



SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA (<i>Jakub Z. Lichański</i>)	9
WSTĘP	13
ROZDZIAŁ I. KLASYCZNE A WSPÓŁCZESNE POJĘCIE RETORYKI	17
1.1. „Chwył retoryczny” w komunikacji niewerbalnej	19
1.2. „Chwył retoryczny”, czyli rekwizyt — znak w przekazie medialnym	20
1.3. „Chwył retoryczny” w językowej kodyfikacji melodii mowy	21
1.4. Retoryka a wzorce kulturowe	22
1.5. Retoryka a język reklamy	23
1.6. Retoryka w służbie polityki	24
1.7. Retoryka a język obrazu w malarstwie i filmie	24
1.8. Retoryka jako sposób wypowiedzi	25
1.9. Retoryka a propaganda	26
1.10. Retoryka a konwencja	27
1.10.1. Ceremoniał	27
1.10.2. Liturgia	29
1.10.3. Teatr	29
1.11. Erystyka na usługach mediów	31
ROZDZIAŁ II. STRONA KOMUNIKACJI SŁOWNEJ I NIEWERBALNEJ W MANIFESTACH LITERACKICH I W INNYCH SZTUKACH	33
2.1. Manifesty literackie	37
2.2. Manifesty a sztuki plastyczne	43
2.3. Manifesty teatralne	43
2.3.1. Rosja	43
2.3.2. Polska	51
2.1.3. Europa — Stany Zjednoczone	59
2.4. Manifest baletowy	60
2.5. Manifest w filmie	62
2.5.1. Film a awangarda	62
2.5.2. Rosja	63
2.5.3. Niemcy	67
2.5.4. Polska	69
2.5.5. Francja	70

2.5.6. Kino autorskie — manifest subiektywny	72
2.6. Manifestacja, czyli działanie bezpośrednie.....	73
2.7. Manifestacyjna deklaracyjność a praktyka.....	74
2.7.1. Testament Grotowskiego.....	74
2.7.2. Testament Bèjarta	81

ROZDZIAŁ III. SŁOWO A KONWENCJA — SŁOWO JAKO ELEMENT

BUDOWANIA KONWENCJI TEATRALNEJ	86
3.1. Słowo jako element budowania konwencji teatralnej	86
3.1.1. Słowo w teatrze ludowym	86
3.1.2. Słowo w teatrze robotniczym	96
3.1.3. Słowo w Teatrze Jednego Aktora.....	101
3.1.4. Słowo w teatrze studenckim.....	105
3.1.5. Słowo w happeningu	105
3.2. Dramaturg jako czynnik sprawczy konwencji teatralnej.....	108
3.2.1. W pantomimie	108
3.2.2. W balecie.....	109
3.3. Scenariusz jako partytura zapisu obrazu scenicznego w pracy choreografa.....	113
3.3.1. Partytura wg M. Fokina, czyli początek wieku	113
3.3.2. Zapis kinetograficzny jako znak retoryczny w procesie twórczym.....	115
3.4. Słowo w operze	116
3.4.1. Poeta i kompozytor — współpraca nad wspólnym dziełem operowym.....	122
3.4.2. Słowo a odbiór dzieła w realizacji operowej.....	124
3.4.3. Rola słowa w przekładzie poetyckim	125
3.5. Dramaturg — autor — poeta a słowo w teatrze dramatycznym.....	128
3.5.1. Na początku jest autor	131
3.5.2. Język a świadomość, czyli zwierciadło duszy nie tylko autora	132
3.5.3. Język utworu a tożsamość kulturowa.....	135
3.5.4. Dramaturg w teatrze ludowym	136
3.5.5. Chwyty dramaturgiczne autora a słowo	136
3.6. Słowo w teatrze dramatycznym: dramat — scenariusz — mowa.....	139
3.6.1. Teatr Kazimierza Dejmka.....	139
3.6.2. Kazimierza Dejmka praca nad tekstem	141
3.6.3. Słowo sceniczne w teatrze Kazimierza Dejmka.....	143
3.6.4. Peter Brook, czyli u źródeł słowa.....	144
3.6.5. Tekst a praktyka teatralna	146
3.6.6. Praca aktora nad słowem.....	150
3.7. Słowo w filmie: scenariusz — scenopis — mowa	153
3.7.1. Literatura a polska szkoła filmowa	154
3.7.2. Adaptacja, scenariusz a polska szkoła filmowa	155
3.7.3. Federico Fellini — mistrz słowa.....	160
3.7.3.1. Reżyser a figury retoryczne	162
3.7.3.2. Mowa w filmie Felliniego	164
3.7.3.3. Muzyka jako chwyt retoryczny	166
3.7.4. Andriej Tarkowski — mistrz obrazu.....	167
3.7.4.1. <i>Stalker</i> , czyli praca nad słowem.....	168
3.7.5. Dubbing albo kreacja zza kadru.....	170

