie obu śmierci nie jest potrzebne. Na scenie jako tekst do interpretacji prezentowany jest skutek, a tworzony w myślach przez widza scenariusz przebiegu całego zdarzenia jest jeszcze tylko krótko potwierdzany słowami [Shakespeare 1924]. Jak pisze Habrajska, to wszystko jest możliwe między innymi dlatego, że niektóre słowa są nazwami scenariuszy. Słowa te nawet nie wypowiedziane, a zagrane (jak przywołany tu pogrzeb) przywołują całe scenariusze, które każdy z odbiorców-widzów wizualizuje sobie zgodnie z własnymi doświadczeniami życiowymi [Awdiejew, Habrajska 2010, 197; Habrajska 2012, 94]. Ich zagęszczenie w teatralnym komunikacie jest jednak większe, niż w życiu codziennym.

Dekompresja tekstów, także w różnych kodach teatralnych, ściśle powiązana jest też z dopełnianiem sensu na podstawie reguł heurystycznych. „Znajomość reguł heurystycznych – pisze Habrajska – tworzy świadomość normatywną, bez której właściwa interpretacja przekazów byłaby niemożliwa” [Habrajska 2012, 111]. Reguły te znane są więc wszystkim użytkownikom języka. I tak podany sceniczny przykład ze zmokniętym człowiekiem odwołuje się do reguł:

Kiedy pada deszcz, ludzie są zmoknięci.

Kiedy pada deszcz, ludzie używają parasoli.

Stąd znając te reguły możemy używać kodu werbalnego ekonomicznie, ponieważ wypowiadamy tylko ich część, a odbiorca dokonuje stosownego uzupełnienia. Podobnie w języku scenicznym możemy posługiwać się znakami, które zostaną zgodnie z regułami rozwinięte przez widza [zob. Awdiejew, Habrajska 2010, 186-188].

Standaryzacji w procesie rozumienia tekstu podlegają też metonimie i metafory [Awdiejew, Habrajska 204, 301-306]. Jak zauważają ci badacze:

„zastosowanie metafory powoduje sytuację, kiedy odbiorca zamiast jednostkowego odniesienia obrazu ideacyjnego do określonego fragmentu rzeczywistości uzyskuje dwa niezależne od siebie obrazy ideacyjne, z których jeden wiąże się z tym fragmentem w sposób bezpośredni, natomiast drugi nie jest z nim ontologicznie powiązany i pozostaje w sferze wyobrażenia” [Awdiejew, Habrajska 2004, 301].

W tym sensie cała sytuacja komunikacyjna w teatrze jest metaforą, a komunikacja między aktorem i widzem jawi się z perspektywy tego drugiego dwoiście: widz po pierwsze ma do czynienia z żywym, realnym aktorem, faktycznie wypowiadającym słowa, wykonującym rzeczywiste gesty, z drugiej jednak strony widz konstruuje sobie w umyśle postać, do której te realne działania w kodach werbalnym, pozawerbalnym i niewerbalnym się odnoszą. Dotyczy to także całych scen w teatrze. Umiejscowienie aktorów w zaaranżowanej przestrzeni, ich rozmowy, reakcje itd.

z jednej strony są rzeczywiste i namacalne – z drugiej tworzą w umyśle widza inny obraz, właśnie metaforę rzeczywistości. Standaryzacja w przypadku metafory ustala relacje między wspomnianymi dwoma obrazami rzeczywistości [Habrajka 2012, 96].

Z kolei metonimia, rozumiana jest znacznie szerzej w gramatyce komunikacyjnej niż w stylistyce tradycyjnej. Tworzą ją wszystkie przypadki niedoinformowania, gdy odbiorca na podstawie obrazu ideacyjnego, będącego częścią całości, tę całość musi dla zrozumienia komunikatu odtworzyć [Awdiejew, Habrajka 2010, 305]. W tym przypadku standaryzacja dąży do uzyskania naturalnego poziomu przekazu. Metonimia zmusza odbiorcę do uogólnienia. Na przykład obraz rodziny w spektaklu odnosić się może do wszystkich rodzin w danej sytuacji, dana postać – do wszystkich ludzi, będących w rzeczywistości w podobnym położeniu. Mamy tu więc do czynienia z nakładaniem się na siebie teatralnej metafory i metonimii. Metonimia może też wprowadzać uszczegółowienie.

Jak już wielokrotnie wspominałem, procesem, którego wynikiem jest rozumienie przekazu, jednoznaczne z odtworzeniem sytuacji komunikacyjnej, jest interpretacja formy bazowej [Awdiejew 2010, 19]. Zachodzi ona na trzech poziomach przekazu informacyjnego: ideacyjnym, interakcyjnym i organizacji dyskursu. Jak zauważa Awdiejew, „w różnych typach komunikacji różne strefy sytuacji komunikacyjnej mogą dominować” [Awdiejew 2010, 20]. Treść przedstawieniowa (ideacyjna) w teatrze pozwala tworzyć teatralny świat. A odtworzenie przedstawieniowej sytuacji komunikacyjnej jest odtwarzaniem świata, w tym przypadku świata wymyślonego przez twórców. Jednak dla teatru ważniejszy jest mimo wszystko poziom interakcyjny, kiedy chcemy kogoś skłonić do zmiany uczuć, postawy lub zachęcić do jakiegoś działania. W teatrze istotne jest też przeżywanie przez odbiorcę komunikowanych przez aktorów uczuć, akceptowanie bądź odrzucanie ich, współodczuwanie, współczucie dla jednej postaci, z jednoczesnym budowaniem niechęci czy współczucia do innej postaci. Bywają też spektakle formalne, gdzie dominuje poziom organizacji dyskursu, na przykład spektakle Leszka Mądzika⁷⁹.

79 Warto wspomnieć tu: *Zielnik*, miejsce premiery: Scena Plastyczna KUL Lublin, data premiery: 1976-05-11, reżyseria, scenariusz, scenografia: Leszek Mądzik, czy *Przejsie*, miejsce premiery: Scena Plastyczna KUL Lublin, data premiery: 2010-10-02, reżyseria: Leszek Mądzik, muzyka: Tomasz Stańko.

Jednak czysto formalne inscenizacje we współczesnym teatrze dramatycznym zdarzają się niezwykle rzadko. W takim kształcie zbliżają się one bowiem prędzej do kategorii „widowiska” niż tego, co w niniejszej pracy opisuję jako spektakl teatralny.

Konkludując – dynamika sytuacji komunikacyjnej z perspektywy odbiorcy składa się z rozpoznania scenariuszy, do których odwołują się jednostki semantyczne, do dekompresji – w tym odczytania metafor i metonimii oraz odtworzeniu sytuacji komunikacyjnej na poziomie przedstawieniowym, interakcyjnym i dyskursywnym. W teatrze odbiorca-widz otrzymuje na ogół ciąg jednostek semantycznych, w których najczęściej pomijane są elementy przyczynowe, twórcy operują metafora i metonimią, ponieważ muszą „zmieścić” rzeczywistość czy historię na scenie – zarówno w aspekcie przestrzennym jak i czasowym a w przekazie dominuje element interakcyjny, ponieważ istotą sztuki jest wywoływanie emocji. Obecność metafor i metonimii powoduje, że spektakl ma też odpowiednią dla dyskursu artystycznego organizację. Także wymogi narracyjne wymagają odpowiedniego kształtu teatralnej wypowiedzi, by komunikat był zrozumiały, możliwy do odczytania mimo przywoływanych licznych skrótów. Wynika z tego, że forma we współczesnym teatrze dramatycznym powinna być podporządkowana poziomowi interakcyjnemu, ponieważ inaczej może zawieść jako komunikat, którego celem jest wpływ na emocje, postawy czy działanie.

4.8 Doświadczenie aktora w myśli teatralnej a nadawca w komunikatywizmie

Według popularnej, nieformalnej definicji, autorstwa Jana Machulskiego, aktor „to ten, który pokazuje to, czego bez niego nikt by nie zobaczył” [Machulski 2000, 21]. Andrzej Siedlecki definicję tę uzupełnia:

„Dzięki aktorowi odkrywamy i poznajemy samych siebie, odkrywamy niezliczone relacje międzyludzkie. Dzięki niemu przeżywamy realną fikcję, śmiejemy się i płaczymy a niejednokrotnie identyfikując się z losem odgrywanej postaci, doznajemy *katharsis* - oczyszczenia i rozładowania uczuć z naszych

niepokojów, rozterek i problemów. I wtedy czujemy się lepiej” [Siedlecki 2010, 14].

Siedlecki, sam aktor i pedagog sztuki aktorskiej, przekonuje, że aktor, mając możliwość transformacji, przeglądu i odczytywania ludzkich przeżyć i motywów działań, usiłuje wywołać u odbiorcy-widzowi postawy, stany czy emocje, założone w czasie prac nad spektaklem przez zespół, ponieważ zdaniem twórców przedstawienia będzie to wpływ korzystny [Siedlecki 2010, 14. Por. Awdiejew, Habrajska 2004]. Na gruncie komunikatywizmu określa to cel i intencję działania scenicznego – intencją interakcyjną jest przekazanie własnych emocji, a celem ich „uwspólnienie”. Aktor czyni wspólnymi zaprojektowane wcześniej przeżycia, przemyślenia, emocje. I na tym polega jego przekaz. Przekaz, który może być nawet dla nadawcy zawstydzający:

„Nasze uczucia w zawodzie są bardzo często intymnymi, prywatnymi doświadczeniami. Moja ślina ma ustach innej kobiety. Moja zawodowa ślina i jej zawodowe usta. Czy to tylko zawodowe doświadczenie? (...) W takich momentach, kiedy nasze ciało narażone jest wprost na obnażenie, a emocje są tak czytelne, że odczuwamy coś w rodzaju wstydu, rodzi się we mnie perwersyjna chęć niebycia sobą. Czy to znaczy, że jeżeli nie znajdziemy w sobie przestrzeni na całkowite otwarcie, to ten zawód nie jest dla nas?” [Czop 2014, 201-203].

To dzielenie osobiście przeżywanych uczuć jest dlatego ważne, że im bardziej emocje czy przemyślenia są własne, intymne, rzeczywiste, tym bardziej aktorski przekaz jest perswazyjny. Tak ujmuje to Peter Brook:

„Prawdziwy aktor jest imitacją prawdziwej osoby. (...) Prawdziwa osoba to ktoś, kto rozwinął siebie samego do takiego stopnia, że może w pełni się otworzyć – cielesnie, intelektualnie i uczuciowo. Aktor musi trenować, (...) by stać się refleksem wyjątkowego człowieka” [Brook 2004, 251-252].

