

Robert Borocho

SEMIOTYKA ANTROPOLOGICZNA A INTERPRETACJA AKTORSKA Przyczynek do dyskusji na przykładzie postaci Iwana Wojnickiego w „Wujaszku Wani” Antoniego Czechowa¹

Wprowadzenie

Celem interpretacji aktorskiej w wystawie scenicznej postaci dramatycznych jest wydobywanie sensów wtórnych w taki sposób, by były one umocowane estetycznie w określonej konwencji teatralnej. Interpretatorzy mogą zwracać uwagę na przykład na kwestie psychologiczne odnoszące się do określenia osobowości, którą postać w dramacie przedstawia, jej wrażliwości, indywidualności, itd.; albo mogą zwrócić uwagę na kontekst historyczno-teatralny oraz konwencje, których chcą użyć do prezentacji postaci, lub też, z których konwencji ewentualnie chcą zrezygnować, proponując inne rozwiązania.

W przypadku interpretacji aktorskiej zasadniczym problemem staje się rozpoznanie struktury pola narracyjnego i pola behawioralnego², w którym postać ma być scenicznie przedstawiona oraz dostosowanie tego wszystkiego do konkretnych możliwości technicznych sceny. Powyższe rozumienie interpretacji aktorskiej można określić jako konwencjonalne.

¹ Pierwowzorem niniejszego artykułu była tzw. „wersja robocza” upubliczniona w teatrolologicznym portalu internetowym [<http://teatrdlwas.pl>] 26 października 2015 roku pt. „Semiotyka antropologiczna a interpretacja aktorska”; link [<http://teatrdlwas.pl/artykuly/752-semiotyka-antropologiczna-a-interpretacja-aktorska>]. Uprzejmie dziękuję Panu Wiesławowi Kowalskiemu za możliwość zaprezentowania „wersji roboczej” szerszemu gronu teatrologów.

² Zob.: R. Borocho, *W stronę semiotyzacji antropologii literatury. Studia z dramaturgii Antoniego Czechowa*, Warszawa 2013.

W niniejszym artykule proponuję rozważyć ujęcie z wykorzystaniem elementów semiotyki antropologicznej i spojrzeć na interpretacje aktorskie z punktu widzenia „wydarzenia społecznego”, czy procesu kulturotwórczego określonej grupy społecznej. Tak rozumiana interpretacja aktorska jest ontycznie związana z (fizyczną) osobą aktora, tworząc szczególny rodzaj znaku o określonej długości łańcucha referencyjnego³ osadzonym w tradycji kulturo-teatralnej grupy społecznej.

Materiałem prezentowanej analizy będzie postać Iwana Piotrowicza Wojnickiego z dramatu Antoniego Czechowa *Wujaszek Wania* w interpretacjach aktorskich Zbigniewa Zamachowskiego⁴, Andrzeja Hudziaka⁵ oraz Romana Gancarczyka⁶.

1. Prezentacja problemowa

Interpretacja aktorska tekstu dramatycznego, mówiąc najogólniej, ma doprowadzić do ujawnienia zależności, którym podlega postać dramatyczna od strony, na przykład: 1) indywidualnych motywacji psychologicznych; 2) relacji i motywacji emocjonalnych; czy 3) umocowania działań w strukturze narracji dramatycznej, itd.

Analiza dokonywana przez aktora opiera się nie tylko na powyższych przykładowych dezyderatach, lecz przede wszystkim na intuicji, wrażliwości estetycznej czy emocjonalnej, a także na zapleczu kulturowym aktora jako człowieka z krwi i kości, dlatego klasyczne rozumienie interpretacji aktorskiej np. w ujęciu Emanuel Murray: „[...] trzeba ażeby aktor, zanim pojawi się na scenie i otworzy usta, przemyślał sobie i jakby unaoczniał plan dramatu, przebieg sztuki, motyw każdej sytuacji i szczegóły każdego epizodu”⁷, mimo że w kontekście opisu teoretycznego użyteczne, to w praktyce zastosowanie owej formuły może skutkować przerafinowaną

³ Zob.: T. Kowzan, *Znak i Teatr*, Warszawa 1998.

