

# Miłosz Babecki

---

## Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych w dramaturgii współczesnej

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 1, 204-220

---

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Miłosz Babecki

## **WYBRANE ASPEKTY ZABURZEŃ PROCESÓW KOMUNIKACYJNYCH W DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ**

Sformułowany powyżej temat sprawia, iż konieczne jest zdefiniowanie perspektywy badawczej, ta służyć będzie bowiem przybliżeniu i wyjaśnieniu zjawisk z pogranicza literatury i mediów. Profil literacki dotyczy zebranego materiału badawczego. Są nim wybrane teksty dramaturgii współczesnej polskiej i czeskiej, ściślej czechosłowackiej, gdyż pochodzą sprzed przemian politycznych określanych mianem Aksamitnej Rewolucji. Człon określający podlegającą analizom dramaturgię, czyli współczesna, znajduje się blisko tematycznego pogranicza ujawnionego w tytule. Otaczającą współczesność cechują głębokie przemiany o charakterze rewolucyjnym, dotyczące rozwoju nowoczesnych technik komunikowania masowego. Te z kolei wpłynęły zasadniczo na sferę kultury ludzkiej w jej ujęciu globalnym. Przemiany, o których mowa spowodowały również zmianę podejścia do tradycyjnych, uznanych i częstokroć skostniałych form literackich, całkowicie zmieniając ich naturę.

Przedmiotem badań są wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych obecne w dramacie współczesnym. Nadrzędne kryterium wyboru materiału egzemplifikacyjnego dotyczy musiało wobec tego obecnych w analizowanej rzeczywistości świata przedstawionego procesów i reprezentujących je modeli komunikowania międzyludzkiego i w szerszym aspekcie, społecznego. Z racji olbrzymiego postępu technicznego, zmieniającego oblicze masowej komunikacji, analizowane zjawiska deformujące charakter fundamentalnej dla człowieka aktywności, jaką jest nawiązywanie więzi służących szeroko pojmowanemu porozumieniu, osadzone zostały w przestrzeni medialnej.

Przyjęta optyka determinuje konieczność dalszych ograniczeń. Nie chodzi o wszystkie znane formy dramatyczne lecz odmianę dramatu epickiego „składającego się z szeregu czasem luźno powiązanych scen, które jako całość mają przedstawić pewien proces społeczny”<sup>1</sup>. Istotą procesu są zachowania głównych bohaterów i zmiany osobowości wywołane czynnikami deformującymi zjawisko komunikowania z drugim człowiekiem, czyniąc je niemożliwym lub w znacznym stopniu utrudnionym. Omawiane mechanizmy muszą być osadzone w określonym czasie i przestrzeni, koncentrując uwagę badacza na dwóch planach.

Analizując problem związków czasowo-przestrzennych Irena Sławińska wspomina o eksperymentach, które łączyły te dwa wymiary. Wspomina o śnie,

## Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych...

---

marzeniu, wizji teatru w teatrze. Przywołuje również łączenie wymiarów w ich aspekcie teatralnym z wprowadzeniem do dramatu ekranu filmowego, muzyki, gry, światła<sup>2</sup>. W tym miejscu dochodzi do spotkania tekstu z nowymi technikami komunikowania masowego. Gatunki informacyjno-telewizyjne, informacyjno-prasowe zmieniają świat przedstawiony, stając się zasadniczym elementem go konstruującym. Budują pewną rzeczywistość, która wskutek dalszych przemian ulega destrukcji lub daleko posuniętej deformacji rzutując na życie i zachowania bohaterów w niej zanurzonych.

Obecne w omawianych tekstach techniki obrazowania posługują się instrumentami, które ułatwić mają dotarcie do odbiorcy – osoby dramatu. Ten zaś jako podmiot procesu komunikacyjnego zajmuje określone w modelu miejsce i podlega definiowanym przez model technikom. Jest odbiorcą, komunikatu, nawet gdy sobie tego nie uświadamia, nawet gdy nie chce nim być. Intencją nadawcy jest natomiast znalezienie sposobów, które pozwolą ukierunkować komunikat i „zaszczepić” adresatowi, bez względu na jego zgodę czy jej brak.

Cechą charakterystyczną medium masowego jest ciągłe nadawanie i konieczność ciągłego odbioru. Intensyfikacja przekazu prowadzi z kolei do paraliżu kanałów informacyjnych, blokując proces i unieruchamiając cały model. Chodzi wobec tego o to, by za pomocą określonych instrumentów wymusić tolerancję u odbiorcy, i nawet jeśli przestanie być świadomy komunikatu, wyrobić w nim pewien nawyk, który pozwoli na podświadomą indoktrynację jego umysłu. Wspomniana indoktrynacja posługuje się różnorodnymi środkami. Charakter tematu powoduje, iż wykazują one podwójną naturę. Właściwe są przestrzeni czysto literackiej, pochodzą również ze sfery medialnej. Pierwsze to groteska i absurd, drugie to szeroko pojęta propaganda i manipulacja.

Środki literackie ukazują pewną, obiektywnie istniejącą, choć nienormalną i niezdrową rzeczywistość, medialne mają wywołać złudzenie jej prawdziwości i bezwzględną akceptację. Pozostaje jeszcze odpowiedzieć na pytanie, dlaczego środowisko, w którym toczy się akcja wybranych tekstów dramatycznych, ma taki a nie inny charakter. Jego konstrukcja i uwarunkowania wynikają z kontekstów historycznych, politycznych, społecznych, rynkowych, czyli podstawowych zmiennych wpływających na procesy poznawcze człowieka, jego uczucia, emocje i w efekcie tworzoną kulturę. Świat dramatyczny bierze swój początek z bezpośredniego doświadczenia dramaturgów lub obserwacji pewnych zjawisk i procesów. Istotą, każdego zjawiska czy procesu jest dynamika, przemiany, objawiające się w postępie lub regresie. Są to zwykle wydarzenia nagłe i trwale zmieniające otaczające środowisko.

Przedział czasowy, w którym zawierają się omawiane dramaty, dotyczy lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Polski i Czechosłowacji. Dotyka (w zasadniczy sposób) problematyki rewolucyjnych wydarzeń stanu wojennego (sytuacja w Polsce jest znana czytelnikowi nie będzie wobec tego przybliżana) oraz wcześniejszej Praskiej Wiosny, którą Zbigniew Markowski, określa jako bezprecedensową, brutalną i krwawą, sankcjonowaną stalinowskim prawem, walkę w łonie czechosłowackiej partii komunistycznej. Przedstawia jednocześnie, w

wielkim skrócie, realia interwencji (bezpardonowej i bezprawnej agresji wojskowej) wojsk Układu Warszawskiego, w tym również Polski, na terytorium Czechosłowacji, prezentowanej światowej opinii publicznej, jako zaproszenie, prośba o pomoc w walce z kontrrewolucjonistami i reakcjonistami o imperialistycznym rodowodzie ideologicznym, walczących ze zdobycami robotniczej demokracji socjalistycznej<sup>3</sup>.

Zaostrzenie sytuacji w Czechosłowacji i rosnący niepokój Kremla o stabilność państw Układu Warszawskiego i ciągłości zachodniej granicy czechosłowackiej, jak to oficjalnie przedstawiano, spowodował przygotowania do interwencji wojskowej, określanej mianem bratniej pomocy w walce z kontrrewolucją, (kryptonim akcja Dunaj), której preludium stanowiły manewry wojskowe pod wspólną nazwą Szumawa<sup>4</sup>. W jej efekcie przebudowano system gospodarczy, niszcząc tradycyjne struktury społeczne i gospodarcze. Pedantycznie „wzięto się za kulturę”. Już nie tylko polityka wydawnicza i cenzura prasy służyć miały „tworzeniu nowego człowieka”. W pogoni za szkodliwymi wpływami ideologicznymi armia urzędników usuwała książki z bibliotek, zmieniała nazwy ulic, demontowała pomniki i zdejmowała obrazy w galeriach. Nowy ustrój potrzebował też wrogów, po to aby poprzez nich móc wyznaczać ramy rzeczywistości politycznej. „Szkodnicy”, utrudniający rozwój społeczny, byli immanentnie potrzebni komunistom, podobnie jak rozentuzjarmowana młodzież i przodownicy pracy<sup>5</sup>.