To, co w żargonie teatralnym nazywa się „wejściem w rolę”, z perspektywy komunikacji ma znaczenie bardzo praktyczne – aktor świadomy cech, stanów, emocji danej postaci może szeroko uwalniać niejęzykowe i pozajęzykowe kody (przy zachowaniu ich pełnej spójności, co podkreślałam w podrozdziałach poprzednich). Z badań Alberta Mehrabiana wynika, że sygnały głosowe, w tym ton głosu i jego modulacja i inne dźwięki stanowią 38% przekazu danego komunikatu, 55% inne sygnały niewerbalne, a zaledwie 7% to słowa [Mehrabian 1971]. Jak dowodzą inne badania prowadzone przez Allan i Barbara Pease, mowa ciała w 60-80% decyduje o wyniku negocjacji biznesowych [Pease, Pease 2007, 31]. Otwierając się więc na te kanały aktor daje sobie potężne narzędzie wpływu. Podkreśla to także Philip Weissman pisząc, że gdy aktor całkowicie identyfikuje się z rolą, zwiększa nieświadomie komunikację [Weissman 1965]. Dlatego też A. Siedlecki zauważa, że moment scalenia się aktora i postaci jest zarówno „dopełnieniem dla aktora” jak i „dopełnieniem dla widowni” [Siedlecki 2010, 53]. 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” [Siedlecki 2010, 28].

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 – postać. Tak o tym pisał Michaił A. Czechow:

„Wszystko się (...) zmienia w aktorze i aktor, jako twórca roli, zostaje wewnętrznie uwolniony od swojej kreacji i staje się obserwatorem swojej pracy (...) oddał całego siebie postaci, swoje uczucia, pragnienia, ruch, mowę i teraz obraz postaci znika z »oka świadomości« i żyje już w nim, działając na jego środki ekspresji od »wnętrza«” [Siedlecki 2010, 47].

Chodzi zatem o osiągnięcie naturalnego automatyzmu. Reakcje bowiem trudno jest kontrolować – a głównie one składają się na obraz postaci – zarówno w sytuacji komunikacyjnej naturalnej jak i sytuacji scenicznej [zob. Knapp, Hall 1997, Pease, Pease 2007, Antas 2008].

Istnieją różne teorie i praktyki tworzenia roli, różne interpretacje klasycznego systemu Konstantego Stanisławskiego. Należą do nich system Michaiła A. Czechowa, praktyki Bertolta Brechta, idee Jerzego Grotowskiego czy teatry Tadeusza Kantora i Józefa Szajny. Wszędzie jednak liczył rezultat, którym miało być organicznie wiarygodności aktora na scenie (czasem umownej). Każdy z tych twórców bowiem

„żądał empatii, budowania roli w oparciu o kontakt z partnerem, nawiązywany nie tylko za pomocą wypowiedzanego 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«” [Duniec 2003].

Zatem „otwarcia na rolę” nie należy zawsze utożsamiać z „przeżyciem”, o jakim pisał Stanisławski, bowiem bez otwarcia nie ma pełnej gry aktorskiej.

Należy tu jeszcze przywołać koncepcję zaproponowaną przez S. Świontkę [*Sławomira Świontkę...* 2003]. Wychodząc od klasycznego schematu komunikacji łódzki teatrolog zaproponował podwojenie tego układu dla teatru. Ponieważ, jak wskazał, aktor na scenie występuje na niej jakby w podwójnej roli – osoby rzeczywistej i postaci. A ze sceny wysyłane są do odbiorcy – widza komunikaty dwoma kanałami. Pierwszy z nich to kanał aktor – widz. Kanał ten, charakterystyczny dla sztuk wizualnych, dostarcza informacji o autorze (czego na przykład nie mamy w literaturze czy muzyce), czyli twórcy danego komunikatu. Za pomocą tego kanału, jak precyzuje Świontek, dowiadujemy się jak dana postać jest konstruowana, otrzymujemy konkretne dane na temat środków, jakimi dysponuje aktor oraz jakie z nich zostały użyte w danym momencie. Tą drogą dowiadujemy się również rzeczy podstawowych: jakiego wzrostu jest człowiek grający na scenie, jakiej jest postury,

jaki ma głos, jaką twarz itp. Ale też w jakiej dyspozycji w danym momencie jest aktor – czy nie jest zachrypnięty, czy nie utyka, bo na przykład skręcił sobie nogę itd. Tym kanałem po prostu poznajemy człowieka. Jest to też element kreacji. Tak o roli Lubow Raniewskiej z *Wiśniowego sadu* A. Czechowa w reżyserii Pawła Miśkiewicza⁸⁰ mówiła w wywiadzie aktorka Halina Skoczyńska:

„Istnieje jeszcze coś takiego jak samo bycie na scenie. Aura, która człowiek wnosi. W pewnym wieku mamy twarz, z której emanuje to, na co sobie przez lata zapracowaliśmy, na której pozostawiły ślad nasze doświadczenia. Niczego nie musimy mówić, to widać – widz najpierw patrzy, a potem dopiero wsłuchuje się w tekst. Rola zbudowana z przeczuć będzie niepełna” [Maciejaszek 2001].

Drugi kanał opisywany przez Świontkę, to kanał którym otrzymujemy informacje z budowanego przed naszymi oczami świata fikcji. Poznajemy postać, jej działania (lub ich brak) i motywacje. Stąd kanał ten to właśnie postać – widz. Prócz tej różnicy, że kanałem pierwszym otrzymujemy informacje dotyczące świata realnego, a drugim ze świata fikcji, ważne jest też rozróżnienie, dotyczące możliwości interakcji z widzem. Ponieważ interakcja ta może zachodzić wyłącznie na poziomie aktor – widz. To znaczy widz wpływa tylko i wyłącznie na człowieka grającego na scenie, natomiast nie ma wpływu na postać.

We współczesnym teatrze dramatycznym, opartym na systematach wywodzących się z metody K. Stanisławskiego, zazwyczaj aktor musi zniknąć z pola widzenia odbiorcy na widowni, pozwolić mu zapomnieć, że istnieje kanał aktor – widz. A możliwe jest to wtedy, gdy uda się obdarzyć postać możliwie największą liczbą środków wyrazu, które kontrolowane na wzór tego, co w psychologii nazywane jest „osobowością” czy „psychiką” danego człowieka, stworzą złudzenie takiej „osobowości” czy „psychiki”. I tu właśnie znakomity udział mają środki z zakresu komunikacji niewerbalnej

80 *Wiśniowy sad* (Antoni Czechow), miejsce premiery: Teatr Polski Wrocław, data premiery: 2001-04-22, reżyseria: Paweł Miśkiewicz, przekład: Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, opracowanie tekstu: Paweł Miśkiewicz, scenografia: Andrzej Witkowski, muzyka: Bolesław Rawski.

[Knapp, Hall 1997]. Jednak, jak napisałem, nie we wszystkich praktykach aktorskich odbywa się to taki sposób. I to z kolei, jak pisze Świontek, pozwala na różnicowanie teatru na teatr iluzyjny i deziluzyjny [Sławomira Świontki... 2003].

4.9 Doświadczenie widza w myśli teatralnej a odbiorca w komunikatywizmie

Leokadia Kaczyńska zauważa, że rzeczywistość, która jest komunikowana ze sceny, cechuje się podwójnym sposobem istnienia: „jej ontologiczna dwuznaczność polega na przenikaniu się świata przedstawionego i przedstawiającego”. 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” [Kaczyńska 2006, 9].

Omawiając doświadczenie widza w myśli teatralnej, należy wyjść od definicji znaku autorstwa Charlesa Sandersa Peirce’a, gdzie do *signifiant* i *signifié* F. de Saussure’a dołącza trzeci człon, zwany interpretantem:

„REPREZENTAMENEM jest podmiot triadycznej relacji DO drugiego, nazywanego jego PRZEDMIOTEM, dla trzeciego nazywanego jego INTERPRETANTEM. Przy tym jest to taka triadyczna relacja, w której REPREZENTAMEN sprawia, że jego interpretant występuje w tej samej triadycznej relacji do tego samego przedmiotu dla innego interpretantu” [Peirce 1997, 262].

U. Eco przeniósł tę koncepcję na tekst i doszedł do wniosku, że w takim razie odbiorcy tworzą własne, osobne obiekty, percypując te same reprezentacje, co

w pełni odpowiada schematowi komunikacji proponowanego przez A. Awdiejewa i G. Habrajską. Wykorzystywana jest przy tym kompetencja komunikacyjna, będąca znajomością systemu znakowego i wtórnych systemów modelujących, które są wzorami kultury materialnej i symbolicznej, z estetyką włącznie, a także wiedza odbiorcy [Eco 1979, 35]. Wpływ ma tu także doświadczenie zdobyte w poprzedniej percepcji różnorodnych tekstów.

Nadawca pierwotny (wyjściowy), czyli autor dzieła, występuje z pewną intencją. By ta została właściwie odczytana nadawca, w teatrze wszyscy odpowiadający za subkomunikaty sceniczne i komunikat całego przedstawienia, muszą przewidzieć odpowiednią kompetencję komunikacyjną odbiorcy. Tak pisze o tym Jerzy Pelc:

„nadawca znaku stawia się niejako w roli odbiorcy tegoż znaku. Antycypuje on i naśladuje to rozumowanie, które – niemal bezwiednie i w mgnieniu oka – przeprowadza ów odbiorca interpretując znaki” [Pelc 1982, 211].

Zatem nadawca zbiorowy, jakim są twórcy teatralni, musi znaleźć odpowiedni balans pomiędzy swoją własną ekspresją a wspomnianą kompetencją komunikacyjną widza. Kompetencja odbiorcy, jak zauważa G. Sinko, tworzona jest w teatrze przez twórców teatralnych także w trakcie przedstawienia [Sinko 1988, 32]. Jeśli zajdzie błąd w takim projektowaniu, teatralny komunikat pozostanie niezrozumiały. W praktyce teatralnej oznacza to, że spektakl będzie po prostu nudny, widz nie odnajdzie w nim sensu. Ponadto, zarówno na poziomie poszczególnych tekstów, jak i całego subkomunikatu aktorskiego i komunikatu scenicznego musi być jasny cel, jaki chcą osiągnąć twórcy. Opis mechanizmów na tym poziomie jest najbardziej skomplikowany i wymaga szerokiego rozpoznania nie tylko na gruncie językoznawstwa, ale i z racji swojego charakteru, na gruncie psychologii. Najprostszym, jak się zdaje, i najlepiej intuicyjnie zrozumiałym, jest tu poziom organizacji dyskursu, gdyż do tekstu teatralnego możemy przyłożyć proste reguły retoryczne. Figury w tekście literackim i figury w teatrze działają na takiej samej zasadzie. Mamy (przywoływane już) metafory słowne i sceniczne oraz metonimie. Jednak trzeba zaznaczyć, że z racji złożoności kodów w teatrze analiza takiego dyskursu jest bardziej złożona, niż w przypadku literatury.