⁴ Teatr Studio w Warszawie, reż. Jerzy Grzegorzewski, 20.03.1993.

⁵ Teatr Stary w Krakowie, reż. Rudolf Zioło. 12.05.1993.

⁶ Teatr Telewizji, reż. Kazimierz Kutz. 1994.

⁷ Emanuel Murray, *O aktorach i grze teatralnej*, tłum. z franc. M. Dąbrowski, Kraków 1991.

nienaturalnością gry aktorskiej, albowiem aktor jako żywy człowiek jest w pierwszej kolejności reprezentantem określonej kultury o ugruntowanej tradycji historyczno-społecznej i estetycznej.

Interpretacja aktorska jest także związana z prognozowanymi przez interpretatora oczekiwaniami widowni w zakresie technicznym: a) jeżeli estetyczne i historyczno-teatralne umocowanie widowni stanowi „narracja opowiedana/oralna”, to widz chce historię usłyszeć, i tu nacisk interpretatorów na ekspresywność recytacji i wymowę; albo b) jeżeli estetyczne i historyczno-teatralne umocowanie widowni stanowi „narracja wizualna”, to widz chce historię zobaczyć – i tu nacisk interpretatorów na ruch sceniczny, efekty muzyczne, i synkretyzm gatunkowy polegający na połączeniu np. teatru z filmem.

Interpretacja aktorska jako „proces twórczy” jest trudna do opisanie ze względu na ograniczony do niej dostęp, ponieważ badacz teatru zazwyczaj nie uczestniczy w procesie przygotowywania roli. To, czym w większości wypadków badacz teatru dysponuje to opisy roli w postaci: wspomnień, recenzji teatralnych, fotografii, filmów, doniesień z wydarzeń artystycznych, opinii widzów wyrażanych w portalach społecznościowych itd. Na podstawie wyżej wymienionych materiałów źródłowych powstaje „meta-interpretacja”, czyli konstrukt szczególny, budowany na bazie ponownych ocen materiału wcześniej już zinterpretowanego; tak powstały konstrukt jest rozpowszechniany w przestrzeni komunikacyjnej życia kulturalno-teatralnego dowolnej społeczności. W literaturze przedmiotu taki typ utrwalenia informacji określa się nazwą dyskursu językowego lub dyskursu komunikacyjnego⁸. Dyskurs taki funkcjonuje niezależnie, tworząc sieć łańcuchów referencyjnych, np. postaci teatralnej o nazwie „Wojnicki”, która posiada łańcuch referencyjny o określonej długości; w omawianym przeze mnie przykładzie będą to trzy długości: Zbigniew Zamachowski, Andrzej Hudziak, Roman Gancarczyk.

⁸ *Dyskurs jako struktura i proces*, pod red. T.A. van Dijka, przekład G. Grochowski, PWN, Warszawa 2001.

2.1. Dyskurs teatralny i dyskurs aktorski – wprowadzenie teoretyczne⁹

W literaturze przedmiotu znajdziemy rozróżnienie na a) dyskurs teatralny i b) dyskurs aktorski.

2.1.1. Dyskurs teatralny – dyskurs oralny

Dyskurs teatralny jest odmianą dyskursu oralnego, nawet w formie pisanej, bowiem odwzorowuje on – dyskurs teatralny – strukturę dialogu, dialog zaś prezentuje sam siebie w sytuacji jednoczesności i symultaniczności mówienia podmiotów. Tekst dramatyczny nie był do tej pory traktowany przez teoretyków dramatu i teatru jako czysta wypowiedź ustna, był rozumiany przede wszystkim jako pewna konwencjonalna forma zapisu takiej wypowiedzi.

Cechy specyficzne dla dyskursu teatralnego to: mówiący (*speaker*), słuchający (*listener*), wypowiedzianie (*enunciation*), wypowiedź (*utterance*), deixis (*deixis*), oraz anafora (*anaphora*)¹⁰.