Rzeczywistość dramatyczna i obecne w niej deformacje, będące przedmiotem dalszych analiz, mają swoje źródła w walce z kulturą, ta zaś jest efektem określonych stosunków społecznych, dokładniej politycznych, które stanowią ich odmianę. „Dotyczą one różnych sytuacji społecznych i ekonomicznych związanych ze sprawowaniem władzy politycznej i rządzeniem w państwie”<sup>6</sup>. Polityka to nic innego, jak środowisko generujące przemiany, środowisko niczym w systemie naczyń połączonych, skorelowane z ideologią, moralnością, kulturą, prawem<sup>7</sup>.

Niniejszy artykuł koncentruje się na problemie walki ideologicznej, wpisanej w krąg instrumentów zakłócających i deformujących procesy komunikacji międzyludzkiej w wybranych tekstach dramaturgii współczesnej, której dramatopisarze nadali medialny (w znaczeniu środków masowego przekazu) charakter. Analiza zaburzeń komunikacyjnych możliwa jest po spełnieniu fundamentalnego dla tematu warunku, obecności podmiotów komunikowania, komunikatu odpowiednio zakodowanego, wreszcie specyficznego środowiska determinowanego przez charakterystyczne dla omawianego okresu konteksty.

Podmiotem procesu komunikowania jest człowiek, istota rozumna i świadoma swojego bytu, władca logos, pojmowanego jako umysł, myślenie oraz język. To istota jedyna spośród znanych, mogąca myśli swe wypowiadać, kształtując tym samym otaczającą rzeczywistość. Język zaś jest systemem znaków, którego cechą było i będzie mówienie. Po pierwsze traktowane jako sposób realizacji siebie w świecie, po drugie, służące komunikacji, czyli wymianie informacji i określaniu swojej pozycji w społeczeństwie<sup>8</sup>. Definiując proces komunikowania skoncentrować się trzeba na jego złożoności. Może być przecież rozumiany jako odpowiedź organizmu na bodziec lub transmisja informacji, idei, emocji, za pomocą symboli – słów, obrazów, znaków

## Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych...

---

graficznych. Jest również wywoływaniem odpowiedzi za pomocą symboli werbalnych. Kolejna z teorii głosi, że komunikowanie to proces, który w centrum uwagi stawia te zdarzenia, w których źródło emituje wiadomość do odbiorcy ze świadomą intencją wpływu na jego późniejsze zachowanie<sup>9</sup>.

Bez względu na różnorodność stanowisk badawczych, zasadnicze znaczenie ma informacja, klucz do wiedzy, otwierający większe możliwości dla ludzkiego funkcjonowania i odgrywający fundamentalną rolę w procesie tworzenia naszej cywilizacji. Informować znaczy tyle, co kształtować, tworzyć, uczyć. Dalej, także budować wizerunek i przekazywać pewne, ściśle określone treści, mające postać komunikatu wychodzącego od nadawcy, i po pokonaniu określonej drogi, trafiającego do adresata. Niezakłócony dostęp wszystkich obywateli do informacji umożliwia sprawne funkcjonowanie ładu społecznego. [...] Niemniej jednak ograniczenia w korzystaniu z prawa każdego człowieka do poszukiwania, gromadzenia i rozpowszechniania informacji rodzą poczucie braku stabilizacji i w konsekwencji niepokój społeczny<sup>10</sup>. Czasem jednak społeczeństwa są blokowane, paralizowane „nadmiarem napływających informacji, co powoduje takie zjawiska jak szum informacyjny lub zamulenie informacyjne, które zakłócają poczucie stabilizacji”<sup>11</sup>.

Niniejszy szkic poświęcony jest zasygnalizowanemu problemowi „szumów”, które natężone w pewnych sprzyjających okolicznościach, przybierają formę daleko posuniętych zaburzeń lub deformacji procesu komunikacyjnego, bądź utrudniając porozumienie, bądź całkowicie je uniemożliwiają i dekonstruując. Podstawowym celem opracowania jest wskazanie omawianych zaburzeń w sferze językowej i literackiej medium, które z racji swojego charakteru uznane być może za archaiczne. Tak zakreślony krąg wymusza bliższy ogląd problematyki tekstu, dyskursu, które w tym określonym wypadku będą symulować procesy komunikacji międzyludzkiej i z racji swej tematycznej współczesności koncentrować uwagę na Arystotelesowskiej kategorii mimesis, czyli szeroko rozumianego naśladownictwa, odzwierciedlenia rzeczywistości funkcjonującej obiektywnie i wyrastającej przede wszystkim z kontekstów społecznych, historycznych i generowanych przez te ostatnie, politycznych. Konieczna będzie zatem analiza tych instrumentów literackich, znanych z poetyki, które wykorzystane zostały do odwzorowania przedstawionych społecznych interakcji, ponieważ „zaspokajanie społecznych potrzeb materialnych i duchowych nie może odbywać się bez wymiany różnorodnej informacji, a zwłaszcza informacji społecznej”<sup>12</sup>. Ta zaś intensyfikuje się w miarę rosnącej złożoności więzi międzyludzkich, które determinują trzy podstawowe elementy: wiedza i informacja, międzyludzka komunikacja i język oraz sposób i system oceniania, wartościowania rzeczy, ludzi, czynów ludzkich. Przenosząc to na płaszczyznę niniejszego tekstu zauważyć trzeba, że słowa są pożyteczne jedynie wówczas, gdy odbiorca rozumie je tak samo, jak wypowiadający, to znaczy kiedy kojarzy je z tymi samymi przedmiotami lub umiejętnościami<sup>13</sup>.

Sformułowany problem wiąże się z dekonstrukcją będącą sposobem zaprzeczenia interpretacji, której podstawy opracował Jacques Derrida. Choć jego

teoria odnosi się do interpretacji, pewne jej założenia zbieżne są z tematem pracy. Interpretacja może być przecież postrzegana jako refleks procesu komunikacyjnego, co wydaje się szczególnie właściwe, gdyż materiał badawczy stanowią teksty literackie, dramatyczne. Derrida postulował dekonstrukcję, czyli rozbiórkę. Chciał, aby znak (tu słowo lub gest) wskazywał na to, co „ponadznakowe”. Jeśli wobec tego interpretacja to odpowiadanie na zdarzenia języka i odczytywanie przenoszonych przez pojęcia znaczeń, należy ją udaremnić, gdyż jest ograniczona i niepełna. Trzeba uczynić ją przedłużeniem odczytywania, nakreślić punkty wyjścia, aby nigdy nie osiągnąć punktów dojścia. Tekst zatem, który nie będzie właściwie odczytany, pozwala uświadomić, iż nie ma właściwego odczytania. Nie istnieje wobec tego obiektywna interpretacja<sup>14</sup>. Podobnie proces komunikowania międzyludzkiego nie występuje w postaci czystej, niezakłóconej. Uwikłany jest bowiem w konteksty i doświadczenia ludzi, którzy biorą w nim udział. Dodatkowo sytuację komplikuje tworzywo – język i jego specyfika.

Nierozzerwalnie z językiem wiąże się problematyka posiadania władzy. Ta natomiast odsyła stopniowo do kolejnego kręgu tematycznego, związanego bezpośrednio z czynnikami zaburzającymi i deformującymi proces porozumienia; propagandą, manipulacją, perswazją. To pragnienie władzy stoi u podstaw omawianych zagadnień. Zabieganie o nią wymaga stosowania całego szeregu instrumentów służących jej zdobyciu, utrzymaniu (czyli sprawowaniu) i dalej zwalczaniu przeciwników chcących ją przejąć. Osobnym problemem jest kwestia sposobu jej sprawowania. W omawianych przypadkach chodzi o władzę sprawowaną totalitarnie przez komunistyczny aparat państwowy i jego ofiary, które dla przeciwwagi budują strategię oparte na różnego rodzaju wariantach oporu społecznego.