Kompetencja założona przez twórców zawsze pozostaje bytem teoretycznym, abstrakcyjnym, niemniej koniecznym. A znaczenie danego tekstu, na co wskazują także Awdiejew i Habrajska [2004], jest zależne również od momentu historycznego, od społecznego układu, od estetycznego wyrobienia odbiorcy, a także indywidualnych uwarunkowań. Każdorazowo kształtuje się w konkretnej sytuacji komunikacyjnej, gdzie zazwyczaj osobiście występują aktorzy i odbiorcy oraz ekipa techniczna przedstawienia, której zadaniem jest przekazanie *per procura* komunikatów: reżysera, scenografa czy kompozytora.

Eugenio Barba pisze o przedstawieniu, że zawiera w sobie „ideę podwójnej prezentacji, podwojenia obecności aktora – historycznej i zawodowej” [Barba 2003, 238]. Jak dodaje – widz przekształca to w emocje i myśli, kształtowane w procesie odbioru tego komunikatu. Zaznacza jednak, że ta „podwójna prezentacja” umieszczona jest właśnie zawsze w „jakimś kontekście historycznym, który wyznacza jej oddziaływanie społeczne i wartość artystyczną” [Barba 2003, 238]. Włoski reżyser podkreśla też, że kontekst ten jest zawsze relatywny – przeniesienie go w inne miejsce łączy się ze zmianą znaczeń przedstawienia a zarazem relacji spektakl – widz⁸¹.

Ze schematu sytuacji komunikacyjnej przedstawionego przez Awdiejewa i Habrajską [2004, 31] wynika, że w procesie komunikacji odbiorca ma do dyspozycji tekst, informacje systemowe, w postaci standardów sematycznych i reguł heurystycznych oraz informacje niesystemowe, które wynikają z kontekstu, sytuacji i wiedzy dyskursywnej odbiorcy. W podanym wyżej przykładzie dotyczy to osadzenia przedstawienia w konkretnej lokalizacji społeczno-politycznej. Na

81 „Jan Kott opowiada, jak w czasach, gdy do Warszawy zaczęły docierać wieści o wydarzeniach na XX Zjeździe KPZR, odbierano *Czekając na Godota*: sztuka uznawana dotąd za eksperymentalne dzieło awangardowe zyskała teraz sens alegoryczny i polityczny o niezwyklej aktualności. Ta sama sztuka wystawiona w więzieniu San Quentin wydała się tamtejszym widzom brutalnie realistyczna” [E. Barba 2003, 262]. Z drugiej strony warto dodać, że właśnie z tego powodu istnieje grupa widzów, krytyków teatralnych, którzy bojkotują festiwale teatralne. Ich bowiem zdaniem pokazanie przedstawienia w innym niż „naturalne” miejsce, w oderwaniu od środowiska, w którym powstało, zmienia właśnie jego przekaz, znaczenie. Szczególnym zaś przypadkiem są tu przedstawienia, które powstały i grane są w konkretnym miejscu, z którego wyrwane niemal zupełnie tracą swoją moc komunikacyjną, np. *Ballada o Zakacławiu* [2000] w reż. Jacka Głomba, zrealizowane w Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Spektakl o jednej z legnickich dzielnic powstał na podstawie scenariusza przygotowanego przez Macieja Kowalewskiego, Krzysztofa Kopkę i Jacka Głomba, autorzy tworząc go obficie korzystali z lokalnego folkloru i obyczajowości, a wiele postaci miało swoje miejscowe pierwowzory.

tej podstawie odbiorca konstruuje obraz ideacyjny, który, jak odczytał z komunikatu, pojawił się w obszarze mentalnym nadawcy, nakładając na niego własną wizualizację, wynikającą z osobistych doświadczeń percepcyjnych i kulturowych [Habrajska 2012, 67]. Świat bowiem, jak zakładają Awdiejew i Habrajska, poznajemy poprzez obrazy, które w naszym umyśle stanowią reprezentacje różnych wrażeń zmysłowych, nie tylko wzroku, ale także zapachu (tak na przykład wykorzystany został zapach smażonej kaszanki w spektaklu *Krótki kurs piosenki aktorskiej* Białostockiego Teatru Lalek⁸²) czy słuchu (np. odgłos rąbanego drzewa w finale *Wiśniowego sadu* w Starym Teatrze⁸³) [Habrajska 2012, 68].

Skoro świat poznajemy i odbieramy za pomocą obrazów, zatem poprzez obrazy możemy go też tworzyć. Jak zauważa Denis McQuail, „ikony mają taką samą wartość informacyjną jak słowa, a nieraz nawet większą” [McQuail 2008, 347]. Stąd duża popularność sztuk, wykorzystujących percepcję wzrokową, takich jak fotografia, film, szeroko rozumiane video i właśnie teatr. Dlatego w teatrze tak duży nacisk kładzie się na scenografię, kostiumy, fryzury, ale też kinezjetykę i proksemikę, gesty itd. – wszystko to, co składa się na tak zwany obraz sceniczny. Informacje z kodów postrzeganych wzrokiem jako pierwsze docierają do widza i tworzą bazę informacji niesystemowych pozwalającą na interpretację np. słów. Gdy np. na scenie widzimy dwoje ludzi, oddalonych od siebie o kilka metrów, stojących do siebie plecami na pustej scenie i słyszymy:

- Kocham cię.
- Ja też cię kocham.

nasza interpretacja będzie zmierzać raczej ku scenie pożegnania, rozstania, problemów osób, które się kochają, a nie mogą być razem. W pierwszej kolejności bowiem, w myśl tego, co pisze Habrajska, interpretujemy bodźce wzrokowe, potem,

82 *Krótki kurs piosenki aktorskiej*, miejsce premiery: Białostocki Teatr Lalek Białystok, data premiery: 1995-11-05, scenariusz i reżyseria: Wojciech Szlachowski, scenografia: Andrzej Dworakowski, muzyka: Krzysztof Dzierma.

83 *Wiśniowy sad* (Antoni Czechow), miejsce premiery: Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej Kraków Duża Scena, data premiery: 2001-03-03, reżyseria: Remigiusz Brzyk, przekład: Jerzy Jarocki, scenografia: Jagna Janicka, muzyka: Jacek Grudzień.

wymagające większego wysiłku (i czasu na odbiór), językowe. Z kolei sytuacja, gdy dwoje ludzi leży przytulonych na kanapie i słyszymy dokładnie ten sam dialog:

– Kocham cię.

– Ja też cię kocham.

uruchamiamy mniej więcej standardową interpretację zakochanej pary⁸⁴.

Badania psychologiczne jednocześnie dowodzą, że obraz nie musi być kompletny, ponieważ „w każdym elemencie całości zakodowane są wszystkie informacje zawarte w całym obrazie” [Cavallier 1994, 37]. Stąd na scenie może pojawić się np. tylko łóżko czy ławka, a odczytujemy to jako cały schemat mieszkania, domu albo ulicy. Taka umiejętność odtwarzania obrazów czyni z odbiorcy „wirtualnego obserwatora rzeczywistości”. Na tej drodze może on także określić statyczność (stan) lub dynamiczność (zdarzenia) zjawiska. Jego intencjonalność lub jej brak rozpoznaje natomiast na drodze porównania do oznak własnych doświadczeń – poprzez wewnętrzną obserwację [Habrajska 2012, 69]. Rozpoznanie czy ma się do czynienia ze stanem czy zdarzeniem jest pierwszym krokiem interpretacji. Uwzględniana jest przy tym pozycja obserwatora, a także relacja obiektu do tła oraz przywoływane są odpowiednie scenariusze przestrzenne. Można sobie wyobrazić, że na scenie widzimy dwie stopy jakiegoś pomnika – z jednej strony widz dopełnia sobie, że jest to cały pomnik (chyba, że jest powiedziane inaczej – ale właśnie jest to informacja niesystemowa, więc by uniknąć niewłaściwej interpretacji musi być wyraźnie pokazana lub wypowiedziana) a z drugiej widz dopełnia obraz wyobrażeniem o kolosie w oparciu o rozumowanie: „duża figura pomnikowa ma duże stopy. Jeżeli widać duże stopy, znaczy to, że pomnik jest proporcjonalnie duży”. Słusznie zauważa Habrajska, że obrazy ruchome wymagają od obserwatora mniej wysiłku interpretacyjnego, ponieważ są zbliżone do naszej naturalnej percepcji

84 Choć w obu przypadkach istotną rolę, zgodnie ze schematem Habrajskiej, odgrywa również czas pojawienia się tej sceny. Z doświadczenia (informacje systemowe na temat kształtu dramatów, spektakli) wiemy, że jeśli coś jest punktem wyjścia, zazwyczaj nastąpi zwrot akcji. A w opozycji do tego oczekiwania budowany jest tzw. Teatr Absurdu. Tam właśnie wbrew takiemu schematowi nie dzieje się nic [Klimczak 2006, 2008, 2010].

rzeczywistości [Habrajska 2012, 74]. Postrzegamy przede wszystkim zdarzenia, a wtórnie stany, jako elementy zdarzeń. Podobnie jest w teatrze – dynamiczny obraz dostarcza informacji szybciej niż statyczny obraz na scenie, który musi być „kontemplowany” przez odbiorcę-widza. Każdy, kto był kiedyś w teatrze, mógł takiego wrażenia odbiorczego doświadczyć.