Proponuję przyjęcie następującej definicji dyskursu teatralnego: 1) dający się wywnioskować nieustannie zmieniający się proces, 2) w którym sytuacja wypowiedziania jest elementem domniemanej sytuacji dramatycznej, 3) o charakterze oralnym, 4) w ramach pewnych scenicznych konwencji, 5) gdzie sytuacja wypowiedziania jest elementem równoznacznym sytuacji dramatycznej, 6) a czas sytuacji wypowiedziania jest taki sam jak czas sytuacji dramatycznej, 7) gdzie sytuacja wypowiedziania jako element równoznaczny sytuacji dramatycznej jest wspólna dla nadawcy wypowiedziania i adresata wypowiedziania, a którzy to – nadawca wypowiedziania i adresat wypowiedziania – są elementami sytuacji wypowiedziania o relacjach: nadawca wypowiedziania – *ja*, adresat wypowiedziania – *ty*¹¹.

⁹ Na podstawie: R. Boroch, *Fernando de Toro, Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre*, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 3–4, s. 337–348.

¹⁰ F. de Toro, *Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre*, z hiszpańskiego przeł. J. Lewis, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo 1995.

¹¹ Na podstawie F. de Toro, *Theatre Semiotics...*, op. cit.

2.1.2. Dyskurs aktorski – opowiadanie

Dyskurs aktorski posiada wymiar narracyjny, dlatego jest ograniczony do następujących części: 1) mówienie opowieści, fabuły; 2) stworzenie idealnych wyimaginowanego warunków wypowiedzania; 3) akceptacja fikcyjnego dyskursu; 4) wykonanie sceniczne; więcej na ten temat pisze Anne Ubersfield, *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*¹².

2.2. Imię własne – łańcuch referencyjny

Imię własne „Zbigniew Zamachowski”, wskazuje na przedmiot indywidualny; w naszym wypadku jest to człowiek z krwi i kości, realny Zbigniew Zamachowski.

Zauważmy, że zaistniały tu pewne okoliczności szczególne. Użytkownik języka, poza jakimiś wyjątkami, nie ma poznawczego dostępu do realnego Zbigniewa Zamachowskiego, ma natomiast dostęp do urojonej „wielowymiarowej konstrukcji semiotyczno-semantycznej”, której została nadana nazwa „Zbigniew Zamachowski” – dalej sygnatura P.

Założmy, że desygnatem nazwy P są „konstrukty semantyczno-semiotyczne” o urojonych znaczeniach tworzonych przez np. media, opinię publiczną czy krytykę teatralną, ale także tworzone w wyniku subiektywnego odbioru konkretnego dzieła sztuki, które podlega w większym lub mniejszym stopniu ocenie estetycznej.

Łańcuch referencyjny jest konstruktem semantyczno-semiotycznym wyższego poziomu; imiona własne: „Zbigniew Zamachowski” – P_1 , „Andrzej Hudziak” – P_2 , „Roman Gancarczyk” – P_3 jako konstrukty semantyczno-semiotyczne o urojonych znaczeniach konstytuują inny przedmiot – postać Wojnickiego – P_0 . W procesie teatralno-historycznym czy teatralno-estetycznym do P_0 dodawane są znaczenia $P_1, P_2, P_3, \dots P_n$.

Przedstawiony wyżej mechanizm dodawania takich to a takich znaczeń do P_0 jest teoretyczny i odnosi się do stanu idealnego, jakim jest łańcuch referencyjny o właściwościach ciągu; tu zakładamy istnienie

¹² A. Ubersfield, *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*, Paris 1978, Édition Sociales, ISBN 2-209-05241-6/2336-6-78-2500. Podaję w tym miejscu numer ISBN, ponieważ w literaturze przedmiotu zarówno polskiej, jak i obcej, można spotkać błędne adresy bibliograficzne tej pozycji.

jakiejs semantyczno-semiotycznej wartości bazowej, do której są dobudowywane inne wartości semantyczne w określonej chronologii.