Roland Barthes twierdzi, że władza jest stale obecna w czasie historycznym i przestrzeni socjalnej (tu rzeczywistości tekstu dramatycznego), realizując się w mowie, w systemie językowym. Mowa to inaczej prawodawstwo, którego kodeks stanowi język. Nie widzimy tkwiącej w nim władzy, bo zapominamy, że wszelki język jest podporządkowaniem (uzależnieniem, które otwiera pole do nadużyć, manipulacji), a ono ma zawsze charakter opresywny. Dodatkowo kod językowy zawiera fatalną relację wyobcowania. Mówić czy wieść dyskurs, to nie komunikować, lecz przedkładać. W związku z tym powstaje sytuacja uogólnionej reakcji, a nie porozumienia. Ponadto system językowy, zdaniem Barthesa, nie jest ani reakcyjny ani postępowy, lecz zwyczajnie faszystowski. Albowiem nie zabrania mówić – zwyczajnie do niego zmusza. Tym samym idzie natychmiast na służbę władzy<sup>15</sup>.

Nawiązując do pojawiających się wcześniej pojęć tekstu, dyskursu i charakteru pracy, która opiera się na słowie pisanim, konieczne jest wyjaśnienie terminów. „Dyskurs to norma, strategia zastosowana w procesie tworzenia tekstu i wypowiedzi. Podstawą tej strategii są wzorce społeczne i kulturowe, składające się na tę normę, a jej efektem jest tekst lub wypowiedź o określonych cechach gatunkowych. W tym rozumieniu dyskurs należy do płaszczyzny pośredniej między systemem językowym a jego realizacją w konkretnych aktach mowy”<sup>16</sup>. W przypadku prowadzonych

## Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych...

---

rozważań podstawowym aktem mowy jest dramat współczesny. System językowy realizuje się tu w piśmie i kwestiach osób dramatu, naśladowujących mowę rzeczywistą, budując tym samym sytuację komunikacyjną, która ulega następnie destrukcyjnym wpływom. Zjawisko komunikacyjne, tu tekstowość, powstaje w wyniku ocen uczestników komunikacji (oczywiście, są one projektowane przez realizującego swe cele dramaturga). Pozwala kwalifikować określone zachowania werbalne jako mniej lub bardziej odpowiadające oczekiwaniom uczestników danego aktu komunikacji. Jest ona każdorazowo stanem umysłu jednostki. Rozpoznanie jednak rozpatrywanego aktu zależy w istotny sposób od tego, jakie typy wypowiedzi oraz jakie wzorce kulturowe i społeczne leżą u podstaw danego systemu komunikacyjnego<sup>17</sup>.

W omawianym przypadku wzorce kulturowe i społeczne związane są nierozdzielnie z kontekstem historyczno-politycznym rzeczywistości lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Polski i Czechosłowacji, teksty dramatyczne mają bowiem olbrzymi wydźwięk polityczny. Wiążą się ze specyfiką sprawowanej, przez partię komunistyczną, totalitarnie władzy, oporem społecznym, strategiami walki toczonych przez obydwie strony i kryzysem porozumienia jednostek ludzkich. Kryzysem, który obrazują dramatopisarze stosując poetykę absurdu, groteski, manipulację, perswazję i szeroko pojętą konwencję gry lub ściślej antygry, wyrastającej z teorii Johana Huizingi, mutującej jednak, przybierającej formę brutalnej, krwawej rozgrywki. Ofiarami są ludzie i symbolicznie całe społeczeństwo.

Przyczynkiem do rozważań jest pięć dramatów: *Sauna* Filipa Bajona, *Ecce Constantia*, *Safari* oraz *August August august* Pavla Kohouta i wreszcie Powiadomienie Václava Havla oraz specyficznie pojęta komunikacja międzyludzka, społeczna. Specyficzna, ponieważ utrudniona lub często zupełnie niemożliwa.

Biorąc pod uwagę zgromadzone teksty dramatyczne i wyszczególnione powyżej znaczenia procesu komunikowania, najważniejsze są te warianty, które mówią o transformacji słów, obrazów, znaków graficznych, kreacji zdarzeń wpływających na późniejsze zachowanie uczestników procesu oraz komunikowanie rozumiane jako wzajemny związek słów (mówionych i pisanych) bądź wiadomości, wzajemna wymiana myśli lub opinii tak, aby pragnienia lub wiedza jednych były jasne i zrozumiałe dla drugich. Komunikowanie warunkują wobec tego zmienne społeczne. Wymiana informacji ma charakter wielostronny, przy czym może być on symetryczny lub niesymetryczny. Wtedy jeden z podmiotów ma pozycję uprzywilejowaną i dominuje nad pozostałymi uczestnikami procesu. Komunikowanie opiera się wreszcie na indywidualnej interpretacji przekazu, a zatem musi zakładać wspólnotę znaczeń przypisywaną określonym przekazom<sup>18</sup>.

Proces niesymetryczny odnosi się do tych sytuacji obecnych w świecie przedstawionym, których bohaterowie z racji swojej pozycji, konstruktu psychicznego i silnej osobowości lub instytucji, która za nimi stoi, dominują nad pozostałymi, manipulując przekazywanymi informacjami. Uwaga o wspólnocie znaczeń charakteryzuje natomiast te środowiska, będące obiektem manipulacji, które mimo tego, iż poddawane są działaniom represyjnym walczą, stawiając opór jawnie bądź w

sposób niejawny, za sprawą określonej działalności podziemnej (dysydenckiej).

Niezakłócony proces komunikowania sprzyja tworzeniu satysfakcjonujących więzi społecznych przez zaspokojenie kontaktu z innymi ludźmi. Pełni również funkcję regulacyjną, umożliwiając wywieranie wpływu na postępowanie członków wspólnoty poprzez upowszechnianie pewnych wartości, norm i wzorów zachowań. W końcu umożliwia samodoskonalenie się ludzi<sup>19</sup>. Zaburzony skutek czynników deformujących proces przepływu informacji w społeczeństwie, związany z omówioną sytuacją społeczną i polityczną ma odmienny charakter. Miejsce satysfakcji zajmuje frustracja i poczucie wyobcowania, wyrzucenia ze wspólnoty. Wynaturzeniu ulega funkcja regulacyjna. Zamiast służyć propagowaniu idei i wartości moralnie dodatnich służy podporządkowaniu i kontroli myśli oraz zachowań. Eliminuje jednostki, które, mogąc sprawiać kłopoty swoją niezależnością i społecznym autorytetem, są wyrzucane poza nawias lub poddawane kontroli w specjalnie przeznaczonych do tego miejscach odosobnienia.

Czas akcji rozpatrywanych dramatów to przedział, który otwiera początek lat sześćdziesiątych, zamyka połowa lat osiemdziesiątych. Wobec tego opisywana rzeczywistość właściwa jest totalitarnie rządzonym państwom Europy Środkowowschodniej. Bez względu zatem na rozpatrywane medium (televizja, radio, prasa) powstaje sytuacja, w której środki masowego przekazu są elementem systemu propagandowego, służącego propagowaniu idei zgodnych z linią programową partii komunistycznej. „Media występują w roli dystrybutorów propagandy (funkcja gate keeper) [...]. Zadaniem nadawcy propagandy jest wyemitowanie lub publikacja przekazu w ten sposób, aby realizował on całkowicie jego cele, a więc został przez dystrybutora zmieniony lub opatrzony nieprzychylnym komentarzem. Włączenie takiego zmienionego przekazu w cały zbiór informacji, które dziennie docierają do odbiorcy, utrudnia mu identyfikację nadawcy”<sup>20</sup>. Podobna opisywanej sytuacji powstanie w dwóch dramatach. Obiekty manipulacji nie będą w stanie ocenić właściwie charakteru informacji, która do nich dotrze. Są bowiem obywatelami państw totalitarnych, w których władza polityczna jest warunkowana przez charyzmę przywódcy i głoszoną przez niego ideologię. Charyzmatyczny przywódca udowadnia, że jego charyzma wynika z nadzwyczajnego bohaterstwa lub umiejętności i będąc podstawą istnienia porządku społecznego prowadzi do powstania kultu jednostki<sup>21</sup>. „Dążenie do tego, by moc charyzmatyczna służyła nadal interesom odpowiedniej społeczności sprawia, że poszukuje się optymalnych metod jej przedłużenia”<sup>22</sup>. Szuka się wobec tego oparcia w ideologii wymagającej instrumentów służących jej głoszeniu, które odbywać się będzie na skalę masową.