ROZDZIAŁ IV. KONWENCJA A RETORYKA W SZTUCE WIDOWISKOWEJ	171
4.1. Konwencja (miejsce, czas, aktor, widz).....	172
4.2. Chwyty retoryczne a konwencja	185
4.2.1. „Teatr w teatrze”	185
4.2.2. Film w teatrze.....	188
4.2.3. „Teatr w filmie” — teatr w filmach Federica Felliniego	189
4.3. Chwyty retoryczne a inscenizacja.....	193
4.3.1. Teatr Kazimierza Dejmka.....	193
4.3.2. Teatr Petera Brooka.....	194
4.3.3. Teatr Borisa Ejfmana	196
4.3.4. Lia Rotbaumówna	197
4.3.5. Inni	199
4.3.6. Retoryka w filmach Federica Felliniego.....	201
4.4. Zaburzone relacje nadawca — odbiorca a „chwyt retoryczny”	205
4.4.1. Dramaturg i reżyser w jednej osobie — „chwyt retoryczny” autora wobec widza	205
4.4.2. Brak „chwytu retorycznego”	206
4.4.3. „Chwyt retoryczny” źle zrealizowany.....	207
4.4.4. Dodanie „chwytu retorycznego”	209
4.4.5. Zamiana „chwytu retorycznego” na inny „chwyt retoryczny”	209
4.4.6. „Chwyt retoryczny” zostaje spełniony	210
4.4.7. „Chwyt retoryczny” a realizacja zadania scenicznego	211
4.4.8. „Chwyt retoryczny” tworzy zjawisko sceniczne uchodzące za „chwyt retoryczny”	212
4.4.9. „Chwyt retoryczny” a wiarygodność sytuacji scenicznego	214
4.4.10. „Chwyt retoryczny” działa w sposób przeciwny do zamierzonego.....	215
4.4.11. „Chwyt retoryczny” jako kalka innego „chwytu retorycznego”	218
4.4.12. Milczenie jako „chwyt retoryczny”	219
4.4.13. Analiza aktorska uwag i zadań reżyserskich do postaci Iwony w sztuce Witolda Gombrowicza <i>Iwona księżniczka Burgunda</i> w realizacji zespołu Teatru Polskiego w Bydgoszczy (1984).....	220
4.4.13.1. Notatki w egzemplarzu aktorskim (w nawiasach okrągłych)	220
4.4.13.2. Milczenie — kontrapunkt dźwięku scenicznego	228
4.4.13.3. Realizacja sceniczna a jej odbiór	233
4.5. Konwencja na koniec wieku	234
4.5.1. Sytuacja historyczna a szablon reżyserski.....	234
4.5.2. Współczesność a szablon reżyserski	235
4.6. Powrót do źródeł.....	237
ROZDZIAŁ V. RETORYKA A RELACJE TWÓRCZE	240
5.1. Retoryka a system Konstantina Stanisławskiego.....	241
5.1.1. Aktor — czyli kto?.....	241
5.1.1.1. Innokentij Smoktunowski	242
5.1.1.2. Siergiej Bondarczuk.....	244
5.1.1.3. Anatolij Sołonicyn.....	245
5.1.2. Aktor i reżyser — Wasilij Szukszyn	246
5.1.2.1. Scenariusz a praca aktora i reżysera	247

5.1.2.2. Zadanie aktorskie a reżyseria.....	249
5.1.2.3. Skupienie a zadanie aktorskie i reżyserskie	250
5.1.2.4. Sam na sam z rolą — improwizacja	251
5.1.2.5. Słowo jako punkt wyjścia do świata wykreowanego	251
5.1.2.6. Przesłanie	253
5.1.3. Reżyser a chwyt retoryczne wobec aktora	253
5.1.3.1. Andriej Michałkow–Konczałowski	253
5.1.3.2. Łarisa Szepitko	257
5.1.3.3. Andriej Tarkowski	260
5.1.3.3.1. Zaufanie i wolność aktora	260
5.1.3.3.2. Prowokacja jako chwyt retoryczny	262
5.1.3.3.3. Typ postaci jako komunikat pozawerbalny.....	262
5.1.3.3.4. Przekaz werbalny w pracy z aktorem	263
5.1.3.4. Boris Ejfman	264
5.2. Tradycja europejska	264
5.2.1. Laurence Olivier	264
5.2.2. Peter Brook.....	269
5.2.2.1. Przestrzeń teatralna.....	270
5.2.3. Federico Fellini.....	270
5.2.3.1. Fellini a motywacja twórcza.....	270
5.2.3.2. Reżyser a improwizacja na planie.....	271
5.2.3.3. Typ, czyli chwyt retoryczny w budowaniu postaci na linii reżyser — postać.....	271
5.2.3.4. Transformacja aktora: relacje Fellini — aktorzy	273
5.2.3.5. <i>Casanova</i> — na przekór konwencji	275
5.2.4. Gérard Philipe	277
5.2.5. Louis de Funés.....	279
5.2.6. Pina Bausch.....	280
5.2.7. Reżyserzy listy piszą	280
5.3. Spadkobiercy „Reduty”	282
5.3.1. Kazimierz Dejmek.....	284
5.3.2. Konrad Swinarski	288
5.3.2.1. Reżyser — aktor — dialog	289
5.3.2.2. <i>Marat / Sade</i>	290
5.3.2.3. Partnerstwo Swinarski — Łomnicki	292
5.3.3. Jerzy Grotowski	294
5.3.4. Jerzy Jarocki.....	296
5.3.5. Głos mają aktorzy.....	299
5.4. Edukacja a retoryka	302
5.5. Funkcja krytyki a retoryka.....	304
ZAKOŃCZENIE	309
BIBLIOGRAFIA	311
INDEKS OSÓB	321