W rzeczywistości nie mamy do czynienia ze strukturą o właściwościach ciągu, lecz z konceptualizacją – dynamicznym, wielowymiarowym procesem; tu desygnatem urojonych znaczeń jest urojone P_0 o dynamicznej strukturze; innymi słowy urojonym P_0 może być alternatywa lub koniunkcja wartości P_2 , P_3 , P_n .

2.3. Podsumowanie

Poruszona w paragrafie 2 tematyka odnosi się do kwestii interpretacji aktorskiej, dyskursu teatralnego, dyskursu aktorskiego, a także aporii aktora–znaku o „wielowymiarowym desygnacie relacyjnym” (ang. Relational-Multidimensional Referent – RMR)¹³: a) aktor – osoba fizyczna; b) aktor – rola sceniczna; c) aktor – produkt społeczny. Więcej na ten temat piszę w punkcie 4.2.

3. Prezentacja źródłowa

3.1. Zbigniew Zamachowski

Postać Iwana Wojnickiego zaprezentowana przez Zbigniewa Zamachowskiego w spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego jest postacią silnie zdeterminowaną pandemoniczną nudą i brakiem porozumienia z innymi domownikami; flegmatyczny, zamyślony i sfrustrowany Wojnicki staje się postacią komiczną, a nie dramatyczną: „[...] siada na chwilę do fortepianu, dźwięki instrumentu zagłuszają na chwilę cierpienie, a śpiewna wokaliza przedłuża je głuchym echem [...]”¹⁴. Ponadto Wojnicki „[...] siada na krześle ze ściągniętą ze ściany dubeltówką, zdejmuje but, potem skarpetkę. Przymierza palec u nogi do spustu”¹⁵. Nie następuje, oczekiwany,

¹³ Więcej na ten temat będę pisał w osobnym artykule.

¹⁴ E. Baniewicz, *Życie jest problemem bez wyjścia*, „Twórczość” 1994, nr 7, s. 125.

¹⁵ Tamże.

akt samobójstwa, strzelbę Wojnickiemu odbiera niania: „[...] ruchem aktorki, która spostrzegła, że partner pomylił rekwizyt”¹⁶, co prowadzi do niezamierzonego komizmu.

3.2. Andrzej Hudziak

Wujaszek Wania, w interpretacji Andrzeja Hudziaka jest postacią bezradną i zagubioną, na co zwraca uwagę między innymi Andrzej Wanat¹⁷:

Bezwolny, „rozmagnetyzowany”, pozbawiony już charakteru, egocentrycznie skłonny już do autoanalizy [...]. Jedyłą wyrazistą formą jego aktywności jest prośba błazeńska i masochistyczna drwina z własnej degradacji i rzekomej duchowej niższości. On właściwie żebrze o miłość Heleny, ale są to zabiegi rozpaczliwe, bo wydaje się, że nawet miłość nie naprawi rzeczywistości pozbawionej sensu. Jest tragiczny, gdy protestuje przeciwko sprzedaży majątku, choć zachowuje się przy tym jak rozkapryszone dziecko, strzegące swoich zabawek. Nieudana próba zastrzelenia Sieriebriakowa wypada tym bardziej absurdalnie, że [...] została podjęta z zimnym rozmysłem. A potem Wojnicki najchętniej by zniknął, ale na to też nie ma siły.

Wojnicki w tej interpretacji zostaje przedstawiony jako człowiek pochłonięty przez manię niszczenia w poczuciu nieudanego życia. Negatywne emocje są w interpretacji Hudziaka ukrywane i eksplodują z ogromną ekspresją, niemal furją, dopiero w finałowej scenie próby zastrzelenia Sieriebriakowa.