Kod werbalny w komunikacji, wymagający od odbiorcy większego wysiłku intelektualnego, interpretowany jest w dalszej kolejności, po obrazach, różnych dźwiękach czy muzyce. Zarówno słowa, obrazy jak i muzyka umożliwiają odbiorcy konstruowanie złożonych obrazów. Jak podkreśla A. Awdiejew język umożliwia obrazowanie konstruowane na podstawie każdego ze zmysłów, np.:

Lampa świeciła na książkę → obraz optyczny

Zza okna dochodził szum autostrady → obraz akustyczny

W kuchni pachniało rosółem → obraz węchowy

Łapczywie jadł cukierki → obraz smakowy

Położył rękę na śliskim blacie → obraz dotykowy

W pomieszczeniu panował przenikliwy chłód → obraz dotykowy [Awdiejew 2004, 105].

Zasadnicza różnica zatem między odbiorcą w komunikacji codziennej a widzom w teatrze, że ten otrzymuje do interpretacji bardziej złożony komunikat. Jednocześnie musi dostrzec i zrozumieć tekst aktora-człowieka a zarazem tekst aktora-postaci. Jeżeli jest to spektakl iluzyjny, zgodnie z zamierzeniem twórców teksty te powinny złożyć się we wspólną całość. Jeżeli spektakl jest deziluzyjny – widz powinien wyraźnie teksty od siebie odróżniać.

4.10 Nadawcy, odbiorcy i teksty w teatralnej sytuacji komunikacyjnej

W niniejszym podrozdziale przyjrę się teatralnej sytuacji komunikacyjnej z perspektywy jej uczestników – twórców spektaklu teatralnego. Chciałbym

omówić komunikaty, jakie wysyłają i odbierają. Ustalenia te w kolejnym rozdziale posłużą mi do analizy (*case study*) wybranych spektakli G. Jarzyny i K. Warlikowskiego.

4.10.1 Autor – reżyser – aktor. Komunikacyjna relacja zależności i możliwości negocjacji

W trakcie przygotowań do inscenizacji twórcy teatralni stykają się z tekstem autora lub autorów, stają się jego odbiorcami i interpretatorami [Sinko 1988, 33]. Każdy z nich interpretuje ten tekst odmiennie [Awdiejew, Habrajska 2004, 2006, 2010].

Tekst, bądź kompilację tekstów, wybiera reżyser i dobiera też obsadę, proponując aktorom poszczególne role (może też być tak, że obsadę przygotowuje dyrektor teatru) [zob. Hübner 1982]⁸⁵. Na podstawie tych tekstów reżyser przygotowując swój tekst, czyli scenariusz, ograniczony jego wyobraźnią, ale też i treścią zawartą w materiałach, na których pracuje. Może poprzeć te treści, może zanegować, nie może jednak ich zlekceważyć. Jak ujęła to L. Kaczyńska: „Teatr ma prawo do subiektywnych interpretacji, ale musi istnieć granica reżyserskich ingerencji, a zwłaszcza jakaś równowaga między »prawdą tekstu« a prawdą »odbiorcy-reżysera«” [Kaczyńska 2006, 235]. O wielkim polskim reżyserze, Jerzym Grzegorzewskim, tak 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

85 Jak zauważa Z. Hübner, wolność reżysera w doborze obsady jest ograniczona. W grę wchodzi czynniki zewnętrzne, niezależne od jego woli. Czasami ograniczenie wynika z faktu, że robiąc sztukę w teatrze o stałym zespole musi zmieścić się w ramach tego zespołu, gdyż dyrekcja nie zgadza się na zaproszenie aktora z zewnątrz na występ gościnny. Patologicznym i smutnym wybitny inscenizator nazywa przypadek, gdy reżyser staje wobec konieczności o charakterze prestiżowym czy wręcz rodzinnym. Hübner dodaje, że czasem reżyser intencjonalnie ogranicza swą wolność, gdy świadomie i z dobrowolnie obsadza wyłącznie aktorów, z którymi łatwiej znajduje wspólny język, przed którymi nie odczuwa lęku [Hübner 1982].

nie tylko za obowiązek, ale za prostą zasadę swojego istnienia jako reżysera” [Libucha 2002].

Stosunek tekstu wyjściowego do tekstu przedstawienia, jest sprawą kontrowersyjną, budzącą zazwyczaj największe emocje (wierność lub niewierność temu czy innemu tzw. klasykowi). A. Ubersfeld pisze wręcz o „opozycji tekst – przedstawienie” [Ubersfeld 2002]. I zaznacza, że odrzucenie takiego wyraźnego rozróżnienia prowadzi do wielkich nieporozumień (jak właśnie bardzo popularne zarzuty o „niewierność klasykowi”). Jak tłumaczy, bierze się to z fałszywego założenia o równoważności semantycznej tekstu oraz przedstawienia teatralnego. Jak już podkreślałem, zbiór znaków wizualnych, dźwiękowych, muzycznych na scenie (a czasami nawet np. zapachowych) wykracza poza całokształt tekstu. Ubersfeld zatem stoi na stanowisku, że oba zbiory mają jakąś część wspólną (to, co w tym podrozdziale nazywam „tekstem odautorskim”), natomiast nie jest tak, że wszystkie elementy tych zbiorów (a może i nawet większość) jest wspólna. Część ta jest przy tym oczywiście różnych rozmiarów dla różnych przedstawień. A. Ubersfeld pisze też o „pułapce”, jaką może być traktowanie tych zbiorów jako całkowicie zbieżnych. Prowadziłoby to, jej zdaniem, do sytuacji, gdy wszelka kreacja artystyczna na scenie byłaby niemożliwa, a istotą teatru byłoby tylko „reprodukowanie” tekstu. Przy czym powtarzane, historyczne warunki inscenizacji hamowałyby rozwój sztuki inscenizacyjnej [Ubersfeld 2002, 16]. Jak konkluduje autorka – wyjaławia to teatr i uniemożliwia badanie związków pomiędzy tymi dwoma obszarami.

Francuska teatrolog wskazuje jednocześnie, że równie niewłaściwe, czy wręcz utopijne, jest twierdzenie niektórych twórców współczesnego teatru spod znaku awangardy, że ich teatr „uciekł” od tekstu i jest tylko rytuałem „dokonującym się przed widzami lub wśród nich” [Ubersfeld 2002, 17]. Nawet tak awangardowy twórca jak Tadeusz Kantor pisał:

„Dla mnie teatr jest teatrem dramatycznym. Musi istnieć tekst napisany wcześniej i musi on mieć najwyższe wartości literackie. Ten tekst jest dla mnie pewnym ładunkiem: jest to taki nabój, kompresja rzeczywistości, która

posiada swoją własną fikcję, perspektywę, swoją własną przestrzeń. I teatr nie może pozbawiać się tego kolosalnego ładunku” [Kantor 1995, 244].

Trzeba podkreślić jednak, że tekst stojący u podstaw scenariusza scenicznego może być bardzo różny. W przypadku Krystiana Lupy i jego spektaklu *Factory 2*⁸⁶ wszystko zaczęło się od lektury biograficznej książki *Andy Warhol. Życie i śmierć*⁸⁷. Reżyser tak 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” [Lupa 2008].

Reżyser może też budować nowe znaczenia poprzez zestawianie różnych tekstów, budując z nich wzajemną bazę interpretacyjną. Tu także dobrym przykładem jest spektakl *(A)pollonia*, który omówię dokładniej w następnym rozdziale

Jak pisze E. Barba, z wyżej wymienionych powodów reżyser bywa definiowany jako faktyczny autor spektaklu. Jednak jak dodaje, jego praca kojarzy się raczej „z obrazem Rabelais’ego – złaknionego psa, który nie przestaje ogryzać kości w nadziei, że ją rozgryzie, a w środku odnajdzie *une substantifique moelle*, istotę, sam rdzeń” [Barba 2003, 293]. Zatem dojdzie do najgłębszych sensów, które w opracowywanym tekście umieścił jego autor i wydobędzie je dla widza.

86 *Factory 2*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej Kraków, Scena Kameralna, reżyseria, scenariusz, scenografia: Krystian Lupa, premiera 16 luty 2008

87 *Andy Warhol. Życie i śmierć*, Victor Bockris, Tłumaczenie: Piotr Szymor, Warszawa 2005

Tekst artystyczny zawiera wiele miejsc niedookreślonych [Sinko 1988, 33]. Miejsca te muszą być przez twórców teatralnych uzupełnione najpierw w procesie rozumienia, a następnie częściowo zastąpione innymi jednostkami znaczeniowymi podczas tworzenia przekładu intersemiotycznego, czyli przekładania języka naturalnego na wieloznakowy język teatru. Sinko jako jeden z ważniejszych, bo najczęstszych przykładów takiego działania, podaje inscenizowanie wyrażen deiktycznych, czyli zaimków osobowych oraz przysłówków miejsca i czasu. Słowa te nabierają dopiero znaczenia na scenie – jak np. polecenia:

Chodź tu. On niech zostanie.

Wyrażenia te mają sens, gdy zostanie im „dopisany tekst” w kodzie niewerbalnym przez aktorów (w tym wypadku przynajmniej trzech). Niedookreślone miejsca w kodzie werbalnym komunikatu wyjściowego, pochodzącego od autora czy autorów tekstu wyjściowego, aktor, pod wpływem sugestii reżysera, uzupełnia tekstami pozajęzykowymi – najpierw w swojej przestrzeni mentalnej, później odtwarza to na scenie (znów mamy do czynienia z dwiema rolami – najpierw odbiorcy, później nadawcy). Proces tego uzupełniania następuje w bloku interpretacji aktora, a powstały w ten sposób komunikat staje się znów w grze tekstem – elementem komunikatu aktorskiego, a zarazem tekstem wchodzącym w skład całości komunikatu teatralnego danego przedstawienia. W jednym z wywiadów Maja Ostaszewska powiedziała:

„Kiedy po raz pierwszy przeczytałam ten dramat [*Stosunki Klary Dei Loher* - uzup. autora], zirytował mnie. Drażniła 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” [Frąckowiak 2003].

Włoski semiotyk Franco Ruffini proces taki nazwał *trasduzione* [Ruffini 1978, 124]. Z kolei na drodze interpretacji i uzupełnień przez twórców teatralnych „miejsca

niedookreślonych” dokonuje się zdaniem Ruffiniego *trascrizione*, nowe zjawisko nieodwracalnej transkrypcji, ponieważ jeżeli już aktor dopełni swoją grą braki tekstu, to opis w języku naturalnym jego działań uzupełniających staje się niemożliwy – istnieje bowiem grupa tekstów, która może być wyrażana właśnie wyłącznie w kodach pozawerbalnych i niewerbalnych. Opis „szczyrzenia zębów” nie jest samym „szczyrzeniem zębów” i musi być dla swojego odczytania uzupełniony językowo wyrażoną intencją, w odróżnieniu od samego wyrażenia mimicznego, które w danej sytuacji komunikacyjnej wyraża intencję nadawcy i nie wymaga (zazwyczaj) uzupełnienia werbalnego [Pease, Pease 2007, 94].

