

SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA (<i>Jakub Z. Lichański</i>)	9
WSTĘP	13
ROZDZIAŁ 1. KLASYCZNE A WSPÓŁCZESNE POJĘCIE RETORYKI	17
1.1. „Chwyt retoryczny” w komunikacji niewerbalnej	19
1.2. „Chwyt retoryczny”, czyli rekwizyt — znak w przekazie medialnym	20
1.3. „Chwyt 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 2. 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
2.3.3. 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 deklaratywność a praktyka	74
2.7.1. Testament Grotowskiego	74
2.7.2. Testament Bèjarta	81

ROZDZIAŁ 3. SŁOWO A KONWENCJA — SŁOWO JAKO ELEMENT BUDOWANIA KONWENCJI TEATRALNEJ

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 Szkoła Polska	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 4. 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 scenicznej	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	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 5. RETORYKA A RELACJE TWÓRCZE	240
5.1. Retoryka a system Konstantego Stanisławskiego	241
5.1.1. Aktor — czyli kto?	241
5.1.1.1. Innokentij Smoktunowski	242
5.1.1.2. Sergiej 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 Michajłow-Konczalowski	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
--------------------------	-----