3.3. Roman Gancarczyk

Roman Gancarczyk pokazał rzetelne przygotowanie roli, które polegało na głębszym odczytaniu motywacji psychologicznych postaci, które określiły emocjonalne relacje kreowanej postaci w świecie przedstawionym widowiska. Poczucie zmarnowanego życia rodzi oczywisty sprzeciw i bunt, jednakże owa erupcja emocji nie jest komiczna jak w interpretacji Zamachowskiego, lecz dramatyczna i wstrząsająca. Gancarczyk w swojej

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A. Wanat, *Aktorzy i brzdęki*, „Teatr” 1993, nr 11, s. 30–32.

interpretacji nie rzuca się bezradnie w przestrzeń sceniczną (jak to było w interpretacji Hudziaka), lecz ową przestrzeń przemyślanie wypełnia. Ponadto Wojnicki w interpretacji Gancarczyka jest zadbany, elegancki i szarmancki (przeciwieństwo interpretacji Zamachowskiego). Zapowiedziami przyszłego kryzysu są tylko złośliwe uwagi na temat domowego życia oraz dramatyczna scena, w której Wojnicki błaga Helenę o odwzajemnienie jego miłości.

3.4. Podsumowanie

Zwróćmy uwagę, że wymienione wyżej interpretacje aktorskie postaci Wojnickiego stopniają się pod względem innowacyjności: Hudziak – Zamachowski – Gancarczyk. Dwie pierwsze interpretacje nie zostały jednak dobrze przyjęte przez krytykę teatralną. Interpretacja Gancarczyka jest najbardziej stonowaną i estetycznie ugrzecznioną.

4. Dyskusja

Każda inscenizacja teatralna czy też aktorska przygotowywana jest w oparciu o określone konwencje utrwalone w praktykach inscenizacyjnych twórców teatru, jak i „świadomości teatralnej” widowni. Sceniczne wystawy postaci Wojnickiego nie są w tym wyjątkiem. Zamachowski, Hudzik i Gancarczyk byli mniej lub bardziej świadomi owych konwencji i albo starali się je uwzględnić, tworząc rolę typową (Gancarczyk) albo starali się z niektórymi konwencjami zerwać, tworząc interpretację awangardową (Zamachowski, Hudzik).

4.1. Reżyser–interpretator

Interpretacje, zaproponowane przez Zamachowskiego, Hudziaka i Gancarczyka, zostały podporządkowane poetyce teatru reżysera–interpretatora, któremu to przypisuje się zwyczajowo większe znaczenie w procesie pracy nad widowiskiem teatralnym.

4.1.1. Jerzy Grzegorzewski

Jerzy Grzegorzewski zrealizował *Wujaszka Wanię* w poetyce teatru autorskiego, dlatego widowisko to jest impresją na temat Czechowa: „Grzegorzewski nie opowiada Czechowa, wybiera z jego sztuki tylko sytuacje, stany psychiczne bohaterów, rozwibrowane emocje”¹⁸, co dodatkowo podkreśla też scenografia tego widowiska:

Jasne surowe deski pokrywają scenę łącznie z proscenium. Na horyzoncie zamkniętym ciemnoczerwoną ścianą podniesione skrzydło samolotu zamykające jak w ramie obrazu pnie brzoźek. Bliżej prawie na środku fortepian, na jego tle dwa staroświeckie krzesła pasujące do stołu, jakie za chwilę wniosą z lewej kulisy niania i doktor jakby właśnie kończyli ustawianie dekoracji. Po prawej stronie, już za proscenium, stara drewnutnia, tuż przed nią szklany, nowoczesny stół na metalowych nogach przykryty zeschniętymi liśćmi. W przejściu między sceną a widownią rząd wysokich krzesel i po bokach dwie futryny nieistniejących drzwi¹⁹.

Przestrzeń sceniczna wpłynęła znacząco na interpretację aktorską Zamachowskiego, która nie spodobała się krytykom teatralnym, na przykład:

Scenografia przytłacza indywidualność Zamachowskiego, który nie potrafi odnaleźć się w tej ogromnej, pozbawionej wyrazu przestrzeni scenicznej; swobodne złożenie estetyczne jest pozbawione harmonii, co w konsekwencji powoduje taką, a nie inną grę Zamachowskiego²⁰.