W takim sensie właśnie aktor staje się interpretantem z przywoływanej na wstępie tego podrozdziału definicji Peirce’a [1997], ponieważ dla niego postać z tekstu wyjściowego staje się postacią sceniczną [Sinko 1988, 33]. Choć raz jeszcze podkreślić trzeba, że w sytuacji komunikacyjnej „autor – aktor” aktor wspierany jest zarówno przez reżysera, innych aktorów oraz obowiązującą konwencję. Dostarczają oni dodatkowych informacji systemowych i niesystemowych dla powstania takiej, a nie innej reprezentacji kognitywnej. Konsekwencją takiego podejścia, jak zauważa Sinko, jest możliwość uznania, że komunikat teatralny jest interpretantem tekstu wyjściowego [Sinko 1988, 34]].

Aktor łączy w sobie, jak pisze Leokadia Kaczyńska, różne rodzaje znaków, pokazując jednocześnie obie strony człowieka – psychiczną i fizyczną. Zachodząca 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 (i autora) z publicznością” [Kaczyńska 2006, 10].

Także G. Sinko podkreśla, że aktor jest „autorem tekstu, a nie znakiem” [Sinko 1982, 114]. W dodatku aktor jest dla niego w daleko większym stopniu autorem tekstu przedstawianego odbiorcy-widzowi niż autor dramatyczny i reżyser

[Sinko 1982, 115]. Zdaniem Sinki aktor na scenie jest nadawcą performatywnych komunikatów, z których pierwszy i najważniejszy, choć nie wypowiedziany na ogół wprost, jest ten, który „powołuje do życia” daną postać sceniczną. Czyli „ja gram” [zob. Austin 1993]. Myślenie takie jest zbieżne z przytaczaną już w rozdziale poprzednim koncepcją T. Kubikowskiego, który „postać sceniczną” opisuje jako finalny produkt pracy twórców teatralnych, z których tym najistotniejszym nadawcą jest właśnie aktor [Kubikowski 1994, 141-145]. Postać sceniczną rozumiem tu jako subkomunikat, wyprodukowany w kooperacji przez autora, reżysera i aktora, z wpływem również innych aktorów czy np. choreografa.

Sinko zwraca też uwagę, że rola (która jest odpowiednikiem „postaci sceniczej” Kubikowskiego) jest jednocześnie autonomicznym tworem aktorskim, ale też jest elementem całości przedstawienia, jako produkt zbiorowy i złożony. Jest komunikatem sama w sobie, ale jednocześnie komunikat ten pełnię swojego znaczenia zyskuje dopiero jako element makrostruktury teatralnego komunikatu.

Dla zamknięcia tych rozważań chciałbym przytoczyć słowa, jakie o gotowym przedstawieniu w swoim *Odin Teatret* napisał Barba:

„Teraz, gdy praca nad nad przedstawieniem jest skończona, obrazy i historie, które zaprzętały nas przez długie miesiące, opadają jak żagle, gdy cichnie wiatr. Obrazy i historie, które były dla nas punktem wyjścia. Wydaje się, jakby w przedstawieniu, punkcie dojścia, już ich nie było” [Barba 2003, 162].

I choć Barba i jego teatr reprezentują nurt alternatywny (sam nazywa go *Trzecim Teatrem*) we współczesnym teatrze, to opis ten dobrze pasuje także do klasycznego współczesnego teatru dramatycznego.

4.10.2 Autor – reżyser – kompozytor

Kwestia opisu sytuacji komunikacyjnej reżyser – kompozytor oraz jej efektu w spektaklu, czyli muzyki teatralnej, jest złożona z powodu niewystarczających wciąż badań, które pozwoliłyby na wspólny opis tych dwóch elementów spektaklu – tekstów

pozamuzycznych oraz tekstu muzycznego, pochodzącego od kompozytora. Sytuację tę przedstawił G. Sinko [1982, 122-128], który zauważa, że o ile osobny opis muzyki jest skutecznie praktykowany, o tyle ujęcie muzyki jako tekstu będącego elementem zbioru wszystkich informacji przedstawienia, jest na poziomie ogólnikowym i intuicyjnym. Choć jest to stwierdzenie już historyczne, autorowi niniejszej pracy nie są znane opracowania, które sytuację tę diametralnie zmieniały. Co więcej, teatrologi wciąż odwołują się też do XIX-wiecznej pracy *La Musique et la mise en scène* A. Appii [1899].

Przyjrzyjmy się zatem, jak problem ten omawia stosunkowo nowy *Słownik terminów teatralnych* P. Pavis'a. Autor podkreśla, że spektakle teatralne często bywają porównywane do utworu muzycznego, skomponowanego jednak nie tylko na czas, ale i na przestrzeń [Pavis 1998, 313]. Ma być to partytura, która ustala współgranie wielu instrumentów oraz grę aktorską. Tak spektakl opisywał między innymi Wsiewołod Meyerhold [Pavis 1998, 391]. Z. Raszewski w głośnym artykule *Partytura teatralna* podkreśla jednak, że pismo muzyczne, choć również niedoskonałe i z konieczności sięgające w opisie do języka naturalnego (np. w opisie temp), pozwala na jednak na stworzenie partytury muzycznej. Ale w przypadku teatru stworzenie nawet takiej partytury wydaje się niemożliwe [Raszewski 2003]. Zdaniem Raszewskiego ze względu na odmienność tych „języków” wspólny opis zawierający stosunki pomiędzy tymi zjawiskami może być więc skomplikowany. Co tłumaczyłoby zaznaczony we wstępie niedostatek badań.

Jean-Michael Vaccaro opisał przedstawienie muzyczne *Historii żołnierza* I. Strawińskiego [1978]. Francuski autor dokonuje tam analizy wzajemnych korelacji pomiędzy muzyką a akcją dramatyczną, czyli w jaki sposób muzyka może wpływać na element organizacji czasu przedstawienia [Vaccaro 1978, 72]. Możemy tam znaleźć opisy wiążące muzykę w zapisie nutowym z sekwencjami przedstawienia oraz twierdzenia, że np. marsze organizują akcje w sposób wyrazisty i uporządkowany, pastoralki wprowadzają na scenie elementy przypadkowości nieporządku i obawy, zaś partie Chóru wprowadzają element bezpieczeństwa. G. Sinko podkreśla jednak nieprzystawalność takich opisów, ponieważ pierwszy z nich, teatralny, opiera się na strukturze głębokiej, a drugi, muzyczny, na powierzchniowej [Sinko 1982, 125].

Z kolei Jean Jacquot [1978] podkreśla, że ze względu na swoją polisemię muzyka nawet jeśli nabiera pewnych znaczeń, które budowane są poprzez jednoczesne działania sceniczne, to właśnie w tym przypadku szczególne znaczenie ma kompetencja komunikacyjna widza, ponieważ to od niej zdecydowanie bardziej, niż przy pozostałych elementach spektaklu, zależy odbiór i kompozycja sensu tego komunikatu [Jacquot 1978, 129]. I tak na przykład marsz zawiera w sobie propozycję interpretacyjną: „wojsko”, ale już marsz Felixa Mendelssohna: „wesele” a marsz Fryderyka Chopina: „żałoba” czy „śmierć” [Sinko 1982, 126]. Pragmatyka celuje więc w odczytywanie znaczeń muzyki przez odwoływanie się do propozycji znaczeń płynących aktualnie sceny w warstwie pozamuzycznej [Sinko 1982, 126].

Zdaniem P. Pavis'a taka integracja warstwy słuchowej i wizualnej jest możliwa, ponieważ:

1. Muzyka tworzy „wirtualny świat”, będący emocjonalną ramą dla całości przedstawienia;
2. Architektura stwarza konkretną przestrzeń dla wypełnienia przez obraz i dźwięk;
3. Muzyka i tekst dramatyczny mają formę rytmiczną, bardziej wyraźną dla muzyki, mniej dla tekstu wygłaszanego przez aktora, ale też jego rytmów scenicznych poruszania się.

W ostatnim punkcie Pavis wskazuje, że rozbieżność między oczekiwaniami reżysera, który właśnie w mniejszym stopniu pozostaje w ryzach rytmu od kompozytora (czy zespołu, dyrygenta, lub np. perkusisty bądź osoby grającej na gitarze basowej i odpowiadającej za rytm), wymaga wypracowania kompromisu. Choć są reżyserzy, tacy jak Peter Stein [Piotrkowski 2004], którzy wymagają niemal muzycznej dokładności w rytmach scenicznych – wtedy dzieło muzyczne doskonale harmonizuje z działaniem aktorów (i maszynistów, zmieniających np. scenografię czy grą świateł), wzmacniając tym samym perswazyjny wpływ teatralnego komunikatu. Mimo wszystko nawet w tak skrajnych (i rzadkich) przypadkach rytm ten nie jest aż tak doskonały jak w muzyce [Pavis 1998, 314].