„W systemach totalitarnych, a szczególnie systemie komunistycznym, który mógł na dużą skalę wykorzystać także telewizję, mediom została przypisana rola kolektywnego organizatora. Miały być one aktywne jako szermierze postępu, element aparatu kształtowania świadomości w duchu doktryny marksistowskiej. Media, propaganda, społeczeństwo miały tworzyć w tym systemie jedność”<sup>23</sup>. W kontekście powyższych rozważań konieczne jest przedstawienie jeszcze jednego



## Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych...

---

cytatu, który bezpośrednio odnosi się do zgromadzonych dramatów: „W państwach Europy Wschodniej, w tym w Polsce, media przeszły ewolucje od pełnej kontroli myśli do ograniczonej kontroli wiedzy. Ich funkcja zmieniała się – miały już nie tylko wspierać istniejący system, ale także emitować treści neutralne w stosunku do tego systemu, a nawet prowokujące do dyskusji: w ten sposób pełniły rolę quasi-opozycji. Spowodowało to rozmycie się ideologicznej strony przekazu i sprzyjało większej różnorodności odpowiadającej publiczności, a szczególnie grupie intelektualistów, których system starał się pozyskać”<sup>24</sup>. Opisywana sytuacja wykazuje daleko idące podobieństwo do sytuacji z *Safari* Pavla Kohouta. Tam główny bohater dysydent – intelektualista Ferdynand Waniek jest najważniejszą osobą austriackiego talk show. Znalazłszy się pośród innych przedstawicieli środowisk kształtujących opinię publiczną zostaje pozbawiony głosu, uniemożliwia mu się wypowiedź i możliwość przybliżenia sytuacji z totalitarnie rządzonej Czechosłowacji. Temat główny ginie pośród fraz dotyczących „kulinariów, krawiectwa i kiepskiego aktorstwa”. Układy, w których znaleźli się główni bohaterowie Kohoutowscy i postać Havlovska (choć nie jest elementem świata mediów elektronicznych) za sprawą ich antagonistów biorą udział w eksperymencie, będącym pierwowzorem zjawiska określanego w latach dziewięćdziesiątych mianem infotainment – czyli skrzyżowania informacji z rozrywką (nadanie jej charakteru ludycznego). Informacja, by mogła działać na zmysły odbiorców i pełnić rolę instrumentu kontroli, musi być czasem pozbawiona kompletności i rzetelności<sup>25</sup>.

Zastosowanie technik telewizyjnych do kreacji światów przedstawionych nie wynika tylko i wyłącznie z dramatopisarskiego pomysłu, obydwa media jednoczą stosunek do rzeczywistości obiektywnej. „Przedmiotem odtwarzania audiowizualnego jest rzeczywistość kulturowa i pozaantropologiczna, przekazana za pośrednictwem zreprodukowanych technicznie bodźców wzrokowych i słuchowych. Przedmiotem reprodukcji jest więc rzeczywistość, ale przedmiotem przetworzeń (tj. redukcji, transformacji, deformacji) są już reprodukcje rzeczywistości, a nie sama rzeczywistość. [...] Surowcem rzeczywistości medialnej jest co prawda rzeczywistość realna, a ściślej – ta jej część, która daje się technicznie zreprodukować, ale surowiec nie jest jeszcze dziełem filmowym lub telewizyjnym”<sup>26</sup>. Bardzo podobną funkcję pełni Arystotelesowska mimesis, tworzywem jest tu jednak teatr w aspekcie scenicznym i tekstowym.

Tak wykorzystany format zbliża do zjawiska kształtowania się nowego alfabetu kultury, stopniowo ewoluującej w kierunku kultury popularnej, której cechą konstytutywną jest posiłkowanie się przekazem audiowizualnym. Cel natomiast, oprócz jawnego związanego z propagowaniem wzorców, jest ukryty, polegający na kontroli rozumianej szeroko, ponieważ dotyczącej okoliczności podejmowania decyzji, rzutujących na wybory społeczne oraz wpływania na przebieg procesów, które są ich konsekwencją<sup>27</sup>.

Przechodząc bezpośrednio do kwestii manipulacji informacją w aspekcie medialnym, telewizyjnym, konieczne jest zwrócenie uwagi na specyficzną moralność

nadawcy lub dokładniej jej brak. O tym, że adresat komunikatu otrzymuje daną informację, wcale nie decyduje stopień jej ważności i społeczny interes, lecz to, że konkurencyjny nadawca już ją rozpowszechnił. „Okrucieństwo programów informacyjnych wynika również z faktu, że posługują się one podwójną strategią prezentacji jednostkowych tragedii. Z jednej strony personalizują one ich ofiary (podają ich nazwiska i imiona, inicjały, wiek, prezentują ich wizerunki, przedstawiają ich rodziny, okoliczności, w których zginęły lub zostały okaleczone), ale z drugiej i to w obrębie tego samego newsu, sprowadzają ich osobisty dramat do statusu ilustracji generalnej, uchwytnej statystycznie tendencji, lub uzasadnienia prezentowanej w danym newsie wizji rzeczywistości. Taki sposób informowania definiuje osobiste tragedie jako zdarzenia powtarzalne, a to, dotyka konkretną jednostkę, jako jedno z wielu zdarzeń [...], o których w mediach aktualnie się mówi”<sup>28</sup>. Przedstawiony mechanizm znajduje dokładnie odwzorowanie w dramacie *Ecce Constantia*, traktującym o osobistej tragedii Jana Husa, pojmanego i straconego podczas opisywanego, tytułowego soboru w Konstancji.

Powracając do głównego problemu polityki i absurdu, należy zwrócić uwagę na istotne, dostępne dramaturgowi instrumenty, za pomocą których kreuje świat przedstawiony, kreśli sylwetki bohaterów. Absurd i groteska to literackie (o językowych mowa będzie później) narzędzia, którymi posługują się Bajon, Havel i Kohout. Dotykając problematyki absurdu i zawierającego się w tym pojęciu teatru zauważyć trzeba, iż sama nazwa jest kłopotliwa „[...]”, bo nie ów teatr jest w swej istocie absurdalny, tylko świat, którego absurdalność, właściwymi sobie i najbardziej adekwatnymi środkami eksponuje. Wreszcie, co dla polskiego czytelnika szczególnie istotne [...] słowo »teatr« trzeba rozumieć jako »dramat«, nie zaś jako to, co po polsku nazywamy sztuką teatru sensu stricto. Teatr absurdu jest bowiem dziełem dramaturga i sztuką słowa, a nie sztuką teatru w jej właściwym i ugruntowanym już w polszczyźnie, znaczeniu. Dokonał też zasadniczego przewrotu w dramaturgii, a nie w samej sztuce teatru”<sup>29</sup>. Problematyka teatru absurdu jest ważna dla toku badań z jeszcze jednego powodu. Wiąże się, w bardzo istotny sposób, z ramami chronologicznymi określonymi we wstępie. Jeśli zaś idzie o teksty, wybrane dramaty nie są jednorodne. Istotna jest konstrukcja i kreacja świata przedstawionego, dokładniej rzecz biorąc jego deformacje i wynaturzenia. Losy bohaterów: Grossa, Augusta, Wańka, i odpowiadające im Rosjanina Jurija, wreszcie Polaka Janka, ich życiowa sytuacja, nakreślone zostały w krzywym zwierciadle systemu komunistycznego. Sylwetki postaci podlegają wykrzywieniom, absurdalnym zmiennym. Są to jednak wykrzywienia i deformacje osadzone w rzeczywistości noszącej wszelkie znamiona prawdopodobieństwa. Natomiast *Powiadomienie* i *August* mało, że stanowią zamierzoną (celowość jest również właściwa poprzednim dramatom) karykaturę zdarzeń, to osadzone zostały dodatkowo w odrealnionym środowisku instytucji państwowej i cyrku. W związku z powyższym zróżnicowaniu i typologii podlegać muszą również absurd i groteska, analizowane dokładnie przez Olega Susa, który na łamach czasopisma „Divadlo” dokonuje analizy dramaturgii absurdu. Sus, postanawia przyjrzeć się pojęciu absurdu

## Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych...