4.1.2. Rudolf Ziolo

Rudolf Ziolo, jak zauważa Elżbieta Baniewicz, pozwolił Hudziakowi na dużą swobodę interpretacyjną, co mogłoby doprowadzić do bardzo interesującego eksperymentu teatralnego: „Iwan Wojnicki zabija profesora, a Sonia zdobywa miłość Astrowa”²¹.

Andrzej Wanat odnośnie do interpretacji aktorskiej Hudziaka zauważa (zob. przypis 17), że sztuka Czechowa stała się jedynie artystycznym pretekstem do „nałożenia” innych treści, aktualnych dla konkretnej widowni.

¹⁸ E. Baniewicz, *Życie...*, op. cit., s. 125.

¹⁹ Tamże. s. 124.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 123.

W tym wypadku można powiedzieć, że dramat Czechowa stał się jedynie pretekstem do „nałożenia” innych treści, aktualnych dla konkretnej widowni.

4.1.3. Kazimierz Kutz

Z kolei Kazimierz Kutz nie dokonał w dramacie Czechowa zmian, które mogłyby być uznane za awangardowe. Interpretacja reżyserska Kutza jest w tym wypadku typowa. Czas dramatyczny obejmuje okres od przyjazdu profesora z żoną Heleną do ich odjazdu. Postać samego profesora nie jest postacią aktywną, choć to wokół niej (pozornie) rozgrywa się cała intryga dramatu. Wojnicki dochodzi do przerażającego wniosku odnośnie do swojego życia:

[...] oznacza, że wszystkie minione lata, choć nie chciało się temu wierzyć, były rzeczywiście takie, jakie się wydawały, i że ta sytuacja już się nie zmieni. Na tym właśnie polega odkrycie Wani [...]²².

Przyczyną takiej refleksji jest obecność Heleny i ukrywana miłość w „piekielnym trójkącie” Wojnicki – Helena – Astrow, w którym każda z postaci ma inne motywacje psychologiczne i oczekiwania względem ukrywanej miłości. Od owej presji wolny jest tylko Astrow, który ogarnięty (w przeciwieństwie do Iwana Wojnickiego) pasją tworzenia nie dostrzega pustki własnego życia, a jeżeli nawet ową taką pustkę dostrzega, to potrafi to zbagatelizować, wyznaczając tylko sobie wiadome cele.

Niewolnikiem młodości Heleny jest i Sieriebriakow, i Wojnicki, jednak ci dwaj antagoniści młodość rozumieją inaczej: Sieriebriakow zdaje sobie sprawę, że jego starość jest widoczna bardziej, niż kiedykolwiek właśnie ze względu na młodą żonę; Wojnicki natomiast kocha Helenę, co uświadamia mu, że życiowo jest człowiekiem przegrany z powodu rezygnacji z osobistych marzeń: Wojnicki, brat Wiery Pietrowny, pierwszej żony Sieriebriakowa, poświęca się pracy w majątku ziemskim, by odciążyć męża siostry, Sieriebriakowa od trosk materialnych, co ma mu pomóc w osiągnięciu błyskotliwej kariery akademickiej, która i tak okazuje się kabotyńska.

²² L. Kolankiewicz, *Notatki po spektaklu: Wujaszek Wania*, „Dialog” 1994, nr 9, s. 93.

4.2. Postać sceniczna – rola – aktor jako osoba fizyczna

Irena Sławińska traktuje rolę aktorską jako amalgamat trzech elementów: roli dramatycznej – postaci scenicznej – fizycznej osoby aktora²³, gdzie, zdaniem Sławińskiej postać sceniczna funkcjonuje jako znak o strukturze: signifié – osoba (fizyczna) aktora i signifiant – zbiór cech przez osobę aktora przenoszonych.