Pavis podkreśla też, że między muzyką a sceną we współczesnym teatrze panują nowe relacje. Polegają one na tym, że żaden z tych elementów nie służy wyłącznie drugiemu, a panuje ich autonomia. Jak dodaje francuski teatrolog, wcześniej muzyka rządziła sceną, co wynikało między innymi ze słabej pozycji reżysera jako twórcy teatralnego [Braun 1984]. Osoby takie organizowały spektakl i kompletowały obsadę, jednak nie były traktowane jako główni interpretatorzy tekstu odautorskiego, nie na nich, a na aktorach spoczywała odpowiedzialność za wybór i użycie znakowych systemów scenicznych [Pavis 1998, 435]. Tak jak więc rozmowa reżysera z aktorami mogła być jedynie oparta na aktach prośby. Także wobec kompozytora tylko taka perswazja na poziomie interakcyjnym sytuacji komunikacyjnej mogła być stosowana. Sytuacja obecnie się zmienia. Odpowiedzialność za organizację spektaklu, dobór i wykorzystanie odpowiednich tworzyw ponosi reżyser [Pavis 1998, 435], stąd jego pozycja w sytuacji komunikacyjnej z kompozytorem jest uprzywilejowana. Z drugiej strony, jak zaznaczyłem, muzyka zyskała w teatrze nową autonomię – ponieważ z jednej strony musi być podporządkowana całości przekazu, który kształtuje reżyser, a z drugiej pozostaje nadal osobną sztuką. Twórcy, tacy jak Paweł Mykietyn, Abel Korzeniowski czy Stanisław Radwan, są wymieniani równorzędnie z aktorami i reżyserem jako autorzy spektaklu. A skomponowana przez nich muzyka jest sprzedawana osobno na płytach jako autonomiczne dzieła sztuki. Oczywiście także wcześniej utwory muzyczne napisane dla sztuki teatralnej zyskiwały swoje samodzielne życie. Tak było np. w przypadku przywoływanej już muzyki F. Mendelssohna do *Snu nocy letniej* W. Shakespeare'a czy suit symfonicznych Edwarda Griega do *Peer Gynta* H. Ibsena [Pavis 1998, 314]. Stąd z jednej strony wydawać by się mogło, że reżyser wykorzystując nową pozycję, jaką zyskał po Wielkiej Reformie Teatru, mógłby posługiwać się w sytuacji komunikacyjnej z kompozytorem aktami nakazu czy żądania, jednak choć to on muzykę ostatecznie akceptuje lub odrzuca, musi z racji wspomianej autonomii pozostawić szerokie pole działania kompozytorowi, jego wyobraźni, by mógł stworzyć pełnowartościowy muzyczny element spektaklu. Stąd mimo uprzywilejowywanej pozycji reżyser w komunikacji z kompozytorem wciąż będzie stosował akty propozycji, prośby, nakłaniania – a nie rozkazu. Powinien też

poinformować kompozytora o swojej wizji spektaklu, a zarazem także muzyki, by ustalić wspólne działanie z kompozytorem relację między sceną a muzyką. Tylko bowiem wówczas, gdy negocjacje te (nie wykluczające oczywiście perswazji) będą skuteczne, gdy ustalone będą związki między obrazem a dźwiękiem, wtedy autor muzyki będzie wiedział co zaproponować, a reżyser będzie pewien, że nie będzie miał elementu wprowadzającego zakłócenia w odbiorze jego sztuki.

Jednym z najważniejszych ustaleń, jakie muszą zapaść w dyskusji między reżyserem a kompozytorem jest to, jaką funkcję muzyka ma pełnić w całym przedstawieniu albo jego częściach. Omówię je teraz za Pavisem [1998, 315].

Muzyka może pełnić funkcję ilustracyjną, wówczas oddaje i buduje atmosferę danej sytuacji dramatycznej, podkreśla i zwiększa poczucie nastroju danej sceny. Dla odbiorcy-widza, jest więc elementem konsytuacji [Awdiejew, Habrajska 2010, 84], dopełniającym znaczenie słów, gestów i ruchu scenicznego. Stanowi uzupełnienie tekstu autora i tekstu reżysera (i wszelkich innych tekstowych elementów inscenizacji), pomaga zrozumieć komunikat tak, jak chcieliby autor i twórcy teatralni. Z tą funkcją powiązana jest też funkcja filmograficzna, gdzie zmiana muzyki oznacza zmianę nastroju, przestrzeni. Tu element ideacyjny wiąże się z poziomem organizacji dyskursu, gdyż zmiany te porządkują również narrację, i w ten sposób tekst kompozytora wpisuje się w tekst reżyserski na jego dyskursywnym poziomie.

Muzyka może też pełnić funkcję scalającą. Stanowi wówczas istotny element inscenizacji na poziomie organizacji dyskursu. Scala niezsynchronizowane lub niespójne ze sobą składniki przedstawienia. Ponieważ ten poziom teatralnego tekstu kształtowany jest przede wszystkim przez reżysera, tekst kompozytora, stanowi tu *stricte* element reżyserskiego tekstu, scalając zaprojektowany sens całości komunikatu, jakim jest przedstawienie. W mniejszym stopniu kompozytor wchodzi tu w „dialog” z autorem, gdyż to reżyser tworzy swoją partyturę teatralną z tekstu odautorskiego czy kilku takich tekstów, on je kombinuje, przykrawa. To on decyduje, co będzie wskazówką interpretacyjną dla widza w scenicznej narracji [zob. poprzednie podrozdziały].

W funkcji kontrapunktowej muzyka może komentować ironicznie to, co się dzieje na scenie. Tak było w spektaklach Brechta z muzyką Kurta Weila, gdzie songi były elementem tworzenia dystansu do roli [Pavis 1998, 315]. Paradoksalnie

więc, choć muzyka ma w pewien sposób dyskredytować to, co dzieje się na scenie, może to czynić tylko za zgodą reżysera, czyli jej tekst jest efektem umowy i zgody pomiędzy reżyserem a kompozytorem.

W funkcji sygnalizacyjnej muzyka wskazuje odbiorcy-widzowi kierunek interpretacji scenicznych. Zapowiada np. wejście jednej z postaci lub to, że scena dzieje się w danej przestrzeni – lesie, lochu, itp. Wykorzystuje się do tego, powtarzalne motywy muzyczne, tzw. *leitmotivy*. Mają one kierować uwagę odbiorcy-widza na to, co ma nastąpić, a zrazem ukierunkować jego interpretację, ułatwić odbiór. Muzyka stanowi w tym przypadku uzupełnienie tekstu autora i reżysera, pełniąc funkcję perswazyjną – niej tekst jest bardziej zrozumiały dla odbiorcy, zatem łatwiej będzie interpretowany zgodnie z założeniami twórców i realizował ich intencję i cel.

Muzyka wykorzystywana nie musi być skomponowana specjalnie na potrzeby inscenizacji, w której jest wykorzystywana. Reżyser może sięgnąć po gotowe utwory żyjących bądź zmarłych autorów. Mogą być to zatem dzieła funkcjonujące dotychczas zupełnie autonomicznie: mające „swoje życie”, odbiorców przed spektaklem. W tym wypadku dyskusja reżysera z kompozytorem polega na ustaleniu stosunku do danej wypowiedzi muzycznej. Umieszczenie utworu w przestrzennym i sytuacyjnym kontekście może (zupełnie jak w przypadku tekstów literackich) nadać zupełnie nowy sens utworowi, który stanowi poparcie lub zaprzeczenie związanych z nim emocji (jak smutek, miłość, duma, uniesienie, będące wezwaniem do czynu), czyli znów sytuacja sceniczna nadać im może nowe, ironiczne znaczenie. Mamy więc tu odwrotność funkcji kontrapunktowej. Takie utwory często występują też jako muzyka stanowiąca zarówno część świata przedstawionego jak i tło ilustracyjne (funkcja ilustracyjna) [Pavis 1998, 315]. Utwory są więc słyszalne także dla postaci przedstawienia i to aktorzy (jako postaci) nierzadko komentują wprost, podkreślają (redundancja) to, co niesie ze sobą muzyka. W takich przypadkach stosuje się najczęściej utwory o ugruntowanej interpretacji (czasem po to, by wspomnianego przede chwilą komentarza wprost od postaci uniknąć). Może to być też muzyka wykonywana przez aktorów bądź zespół na scenie.

Zatem muzyka, będąca zazwyczaj dziełem sztuki abstrakcyjnym, może jako tekst w przedstawieniu pełnić różne istotne w spektaklu funkcje, a ich ustalenie

i dopracowanie wymaga zarówno poznania tekstu odautorskiego (w tym: lektura jako dialog z autorem), rozmowy z nim (o ile żyje) na temat oczekiwanego komunikatu, a także kontaktu z reżyserem, który odpowiada za spektakl. Bez tych dialogów nie można właściwie wykorzystać możliwości muzyki, zarówno na poziomie ideacyjnym, jak interakcyjnym i organizacji dyskursu spektaklu teatralnego.

4.10.3 Autor – reżyser – scenograf

Jak pisze P. Pavis, scenografia we współczesnym teatrze to „sztuka komponowania trójwymiarowej czasoprzestrzeni”, która nie musi być wcale realizacją „dyrektyw zawartych w autorskich wskazówkach scenicznych” [Pavis 1998, 455]. Dlatego też scenografia nie jest już obecnie traktowana jako element widowiska podrzędny wobec tekstu, co historycznie zmieniło sytuacje komunikacyjne między autorem, reżyserem a scenografem.

Pavis podkreśla, że przez długi czas scenografia był czymś, co musi dokładnie i możliwie najbardziej prawdopodobnie oddawać przestrzeń, którą opisał autor. Miała też za zadanie dostarczyć ogólne wskazówki widzowi, gdzie dzieje się akcja. Obecnie scenografia nie jest już traktowana jako ilustracja tekstu literackiego. Proste przełożenie tekstu odautorskiego (głównie didaskaliów) na język obrazów malowanych i przestrzennych jest narzędziem, które służy kompozycji scenicznego układu, które jest interpretacją tekstu pobocznego, którego celem jest „zobrazowanie sytuacji wypowiedzianej” zamiast pokazywania określonego przez autora miejsca akcji. Ponadto jej celem jest „skonstruowanie sensów przedstawienia jako rezultatu relacji między tekstem i przestrzenią sceniczną” [Pavis 1998, 455]. Jak dodaje P. Brook, sztuka kreowania przestrzeni scenicznej „musi opierać się na wiedzy o tym, co stymuluje najbardziej soczyste więzy między ludźmi” [1981, 85]. Zmieniło to sytuację komunikacyjną między autorem a scenografem. Wcześniej ten ostatni posłusznie realizował nakazy autora, obecnie może realizować zupełnie inną wizję przestrzeni. Tekstem plastycznym na scenie jest więc nie zmaterializowana tekstu odautorskiego, możliwie najbardziej dosłowna, a zarazem będąca najprostszym jego przekładem (choć nie wszystkie didaskalia są wystarczająco wyczerpujące, a nawet jeśli są bardzo precyzyjne, zawsze pozostaje margines dowolności

dla scenografa, od gamy kolorów po kształty i detale), a sensu, jaki na podstawie tego tekstu zbudował sobie odbiorca-scenograf. Stąd na przykład w tekście *Kordiana* mamy tytułowego bohatera na Mont Blanc, a na scenie w spektaklu Adama Hanuszkiewicza ze scenografią Xymeny Zaniewskiej i Mariusza Chwedczuka⁸⁸ Andrzeja Nardellego na drabinie [Kaczyńska 2006, 171]. Jak podkreśla Pavis, tak rozumiana i realizowana scenografia wywodzi się z

„semiologicznej koncepcji inscenizacyjnej, która ma celu ustanowienie relacji między różnymi tworzywami scenicznymi, skonstruowanie współzależności między znakowymi systemami scenicznymi, zwłaszcza między obrazem i tekstem” [Pavis 1998, 455].