---

z perspektywy filozoficznej. Z tego punktu wyróżnia trzy typy: absurd egzystencjalny, antropocentryczny i dialektyczny. Typ drugi koncentruje się na życiu ludzkim, które stawia w centrum swoich zainteresowań. Absurd dialektyczny z kolei uwzględnia subiektywne i obiektywne elementy ludzkiej egzystencji, ich wzajemny stosunek i oddziaływanie. Do trzeciego typu zalicza również tzw. fizykę absurdu tj. świat małych nielogiczności, rzeczy i spraw wywróconych do góry nogami<sup>30</sup>.

Po omówieniu podstaw i nakreśleniu charakterystyki teatru absurdu warto zastanowić się, czym w istocie jest sam absurd i jakie w związku z tym są zadania i możliwości dramaturga, który postanawia się nim posłużyć. Absurdalne jest zwykle to, co powinno mieć dla nas jakikolwiek sens, a mimo wszystko go nie ma. „Warunkiem pojawienia się absurdu jest więc funkcjonujące zawsze kryterium sensowności”<sup>31</sup>.

Kryterium czy kryteria mogą się jednak między sobą różnić. Rozpatrywać sytuację można z perspektywy filozoficznego sensu rzeczywistości w ogóle, z uwagi na człowieka, z punktu zwykłego ludzkiego uporządkowania zjawisk. Uporządkowania, które cechuje konkretny przedmiot w konkretnej sytuacji. Po trzecie przez pryzmat roszczeń wysuwanych przez człowieka, względem jego pozycji społecznej. Mechanizm działania absurdu zasadza się na umyślnym pozbawianiu sensu takiej rzeczywistości, która postrzegana jest jako obiektywnie absurdalna, ponieważ nie odpowiada tym roszczeniom tworzącym kryterium sensowności. Absurd działa demaskując „obiektywny” absurd społeczny. Mamy więc do czynienia z sytuacją udziwnienia rzeczywistości, w której człowiek tkwi i jest z niej jednocześnie, w jakiś sposób, wyobcowany. Istotne jest jednak to, że sam nie zdaje sobie z tego sprawy.

Dla stanowiącej podstawę badań twórczości bardzo ważna jest krytyka sfery językowej, zastosowań i funkcji języka nie tylko jako środka wypowiedzi poetyckiej, lecz przede wszystkim jako narzędzia komunikacji międzyludzkiej. Typowe dla teatru absurdu struktury „unikają” posługiwania się pełno wymiarową fabułą. Do kanonu wchodzi zatem techniki potęgujące napięcie i tworzące swoisty rytm. Pojawiają się nagle przyspieszenia i retardacje, mechaniczne niemal powtórzenia. Wszystkie te techniki bazują na języku jako nośniku, już nie tylko służącym porozumieniu, ale coraz częściej generującemu absurdalne i groteskowe zarazem nieporozumienia. Konieczne jest przypomnienie w tym momencie Havlowskiego *Powiadomienia*, Kohoutowskiego *Safari* czy fragmentu wypowiedzi czeskiego dramaturga odnoszącej się właśnie do omawianych technik. „Ogromnie bawią mnie takie rzeczy, jak przeróżne symetryczne – a w końcu symetrycznie asymetryczne – splatanie i przeplatanie motywów z ich antymotywami; wciąż zmierzam także ku analogicznej strukturze dialogów: powracanie replik i ich powtarzanie, odmienianie, przejmowanie replik jednej postaci przez drugą i ich wzajemna wymiana, wsteczne czy też w przeciwnych kierunkach biegnące dialogi, nacisk na rytmiczne zmienianie się konwersacyjnych motywów, a więc i na wymiar czasowy”<sup>32</sup>.

Eksperymenty językowe, zbitki znaczeń, tragizm i komizm budujące groteskę, czyli cały (jak pisze Józef Keler) „nowy alfabet”<sup>33</sup>, który służy rozliczeniu ze stalinizmem, totalizmem. Nieco inną strategię stosuje Filip Bajon, który stroni

od skomplikowanych, „piętrowych” fraz. Polski dramatopisarz stawia na instynkty i zachowania pierwotne. Swoich bohaterów czyni zwyczajnie ironicznymi „złośliwcami”. Korzysta wobec tego z kategorii literackiej, która winna być pojmowana jako określony rodzaj dyspozycji i postawy intelektualnej właściwej określonemu typowi ludzkiemu i narodowemu (Bajon odwołuje się do stereotypów każących dostrzegać w osobie Janka niebezpiecznego, pozbawionego skrupułów cynika, a w osobie Miłosa np.: spokojnego, załęcznionego obywatela, Jurij zaś jest głośnym, znajdującym się w centrum wydarzeń modelowym, z problemem alkoholowym, obywatelem „Związku”).

Z nowym alfabetem kultury nierozzerwalnie wiąże się zjawisko destrukcji, która przede wszystkim objawiła się w języku, z nośnika informacji przekształcającego się w narzędzie dezinformacji, manipulacji i perswazji. Negatywne zmiany nie dotyczą wyłącznie płaszczyzny znaczeniowej, występują również, ze zwielokrotnioną siłą, w sferze formalnej związanej z budową kodu językowego, symbolizowanej przez obecne w literaturze przedmiotu pojęcie „syndromu zdartej płyty”. Nie bez przyczyny manipulacja pojawia się w kontekście perswazji. Posługuje się nią w celu wpływania na odbiorcę, raz, by sprowokować go do działania, innym razem, aby pokierować nim w określonym, z góry zaprojektowanym kierunku<sup>34</sup>. Jeśli zaś dodać kontekst historyczny – trzydziestolecie, począwszy od lat sześćdziesiątych, po osiemdziesiąte – wówczas językowe aspekty kreowania rzeczywistości, zgodnie z określonymi ideologią potrzebami, przybiorą kształt nowomowy. Zjawisko i specyfika tego pojęcia stanowi element konstytutywny dwóch tekstów dramatycznych: *Powiadomienia* Václava Havla i *Augusta Augusta augusta* Pavla Kohouta.

O niewątpliwiej bliskości związków nowomowy i rzeczywistości świata analizowanych dramatów świadczy geneza pojęcia. „Problem nowomowy należy do zakresu językoznawstwa zewnętrznego lub dokładniej socjolingwistyki, analizuje bowiem określony aspekt funkcjonowania języka w społeczności mówiących, mianowicie języka jako ośrodka porozumiewania się w relacji rządzący – rządzeni, czyli władze – społeczeństwo. Sam termin nowomowa jest tłumaczeniem angielskiego neologizmu newspeak, utworzonego przez J. Orwella i użytego w słynnej powieści *Rok 1984* (...), a zawierającej futurologiczną wizję państwa totalitarnego, w którym język oddany jest bez reszty na służbę ideologii i stanowi podstawowe narzędzie władzy w panowaniu nad społeczeństwem”<sup>35</sup>. Badacze podkreślają, że w przypadku omawianego zjawiska trudno mówić o współwystępowaniu perswazji, ponieważ w społeczeństwach totalitarnych swobodny dyskurs nie jest możliwy, dlatego lepiej posługiwać się terminami manipulacja i propaganda<sup>36</sup>, jednak w analizowanych tekstach pojawia się aspekt perswazyjny, zaś niemożliwy i niewystępujący dyskurs symbolizowany jest przez określone zachowanie bohaterów, pozostające w układzie: polecenie manipulatora – realizacja manipulowanego.