Zauważmy, że propozycja Sławińskiej wpisuje się w badania z pogranicza semiotyki, semiologii i antropologii społecznej, co podpada pod semiotykę antropologiczną; tu postać sceniczna traktowana jest jako byt społeczny, z którym określony typ widowni tworzy „estetyczną wspólnotę przekonań”. Aktor z punktu widzenia semiotyki antropologicznej będzie szczególnym rodzajem mobila (ang. *sign-vehicle*), który łączy postać sceniczną w „wymiarze konkretnym”, podczas widowiska teatralnego, jak i w „wymiarze społecznym” zarówno w perspektywie aktualnej, jak i historycznej, co tworzy „konceptualną siatkę referencyjną” (resp. referentów).

Rozpoznawalność referentów jest związana z procesami rozpowszechniania się i utrwalania takiego to a takiego modelu interpretacji aktorskiej w kulturowej przestrzeni grupy społecznej. Proces rozpowszechniania uzależniony jest od środków technicznych komunikowania społecznego takich jak media (telewizja, radio, prasa, Internet, itd.), ale także i od opinii „autorytetów estetycznych” danej grupy społecznej. Powstaje w ten sposób informacja o szczególnej topologii, na którą wpływają media, opinie „autorytetów”, ale także i presja grupy społecznej wyrażana takimi to a takimi oczekiwaniami odnośnie do postaw ideologicznych aktora.

4.3. Podsumowanie

Można w ramach semiotyki antropologicznej postawić tezę, że aktor jest skonceptualizowanym zespołem cech, które tworzą w konkretnej grupie społecznej jego „urojony wizerunek”: 1) jako człowieka z krwi i kości; oraz 2) jako człowieka sztucznego, np. zbudowanego z informacji wizualnych, doniesień prasowych, itd.

²³ I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979, s. 28–55.

Zakończenie

Interpretacja aktorska jest niełatwym przedmiotem w teatrologicznym opisie, ze względu na utrudniony dostęp badaczy teatru do procesu pracy aktora nad rolą. Stawia to przed teatrologią wyzwania w postaci opracowania dyskursywnych technik rekonstrukcji. W przypadku interpretacji aktorskich możliwa jest rekonstrukcja dyskursywna w oparciu o źródła pisane oraz medialne, które odnoszą się do konkretnej roli, ale także ową rekonstrukcję można uzupełnić poprzez aktualne interpretacje aktorskie, np. Zamachowskiego, Hudzika czy Gancarczyka, ponieważ aktorzy ci funkcjonują w przestrzeni kulturowej grupy społecznej, która to grupa przypisała im stylowi gry cechy dystynktywne.

Zauważmy, że widowisko teatralne posiada status wydarzenia społecznego, mówimy tu o wydarzeniu nie o zasięgu globalnym, narodowym, lecz lokalnym, etnicznym, które rozgrywa się w konkretnej społeczności czy grupie etnicznej; i tu semiotyka antropologiczna może okazać się pomocna ze względu na traktowanie widowiska teatralnego właśnie w kategoriach społecznych.

Innymi słowy widowisko teatralne widziane oczami semiotyki antropologicznej jest jednym z procesów kulturotwórczych wpływającym na wspólnotę przekonań od strony kategorii estetycznych i ideologicznych, które w owej wspólnotcie się rozpowszechniają jako wzorcowe i które są w następnym etapie przez ową wspólnotę mitologizowane, zaś aktor-człowiek staje się owych zmitologizowanych treści „żywym nośnikiem”.

ABSTRACT

The article discusses the problem of the actor's interpretation (resp. working on the role) from the perspective of anthropological semiotics. In this context, an actor's part is treated as a social construct of the specific referential chain. The exemplification materials are three actor's interpretations of the figure of Wojnicki from dramatic play *Uncle Vanya* by Anton Chekhov (Zamachowski, Hudziak, Gancarczyk) staged between 1993 and 1994 in the following theatres: Teatr Studio in Warsaw (1993), Teatr Stary in Kraków (1993) and Teatr TV (1994).

Key words: semiotic anthropology, theatre anthropology, theatre theory, actor's interpretation.