W tym właśnie sensie scenografia jest polemiką z autorem, a nie realizacją jego nakazu. Scenograf we współczesnym teatrze nie jest zatem tylko malarzem, ale artystą świadomym swojego znaczenia, autonomii swojej sztuki oraz oryginalnego wkładu w realizację przedstawienia [Pavis 1998, 455]. Nie ma powodu, by w sytuacji komunikacyjnej, jaka zachodzi na etapie kształtowania spektaklu, bez oporu ulegał żądaniom reżysera, a tym bardziej autora. Jest samodzielnym twórcą przestrzeni w teatrze, która to przestrzeń w dodatku opuściła scenę i rozprzestrzeniła się po całym niemal budynku, służącym do realizacji sztuki. Czasami nawet spektakl ten budynek opuszcza. Trzeba jednak zaznaczyć, że scenograf, mimo swojej autonomiczności, podobnie jak reżyser z autorem, musi pozostać w kontakcie z myślą reżysera, gdyż to ten ostatni ustala proporcje przedstawienia i ustala sensy także innych elementów (patrz poprzedni podrozdział). Tak mówił o tym w wywiadzie reżyser, Paweł Miśkiewicz:

„Większość moich przedstawień to adaptacje prozy. Dlatego już na etapie powstawania adaptacji musi się pojawić mniej lub bardziej konkretna wizja przestrzeni scenicznej, która byłaby skłonna pomieścić całe bogactwo świata wielowątkowej zazwyczaj powieści. Staram się też zawsze spędzać trochę

88 Premiera 30.01.1970 w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Od 04.03.1970 r. spektakl grany był w Teatrze Narodowym.

czasu na scenie, na której ma powstać spektakl i czekam aż z kulis »wychyną« cienie bohaterów mojego przedstawienia, aż urodzi się pomysł na to, jak w tej przestrzeni opowiedzieć ich losy” [Maciejaszek, Kościelniak 2001].

Przy zachowaniu swojej autonomii scenograf nie może zatem zapominać, że jego tekst teatralny stanowi subtekst całości, a związki między nimi ustala reżyser, z uwzględnieniem nadrzędnej linii narracyjnej. Scenografia całości nie może rozbijać, musi korespondować z działaniem scenicznym i innymi elementami spektaklu. Ustalenie tego balansu jest głównym zadaniem komunikacyjnym w sytuacji „reżyser – scenograf”. Reżyser musi zrozumiale przedstawić swój sposób odczytania tekstu, a scenograf do tego odczytania, w oparciu o tekst odautorski, musi wykreować odpowiednią przestrzeń, elementy konsytuacji, która pomoże zrozumieć wydarzenia na scenie i teksty tak, jak reżyser tego oczekuje. Sytuację komunikacyjną między dramatopisarzem, reżyserem a scenografem oraz przenikanie się tych dwóch ostatnich teatralnych profesji w wyniku ujednolicenia przekazu, na przykładzie polskiego teatru lat 50. i 60. XX wieku, omawia w artykule *Kilkudziesięciu twórczych scenografów* Marta Fik [1976]. A tak na przykład o scenografii w jednym z litewskich spektakli pisał Łukasz Drewniak:

„Trzy rzędy zwiniętych płóciennych żagli zawieszonych na tle teatralnego horyzontu oznaczają, że akcja litewskiego Otella może dziać się w porcie: oto wielki okręt stoi przycumowany do brzegu. I choć w jednej z niemych etiud żagle zmieniają się w koje z hamakami, gdzie szukają odpoczynku i snu marynarze, Desdemona i Emilia, wcale nie jesteśmy na Cyprze – wyspie miłości. W litewskim spektaklu scena to ostatni suchy skrawek lądu, jedyny azyl dla człowieka. Reżyser sugeruje niedwuznacznie, że nic więcej poza tym przyczółkiem już nie ma. Na świecie jest tylko morze” [Drewniak 2001, 14].

Przenikanie się scenografii z innymi elementami spektaklu, a co za tym idzie, konieczność twórczego dialogu między autorami przedstawienia, podkreślał bardzo mocno scenograf i reżyser Józef Szajna:

„Popełniamy błąd (...) myśląc o scenografii jako o wartości przedstawienia wydzielonej, zewnętrznej, poprzez którą można przeprowadzić linię rozdziału od reszty działań scenicznych. Opowiadam się za teatrem jedności” [Szajna 1995, 235].

Efektom współpracy aktora, reżysera i scenografa powinna być zatem przestrzeń spójna i adekwatna do gry aktorskiej, pozbawiona elementów, które mnogą rozpraszać widza i stanowić po prostu wypełnienie pustych miejsc. Jak tłumaczy to K. Lupa: „Niektóre rzeczy są potrzebne, ponieważ stanowią część relacji; inne są niepotrzebne, ponieważ w relacje nie wchodzi. Kiedy rzeczy jest zbyt wiele, aktor nie potrafi wejść z nimi w związek” [Gruszczyński 2003, 76]. A P. Brook dodaje „prawdziwy scenograf widzi swoje projekty w ciągłym ruchu, w działaniu, w powiązaniu z tym, co wnosi do scenicznej akcji aktor” [Brook 1981, 125].

O konieczności porozumienia, więc skutecznej komunikacji scenografa z aktorami i reżyserem, pisze również w referacie *Organizacja pracy dekoratora i zespołu technicznego* Władysław Daszewski⁸⁹, który uważa, że „Jasna jest tedy rzeczą, że współpraca tych trzech motorów współczesnego teatru, którymi są aktor reżyser i plastyk, że właściwe formy tej współpracy są sprawą niezmiernej wagi” [Daszewski 1976, 422].

Daszewski pisze też, jakie są skutki, gdy takiej komunikacji i porozumienia nie ma:

„Niestety jednak popularne jest mniemanie, że dekorator jest w teatrze po to, żeby przy pomocy podestów, schodów itp. wynaturzeń przyrodzonej płaszczyzny podłogi – po prostu utrudniać i tak ciężkie życie aktora. Po to również, żeby przestawieniem krzesła w niewłaściwe miejsce wytrącić aktora z równowagi. Po to wreszcie, żeby czynić z aktora manekin do demonstrowania kostiumów z chorej imaginacji malarskiej powstałych” [Daszewski 1976, 422].

89 Referat ten został wygłoszony na Nadzwyczajnym Zjeździe Delegatów Związku Artystów Scen Polskich w Warszawie w kwietniu 1936 roku. Po raz pierwszy ukazał się drukiem w publikacji „Scena Polska”. Pamiętnik Nadzwyczajnego Walnego Zjazdu delegatów ZASP, poświęconego sprawom i zagadnieniom artystycznym pod red. Tymona Terleckiego, Warszawa 1936, 94-98. Cytaty w niniejszej pracy pochodzą z przedruku w antologii *O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego* w wyborze i opracowaniu J. Deglera [Daszewski 1976, 421-427].

i dalej:

„Generalną przyczynę zła upatrywałbym z jednej strony w niechęci, z jaka częstokroć koledzy-aktorzy przyjmują pomoc fachową kolegi-plastyka, w niechęci płynącej z błogiej tęsknoty do owych dobrych czasów, gdy plastyk nie istniał jako aktywny współpracownik sceny, z drugiej zaś strony przyczynę nieporozumień i to, wydaje mi się, jest najpoważniejszą barierą między aktorem a plastykiem – widzę w chronicznym braku czasu na porozumienie się” [Daszewski 1976, 423].

Skutkiem takiego braku komunikacji, powodowanego pierwszą bądź/i drugą przyczyną jest podejmowanie doraźnych, jednostkowych decyzji artystycznych, co nie służy wspólnemu interesowi, jakim jest, jak pisze Daszewski, poziom spektaklu [Daszewski 1976, 423].

Daszewski podkreśla też to, że fundamentem jest komunikacja pomiędzy autorem tekstu wyjściowego reżyserem i scenografem. Co w praktyce oznacza zazwyczaj lekturę egzemplarza oraz dyskusję nad technicznymi (i finansowymi) możliwościami inscenizacyjnymi [Daszewski 1976, 424]. W ten sposób powstają dwa zasadnicze pomysły, stanowiące zręb przedstawienia, czyli główna idea spektaklu oraz jej forma sceniczna. Daszewski podkreśla też, że powinna być to „wspólna” interpretacja artystyczna tekstu wyjściowego oraz jej „wspólnie” ustalony kształt. Jak przekonuje:

„dopiero po takim porozumieniu reżyser może przystąpić do opracowania pomysłów sytuacyjnych, a plastyk do komponowania szkiców, które po uzgodnieniu z reżyserem pod względem sytuacyjnym oraz stylu interpretacji, będą podstawą do sklejenia makiety czy innego plastycznego sposobu, który ustali wizerunek zamierzonego ukształtowania sceny” [Daszewski 1976, 424].

Daszewski opisuje też jeszcze jedną, jak ujmuję to w niniejszej rozprawie, sytuację komunikacyjną – pomiędzy scenografem a personelem technicznym, czyli wykonawcami jego projektów. Podkreśla, że skuteczna komunikacja, zrozumienie

celów i intencji pomiędzy tymi uczestnikami dyskursu również pozwoli uniknąć wielu rozczarowań i błędów wykonania.

Konkludując, spektakl musi być efektem dialogu autora, reżysera i scenografa, by stanowić spójną całość, nieść jednolitą propozycję interpretacyjną dla widza. Jeżeli komunikacja między tymi twórcami zostanie zaburzona, głos jednego z nich stanie się nazbyt autorytarny, bez dialogicznego otwarcia na teksty płynące od pozostałych uczestników tej sytuacji komunikacyjnej. A wówczas traci na tym odbiorca-widz, otrzymując do interpretacji tekst teatralny niewłaściwie skomponowany na poziomie ideacyjnym (scenograf przekazuje treści inne niż autor i reżyser), interakcyjnym (intencje i cele realizowane przez teksty trzech wymienionych twórców są różne) i organizacji dyskursu (zaburzona jest proporcja między tekstami autora, reżysera i scenografa). Przestrzeń spektaklu przemawia bowiem do człowieka, ale komunikat ten jest zgodny z intencją twórców, gdy zaistnieje odpowiednia relacja między przestrzenią aktorem.