Analizując medialny wymiar czynników deformujących proces komunikacji międzyludzkiej, obecnej w wybranych tekstach dramatycznych, pamiętać należy, że ich charakter jest wyłącznie efektem stylizacji na środki masowego przekazu, po to by zwrócić uwagę na mechanizmy manipulowania odbiorcą komunikatu i, co

ważniejsze, na symboliczny wymiar poruszanych tematów. Z kategorią stylizacji związane jest jeszcze jedno zagadnienie dotyczące swoiście pojętej podwójności. Nadawcą, konstruktorem świata przedstawionego jest dramaturg. Budując jednak rzeczywistość dramatu, umieszcza w tekście innego nadawcę, bliżej nieokreślonego, który komunikując posługuje się zabiegami wątpliwymi moralnie. Ta nieuchwytność zwrócić ma jednak uwagę pośrednio na powszechność zjawiska występującego w państwach komunistycznych, w których toczy się akcja. Zjawiska wynikającego z tego, iż władza budując swą potęgę posuwa się do niezgodnych z ustalonymi normami etycznymi i prawnymi działań, wywierając presję na społeczeństwo, które za wszelką cenę chce sobie podporządkować. Wprowadzony do świata dramatu nadawca (wynik stylizacji) może być identyfikowany na podstawie zbieżności z rzeczywistą sytuacją polityczną i społeczną, będącą udziałem dramatopisarzy. Ujawnia się dodatkowo w rzeczywistości telewizyjnej, która jak żadna inna może władzę wykreować lub doprowadzić do jej upadku. Ponieważ „media działają w społeczeństwach o nierównym rozdziale władzy, i ponieważ zawsze są w pewien sposób powiązane z dominującą strukturą władzy politycznej i gospodarczej, dotyczą wielu szerszych problemów społecznych. Media masowe mając potencjalną możliwość wywierania w różny sposób wpływu społecznego, są powszechnie uznawane za efektywny instrument sprawowania władzy”<sup>37</sup>. Takie ujęcie pozwala na bliższe przyjrzenie się instrumentom dzięki, którym Pavel Kohout opisuje kształtowany przez siebie świat przedstawiony. Dotyka bowiem problematyki indoktrynacji, manipulacji informacją, sfery polityki, wreszcie również sfery medialnej, dokładniej rzecz ujmując telewizyjno-informacyjnej, z którą w minionej rzeczywistości politycznej nierozzerwalnie kojarzyła się propaganda. Ten aspekt wiąże się już bezpośrednio ze znaną, będącą również udziałem współcześnie żyjących, dominacją informacyjną i odmianą propagandy wizualnej, która w tekstach Kohouta odgrywa fundamentalną rolę.

„Propaganda jako narzędzie walki ideologicznej szczególnie rolę zaczęła odgrywać w naszym stuleciu, które przyniosło burzliwy rozwój środków technicznych służących do opracowania i rozpowszechniania informacji. Radio, telewizja, baza techniczna poligraf, komputerowe systemy przetwarzania informacji zostały tak udoskonalone, iż możliwe stało się jednoczesne szybkie dotarcie z przesłaniem propagandowym praktycznie do nieograniczonej liczby ludzi. Nastąpił także szybki i jakościowo znaczący rozwój psychologii, socjologii i cybernetyki społecznej. Umożliwiło to odpowiednie doskonalenie metod oddziaływania propagandowego i dostosowania ich do mechanizmów psychicznych człowieka rządzących percepcją informacji”<sup>38</sup>. Informacji, która jak nigdy przedtem szerzy się już niemalże bez udziału człowieka, jest rozpowszechniana, ocierając się o wyjaśnianie idei (pseudowyjaśnianie) i prezentację poglądów w sposób możliwie najskuteczniejszy, agresywny zarazem, czyli przyjmuje postać propagandy. Ta z kolei często jest manipulacją i to w dwóch znaczeniach: po pierwsze, dlatego, że wykorzystuje mechanizmy psychologiczne, aby stworzyć tym sposobem pozory, iż odbiorca dobrowolnie przyjął propagowany sposób widzenia rzeczywistości czy zachowania; po drugie dlatego, iż nie liczy się z szeroko

rozumianym dobrem czy interesem osób, na które oddziałuje. Jest skuteczna, gdy wykorzystuje nasze lenistwo myślowe, bezrefleksyjność<sup>39</sup>. Należy też zaznaczyć, że aby zauważyć propagowane doktryny, poglądy, w gęstym środowisku komunikacyjnym muszą być szczególnie wyraziste, czyli widowiskowe, wzbudzające żywe emocje<sup>40</sup> i inwazyjnie niemal perswazyjne.

Problem współgrania propagandy i perswazji badał amerykański politolog Harold Lasswell. Ujmował on proces komunikowania jako akt złożony z pięciu zasadniczych składników, których działanie ilustrował zbudowany przez niego model aktu perswazyjnego<sup>41</sup>. „Model Lasswella najlepiej nadaje się do tych form komunikowania, które mają wyraźnie instrumentalny charakter, czyli taki, gdzie nadawca stawia sobie jasno określony cel: zmiany postaw lub zachowań odbiorców. W tym sensie jest on dogodny dla badań ukierunkowanych na poznanie efektów komunikowania, zawiera niejako pytanie: co środki komunikowania robią z ludźmi”<sup>42</sup>. Środowisko dramatów Pavla Kohouta, Václava Havla i Filipa Bajona odpowiada rzeczywistości opisywanej przez przytoczony model. Jak napisano wyżej, w wyniku stylizacji dramtopisarskiej stworzony każdorazowo nadawca wprowadzony zostaje „do środka” dramatu. Raz jest nim bohater jednostkowy tożsamy z protagonistą, innym razem jest nim bohater zbiorowy, symbolizujący aparat polityczny sprawujący władzę i ukryty za medium masowym. Bez względu na charakter nadawcy proces komunikowania jest zawsze instrumentalny. W przypadku tekstu *Ecce Constantia* działania koncentrują się na schwytaniu i skazaniu na śmierć Jana Husa. W *Safari* Ferdynand Waniek poddany zostaje działaniom mającym na celu złamanie jego kręgosłupa moralnego i pozbawienie znaczenia dysydenckiej działalności opozycyjnej. W *Saunie* zaś instrumentalizm służy grze odwetowej polskiego cynika na wzorowym obywatelu Związku Radzieckiego. Audytorium jest odbiorcą dramatu, czytelnik, który w trakcie lektury powinien zadać sobie pytanie, jak głęboki wpływ system komunistyczny wywiera na życie jednostki i całego społeczeństwa. Na poziomie tekstu analizować trzeba również skutki oddziaływań perswazyjnych na osoby dramatu. Tak też dzieje się w przypadku Pavla Kohouta, który koncentrując się na obrazie przeszłości (średniowiecze), obnaża kłamstwa systemu i zwraca uwagę na znaczenia ukryte.

Sytuacje kreowane przez dramaturgów generowane są przez wymogi formalne sztuki dramatycznej. Konieczna jest wobec tego ekspozycja, konflikt, punkt kulminacyjny i rozwiązanie. Nie jest to jednak konstrukcja wyjątkowa i służąca wyłącznie sztuce. Cechuje ją opozycja: stabilność – kryzys, ta sama, która jest mechanizmem napędzającym działania mediów. „Kryzys może dotyczyć rzeczywistego bądź tylko postrzeganego porządku społecznego, trwać krócej lub dłużej, lecz zawsze rodzi długotrwałe skutki w postaci spadku zaufania do instytucji systemu i podważenie autorytetu państwa”<sup>43</sup>. Zarówno Kohout, jak i Bajon, zwracają uwagę na kryzys państwowości, przenoszący się także na płaszczyznę komunikacji międzyludzkiej, całkowicie ją uniemożliwiając. Posługując się jednak konwencją wykorzystującą działalność mediów masowych i właściwej im manipulacji zmuszają

## Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych...