4.10.4 Autor – reżyser – choreograf – aktor

Jak podkreśla Monika Braun, w widowisku rozumianym jako interakcja, poszukujemy porządku, który pomaga zrozumieć sens tejże interakcji [Braun 2012, 153]. Za to właśnie w spektaklu odpowiada często zatrudniony przez reżysera choreograf. Jego zadaniem jest nadanie scenicznej płynnej kompozycji odpowiedniego rytmu i porządku.

Jak definiuje w swoim słowniku P. Pavis, choreografia to: „sztuka komponowania tanecznych układów ruchowych i gestycznych” [Pavis 1998, 69]. Jednocześnie jednak zastrzega, że obecnie zacierają się granice między tym, co mniej więcej od lat 20. XX wieku rozróżnialiśmy jako „teatr dramatyczny” i np. „teatr tańca, tanztheater”. Pavis podkreśla, że w obszar choreografii wchodzi obecnie również wypowiedzi aktorów, rytm i melodyka słów, całość ruchu w inscenizacji. Obecnie zatem choreografia widowiska może obejmować całą gestykę i przemieszczanie się aktorów po scenie, rytm przedstawienia (zatem także rytm zmiany scenografii, co sprawia, że choreografia musi objąć też zespół maszynistów), synchronizacji słowa

i gestu. Praca choreografa, wspierającego reżysera, może więc objąć całościowe opracowanie działania na scenie, wszystkiego [Pavis 1998, 69]. Widowisko teatralne jako łączenie czasu i przestrzeni opisywał A. Appia [1974].

Konieczność porządkowania, „czyszczenia” ruchu scenicznego, wynika z omawianych już wcześniej skrótów scenicznych, ponieważ nie tylko wypowiedzi muszą być możliwie najbardziej skondensowane, ale też i ruch. Nie ma miejsca na nic zbędnego. Pavis pisze:

„inscenizacja nie polega na odwzorowaniu zwykłych ruchów i zachowań z życia codziennego. Jest ona ich stylizacją, uczytelnia je i harmonizuje, ustala ich współzależności i sens, jaki ma być przekazany widzowi; jest ich odbiciem »schooreografizowanym«, tworzącym w ten sposób tekst widowiskowy” [Pavis 1998, 69].

Z tej definicji wynika, że choreografia przede wszystkim dotyczy poziomu organizacji dyskursu scenicznego tekstu. Ale też, jak dowodzi M. Braun, choreografia tworząc porządek sceniczny powoduje przewidywalność pewnych zachowań, buduje pewne oczekiwania widza, co redukuje jego niepewność [Braun 2012, 154-155]. Choreografia ma także niebagatelny wpływ interakcyjny, wpływa na poczucie spokoju i bezpieczeństwa widza. Powtarzalność jak przekonuje z kolei Edward T. Hall, pobudza też percepcję odbiorcy [Hall 2001].

Braun twierdzi, że wymiar czasu i przestrzeni oraz działanie, które w nich się odbywa, są elementami konsytuacji, które aktor-nadawca musi odnaleźć, a potem przetworzyć [Braun 2012, 156]. To „odnaleźć” należy interpretować jako zrozumienie sensu tekstu odautorskiego oraz tekstów, które przekazują reżyser i choreograf. Stąd można mówić o sytuacji komunikacyjnej: „autor – reżyser – choreograf – aktor”. Sytuacja ta jest jednym z fundamentów spektaklu, obok omawianej przed chwilę przestrzeni, gdyż ustalenia na tym poziomie stanowią szkielet konstrukcyjny widowiska, „na którym aktor nadbudowuje kolejne piętra znaczeń, [jest] ramą dla każdej interakcji” [Braun 2012, 156].

Przywołany przed chwilą E. T. Hall uważa, że takie poszukiwanie nie jest kreacją, ale odnajdywaniem, ponieważ rytmy już w świecie istnieją:

„Wszelkie żywe istoty internalizują i reagują na dziesiątki różnorodnych rytmów – rytm dnia i nocy, rytm faz Księżyca i pór roku, jak również krótsze cykle i rytmy, jakimi są: tempo oddechu, uderzenia serca, fale wysyłane przez mózg, nie mówiąc o rytmie głodu czy pożądania seksualnego” [Hall 2001, 83].

W tym sensie sytuacja komunikacyjna między lekturą autora (najczęściej), reżyserem i choreografem a aktorem, który jest twórcą choreografii, byłaby wymianą aktów mowy w ramach strategii werifikacyjno-informacyjnych, bo poszukiwaniem odpowiedniego ładu i rytmu na scenie, jako elementu projektowanej konsytuacji scenicznej.

Ciało ludzkie wchodzi w relacje z przestrzenią, łączy ją *per se* z czasem, ponieważ działa jednocześnie w tych dwóch wymiarach. Choreografia kierując ruchem, ustawiając go zespała kompozycje z rytmem, czyniąc z ciała ludzkiego nośnik znaczeń w komunikacji z odbiorcą-widzem. Ustawienie ruchu jest interpretacją tekstu, dokonaną przez reżysera wspólnie z choreografem, realizowaną wraz z aktorami (i czasami maszynistami). Stanowi bazę interpretacyjną dla odbiorcy-widza, ruch (przede wszystkim aktorów) komponuje tekst teatralny:

„wiąże całą sztukę i kieruje każdym aktem, ruch, który różnicuje i określa szczegółowo sceny danego aktu, który precyzuje dialogi i tyrady, który znajduje się u samej podstawy logiki tekstu, który narzuca a zarazem ogranicza tempo i pauzę, który ze słowa staje się ruchem *sensu stricto* (czyli przemieszczaniem w przestrzeni) i który w oparciu o słowo i konieczną zmianę miejsca zarysowuje linie dekoracji i ustala gamę barw – ruch ten jest niczym innym jak rytmem” [Aslan 1978, 52; za: Braun 2012, 205].

W tak rozumianej sytuacji komunikacyjnej kształtowania choreografii spektaklu, aktor najpierw jest odbiorcą tekstu odautorskiego (najczęściej jest to lektura), potem adresatem reżyserskiego scenariusza oraz (zazwyczaj) aktów nakazu ze strony choreografa. Aktor staje się zatem materialem tekstu reżysera i choreografa. Ruch jego ciała jest formalną reprezentacją ich komunikatu, ale jednocześnie,

po lekturze autora i wysłuchaniu reżysera ma też własne przemyślenia i komunikaty, które do dwóch poprzednich dodaje. Można powiedzieć – uzupełnia je. Jego ciało staje się zatem wyrazicielem jakby trzech różnych komunikatów – dobrze, jeżeli są one spójne. Jak pisze J. Grotowski, aktor powinien mieć i znać swoją partyturę, na którą składają się „impulsy i reakcje – zdyscyplinowane, rzeczowe” [Grotowski 1990, 57]. To pozwala formułować mu jasny komunikat, zrozumiały dla odbiorcy, interpretowany w sposób zgodny z intencją twórców spektaklu. Partytura ta jest negocjowana w sytuacji komunikacyjnej „autor (lektura) – reżyser – choreograf – aktor”. W ten sposób właśnie tworzy się czasoprzestrzenne sekwencje jednostek znaczeniowych, które tworzą strukturę sensu, najpierw w przestrzeni mentalnej twórców, później u odbiorcy-widza. Ten bowiem komponuje tekst w oparciu o bazę informacyjną, tworzoną ze związków przestrzeni, czasu, działania i wypowiedzi wraz z towarzyszącym kodem mimicznym, gestycznym i pozajęzykowym. A wzajemne zależności całości kompozycji i jego części służą „ogniskowaniu zbiorowej emocji” (termin Andrzeja Tadeusza Kijowskiego) [za: Braun 2012, 206], bo powtarzalność, cykliczność, to elementy pierwotnego kodu, umożliwiającego nam komunikowanie się, nie tylko na zewnątrz, ale i z samym sobą.

Komunikacyjne sytuacje negocjacyjne między inscenizatorem, choreografem a aktorami uwidaczniają się rzecz jasna najmocniej w spektaklach, gdzie taniec czy choreografia tematyzują właśnie te relacje, a także relacje aktor – widz, czyli wszelkie układy nadawca – odbiorca. Ponieważ przygotowanie takiego widowiska uwypukla tradycyjne zależności poprzez ich przełamywanie. Tak o spektaklu *Take It or Make It* w Teatrze Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy [2015] pisała Marta Keil:

„Tym samym stematyzowana i zakwestionowana została tak częsta w teatrze hierarchia, wedle której aktorzy wykonują instrukcje reżysera. Nie oznacza to jednak, że w trakcie przygotowań do spektaklu tworzyliśmy bezkonfliktową wspólnotę. Przeciwnie – proces pracy zasadał się na nieustannych negocjacjach, na ciągłej konieczności redefiniowania swoich wyjściowych założeń

i indywidualnych wyborów, niejednokrotnie stojących w sprzeczności z decyzjami i potrzebami pozostałych członków zespołu. Co więcej, autonomia działań performerów była możliwa tylko w arbitralnie wyznaczonych granicach, wyrysowanych przez narzuconą partyturę, która zapewniała wykonawcom ramy aktywności, ale nie oferowała podstawowego poczucia bezpieczeństwa: proces pracy renegotjowany był do dnia premiery, a następnie dalej poddawany dyskusji, już w obecności” [Keil 2017, 133].

W tym przypadku sytuacja komunikacyjna się rozszerzyła. Do dyskusji nad kształtem spektaklu zostali włączeni widzowie. Inscenizacja ta bowiem zajmowała się właśnie również relacją twórca teatralny – widz:

„Za decyzją o zastosowaniu praktyki choreograficznej opartej na partyturze stała chęć odsłonięcia procesu pracy artystycznej wobec publiczności – uczynienia go materialnym, dotykającym, uchwytnym. Performerzy ujawniali widzom przebieg pracy nad spektaklem, proces podejmowania decyzji oraz renegotjowali w ich obecności zasady współpracy. *Take It or Make It* nie było gotowym produktem do zaoferowania, a raczej pokazem i omówieniem procesu pracy. Celem było tu zerwanie z mitem natchnionego artysty i odsłonięcie procedur i motywacji stojących za danymi wyborami” [Keil 2017, 133].

Jak widać, sytuacje komunikacyjne w teatrze mogą tematyzować proces twórczy oraz percepcję, stawiać pytania o pozycję nadawcy i odbiorcy-widza, z zastosowaniem narzędzi i praktyk choreograficznych zadawać pytania o demokrację w społeczeństwie.