---

do symbolicznych odczytań znaczeń ukrytych przed cenzorem, działającym z ramienia aparatu kontroli. „Przypatrzmy się światu jaki oglądamy w telewizji. George Gerbner i jego współpracownicy przeprowadzili najobszerniejszą jak dotąd analizę tego środka przekazu. Od późnych lat sześćdziesiątych badacze ci nagrywali na taśmy magnetowidowe i dokładnie analizowali tysiące programów telewizyjnych w najlepszym czasie antenowym i występujące w nich postaci. Uzyskane przez nich wyniki, wzięte jako całość, sugerują, że świat przedstawiony w telewizji jest jako reprezentacja rzeczywistości wielce mylący<sup>344</sup>. Tego rodzaju mechanizm pozwolił postawić tezę mówiącą, że „informacja stała się bronią równie groźną, co zbrojne środki walki, a nieraz nawet groźniejszą. Wobec takiego stanu rzeczy opracowana została na Zachodzie i wcielona w życie w walce ideologicznej koncepcja wojny informacyjnej. [...] Jej skutki mogą być bardziej znaczące niż jakiegokolwiek konfliktu zbrojnego [...], zwycięstwo bowiem dokonuje się z zachowaniem całej bazy surowcowej i materialnej, dotyczy zaś przede wszystkim świadomości i umysłów pokonanych ludzi<sup>345</sup>.”

Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych zaprezentowane na przykładzie wyselekcjonowanych tekstów traktują o złożonym mechanizmie, broni, która znalazłszy się w niepowołanych rękach, doprowadzić może do nieodwracalnych zniszczeń. Omówione powyżej zagadnienia wynikające z interpretacji i analiz rzeczywistości światów przedstawionych, mimo bogactwa zastosowanych instrumentów literackich, medialnych i szcztakowo językowych, najpełniej wykazują strukturę podobną tej, wiążącej się z perswazją i manipulacją. W każdym z wymienionych przypadków dochodzi do ingerencji w świat, z zamiarem jego nieodwracalnej zmiany czy to poprzez propagowanie określonych idei, czy wreszcie wskutek „akceptacji narzuconego modelu działania<sup>346</sup>.”

Istotą niniejszego artykułu było wskazanie na medialny, w aspekcie masowym, charakter stosowanych przez dramaturgów konwencji. Biorąc jednak pod uwagę klasyczny, najprostszy, Jakobsonowski model komunikowania, zauważyć należy, że medium wymaga komunikatu, ten zaś determinuje istnienie nadawcy i adresata. Tworzące określoną całość składniki powodują, że zaprezentowane problemy są podzbiorem zbiorów, które stanowią media elektroniczne i prasowe, społeczeństwo i czynniki ingerujące. Stąd uprawnione staje się twierdzenie, iż w dramaturgii współczesnej funkcjonują zjawiska deformujące lub całkowicie blokujące zachodzące procesy komunikacji międzyludzkiej. Należy jednak zaakcentować, że nie są to media pojmowane we współczesnym pluralistycznym znaczeniu. Specyfika konwencji zastosowanej przez dramaturgów i środki uniemożliwiające porozumienie bohaterów tekstów dramatycznych wynikają z faktu, iż środowiskiem intrygi jest rzeczywistość, w której władzę skupia wąska grupa ludzi, komunistyczny reżim i autorytarne rządy determinowane kultem jednostki. Stosując określoną poetykę dramatopisarze podważają zasadnicze tezy doktryn totalitarnej i autorytarnej. Te zaś zakładają „słabość i niedoskonałość natury ludzkiej, która nie jest zdolna do samodzielnego rozwoju poza zbiorowością zorganizowaną i kontrolowaną przez państwo<sup>347</sup>.”

Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych w dramaturgii

współczesnej to szkic, którego geneza dotyczy pogranicza rzeczywistości literackiej i obiektywnie istniejącej, wynikającej z kontekstów historyczno-polityczno-społecznych. Kreślone przez dramatopisarzy sytuacje i portrety psychologiczne bohaterów są refleksem własnych, trudnych doświadczeń obywateli prześladowanych, spychanych na margines życia społecznego i zmuszanych do niejawnej walki opozycyjnej (tak dzieje się zwłaszcza w przypadku Václava Havla i Pavla Kohouta, których bohaterowie są literackimi matrycami, osobami dramatu). Z racji wielokrotnie podkreślanego kontekstu towarzyszącego opisywanym wydarzeniom zrozumiała jest powszechnie stosowana poetyka maski, z towarzyszącymi jej literackimi czynnikami deformującymi rzeczywistość. Po tym jak czechosłowaccy autorzy umieszczeni zostali na indeksie pisarzy zakazanych, Kohout nawet wydalony z kraju i pozbawiony obywatelstwa, pisanie wprost o perfidiach systemu komunistycznego było niemożliwe. Dlatego też wszystkie budowane wątki umieszczone zostały w atmosferze zrodzonej z inspiracji teatrem absurdu z właściwą mu, specyficzną pojętą metaforą i konstrukcją postaci, dlatego również tyle miejsca poświęcili dramaturdzy absurdowi obnażającemu obiektywny absurd życia i deformującej kuriozalne, rządzące światem reguły, grotesce.

Jeśli jednak traktować zmetaforyzowany przekaz jak komunikat, składnik złożonego procesu komunikowania, gdzie dramaturg jest nadawcą właściwym, konstruującym nadawcę wirtualnego, utożsamianego z ośrodkami sprawowania władzy, wówczas praca nabiera zupełnie nowego charakteru. Dostrzec będzie wtedy można obecność i wpływy zastosowanych strategii, których celem jest, jeśli nie podporządkowanie odbiorcy (również wirtualnego obecnego w świecie przedstawionym pod postacią bohatera), to zwrócenie uwagi czytelnika i widza rzeczywistego na sytuację jednostki żyjącej w odrealnionym środowisku państwa totalitarnego, które zawiera pewne markery pozwalające identyfikować go z rzeczywistością opisywanych krajów, będących częścią bloku demokracji ludowej. Demokracji specyficznej, posługującej się manipulacją, perswazją i propagandą, po to, by utrzymać status quo i kontrolować proces swobodnego myślenia poprzez narzucanie swojej woli w każdej z dziedzin życia.

Obnażenie mechanizmów kontroli społeczeństwa możliwe było dzięki przeniesieniu fabuły tekstów dramatycznych w przestrzeń związaną ze środkami komunikowania masowego, które w minionym systemie politycznym ściśle powiązane były z ośrodkami sprawującymi władzę. Stąd tak wiele miejsca poświęcono zjawisku propagandy i właściwym jej technikom, wśród których czołowe miejsce zajmuje partyjna nowomowa, element kreacji rzeczywistości zgodnie z ustalonymi ogólnie potrzebami i dyrektywami. Pamiętać przy tym należy, że tam gdzie na totalitarną scenę wkraczają „zmediatyzowane” techniki komunikowania, tam natychmiast wszelkie przejawy ich obecności odczytuje się w duchu marksistowsko-leninowskim. „Wobec tego środki informacji masowej są przede wszystkim czynnikiem rewolucyjnej zmiany społecznej, pełniąc rolę nie tylko kolektywnego agitatora i propagandysty, ale także kolektywnego organizatora życia społeczno-gospodarczego. W praktyce



## Wybrane aspekty zaburzeń procesów komunikacyjnych...

---

oznacza to dominację treści ideologicznych określanych przez aparat partyjny<sup>148</sup>.

Wymowa zebranego materiału egzemplifikacyjnego jest jednoznacznie negatywna. Bohaterowie (główni, tak jak Janek, czy poboczni, postacie z *Safari*) nawet jeśli znajdują się poza obszarem bezpośredniego oddziaływania politycznego systemu komunistycznego, wnoszą do nowej emigracyjnej rzeczywistości багаż doświadczeń i praktyczną umiejętność manipulacyjno-propagandową, niszcząc „zamieszkałe” środowisko. Refleksja jest tym bardziej negatywna, iż dekonstrukcje i zaburzenia dotyczą wszystkich przejawów działalności ludzkiej włącznie z płaszczyzną ludyczną. Ta odpowiednio stylizowana obnaża całkowity upadek człowieczeństwa, urastając do rangi brutalnej, krwawej antyгры. Cynizm i bezwzględność Balasza, Kubsza, Janka, Holzknechta, Reporterki i gości *Safari* jest częścią konstrukcji, którą określa się mianem dowcipu politycznego, a która posługuje się wynaturzonym, pejoratywnie postrzeganym komizmem politycznym. Podobnie jednak jak w przypadku Kohoutowskiego *Augusta* jest to antydowcip i antykomizm. Nie wywołuje bowiem śmiechu. Jest natomiast strukturą o stałej kompozycji, która posiłkuje się pomysłowością i utożsamiana winna być ze specyficzną dyspozycją umysłu. „Komizm polityczny przeważnie identyfikuje politycznie ludzi<sup>149</sup>”. Istotnie ręcznik Janka i sposób upijania się w saunie zdecydowanie określa negatywne możliwości jego charakteru. Dalej zachowanie antagonistów z Powiadomienia, czy zachowanie Holzknechta z *Augusta Augusta augusta* również pozwalają mieć podejrzenia, co do negatywnego rozwoju sytuacji dramatycznej i jej nieoczekiwanego zakończenia, które obnaża perfidie systemu komunistycznego. Systemu, gdyż to on i całe jego środowisko znajdują się w ogniu krytyki Václava Havla, Pavla Kohouta i Filipa Bajona.

Analizowane sztuki nie mają charakteru dydaktycznego, nie powinny być również traktowane jako teksty z tezą. Ich rolą jest diagnozowanie stanu społeczeństwa będącego pod presją systemu komunistycznego i wskazanie przyczyn kryzysu w komunikacji międzyludzkiej obywateli zepchniętych na margines życia społecznego, kryzysu, który obecny jest na wielu płaszczyznach aktywności człowieka. Najbardziej jednak niebezpieczne zdaje się być podporządkowanie języka władzy, która czyni z niego swoje narzędzie indoktrynacji i kontroli. Wówczas powstaje zagrożenie wynikające z faktu, że o pewnych niewygodnych jej rzeczach, władza nie pozwoli mówić, zawężając tym samym i zubożając przestrzeń życiową społeczeństwa, czyniąc komunikację niemożliwą. W sensie metaforycznym, który cały czas obecny jest w prezentowanych dramatach, porażka bohaterów pozytywnych, czy sukces antagonistów, symbolizują kryzys porozumienia w społeczeństwie żyjącym w omawianym trzydziestoleciu.

<sup>1</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 427.

<sup>2</sup> I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego*. W: *Problemy teorii literatury*, wybór i oprac. H. Markiewicz Warszawa 1967, s. 301.

<sup>3</sup> Z. Markowski, *Od realizmu do zwątpienia. Pięć szkiców z najnowszej historii Czechosłowacji*, br., bm.

<sup>4</sup> L. Kowalski, *Generał ze skazą. Biografia wojskowa gen. Armii Wojciecha Jaruzelskiego*, Warszawa 2001.

- <sup>5</sup> Z. Markowski, *Od realizmu do zwątpienia*. dz. cyt., s. 37.
- <sup>6</sup> M. Chmaj, M. Żmigrodzki, cyt. za P. Moroz, *Stosunki polityczne*. W: Tychże, *Wprowadzenie do teorii polityki*, Lublin 2001, s. 64.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 75.
- <sup>8</sup> H. G. Gadamer, *Człowiek i język*, „Teksty” 1976, nr 6.
- <sup>9</sup> *Współczesne systemy komunikowania*, pod red. B. Dobek-Ostrowskiej, Wrocław 1998, s. 10.
- <sup>10</sup> J. Olędzki, *Komunikowanie w świecie. Narzędzia, teorie, unormowania*, Warszawa 2001, s. 15.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 15.
- <sup>12</sup> J. Mazurek, *Informacja społeczna i propaganda. Studia i szkice*, Warszawa 1979, s. 27.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 27.
- <sup>14</sup> A. Burzyńska, *Dekonstrukcja jako krytyka interpretacji*, „Ruch Literacki” 1995, z. 5/6.
- <sup>15</sup> R. Barthes, *Wykład*, „Teksty” 1979, nr 5.
- <sup>16</sup> A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998, s. 15.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 19.
- <sup>18</sup> *Współczesne systemy komunikowania*, dz. cyt., s. 11.
- <sup>19</sup> Tamże.
- <sup>20</sup> B. Dobek-Ostrowska, Janina Frasz, Beata Ociepka, *Teoria i praktyka propagandy*, Wrocław 1997, s. 58.
- <sup>21</sup> Por. M. Chmaj, M. Żmigrodzki, *Wprowadzenie do teorii polityki*, Lublin 2001, s. 129.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 131.
- <sup>23</sup> B. Dobek-Ostrowska, J. Frasz, B. Ociepka, dz. cyt., s. 58.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 59.
- <sup>25</sup> G. Majkowska, *O języku mediów*. W: *Dziennikarstwo i świat mediów*, pod red. Z. Bauera, E. Chudzińskiego, Kraków 2000, s. 235.
- <sup>26</sup> P. Francuz, *Rozumienie przekazu telewizyjnego*, Lublin 2002, s. 71.
- <sup>27</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 95.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 135.
- <sup>29</sup> *Słownik literatury polskiej XX wieku*, zespół redakcyjny: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matwiecka, Warszawa 1992, s. 11.
- <sup>30</sup> Za: „*Divadlo*” o Mroźku i teatrze absurdu, „Dialog” 1964, nr 2, s. 130-132.
- <sup>31</sup> V. Havel, *Anatomia gagu*, tłum. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1989, nr 8-9, s. 140.
- <sup>32</sup> V. Havel, (fragmenty *Zaocznego przesłuchania*). „Literatura na Świecie” 1989, nr 8-9, s. 50.
- <sup>33</sup> J. Kelera, *Teatr absurdu*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 15.
- <sup>34</sup> J. Bralczyk, *Manipulacja językowa*. W: *Dziennikarstwo i świat mediów*, dz. cyt., s. 244.
- <sup>35</sup> J. Sambor, *Nowomowa – język naszych czasów*, „Poradnik Językowy” 1985, z. 1, s. 365.
- <sup>36</sup> A. Mamcarz, *Metodologia badań nad językiem nakłaniania. Zarys problematyki*, „Poradnik Językowy” 1996, z. 10, s. 14.
- <sup>37</sup> T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i internetu*, Warszawa 2004, s. 117.
- <sup>38</sup> L. Wojtasik, *Propaganda wizualna*, Warszawa 1987, s. 17.
- <sup>39</sup> A. Pratkanis, E. Aronson, *Wiek propagandy. Używanie i nadużywanie perswazji na co dzień*, Warszawa 2003, s. VIII, (wstęp).
- <sup>40</sup> Tamże.
- <sup>41</sup> T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe...* dz. cyt., s. 56.
- <sup>42</sup> Tamże, s. 51.
- <sup>43</sup> M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2001, s. 144.
- <sup>44</sup> A. Pratkanis, E. Aronson, *Wiek propagandy*, Warszawa 2003, s. 72.
- <sup>45</sup> L. Wojtasik, *Propaganda wizualna*, dz. cyt., s. 18.
- <sup>46</sup> Tamże.
- <sup>47</sup> M. Mrozowski, *Media masowe...*, dz. cyt., Warszawa 2001, s. 194.
- <sup>48</sup> T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe...* dz. cyt., s. 167.
- <sup>49</sup> N. Wójtowicz, *Dowcip polityczny w Polsce Ludowej w latach 1944-1956*. W: *Studia i materiały z dziejów opozycji i oporu społecznego*, t. 1, pod red. I. Kamińskiego, Wrocław 1998, s. 74.