

# Zofia Mitosek

---

"Sémiologie de la représentation.  
Théâtre, télévision, Bande dessinée",  
André Helbo, avec la collaboration  
de: Jean Alter, René Berger, Pavel  
Compeanu, Régis Durand, Umberto  
Eco... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 68/1, 335-342

---

1977

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.

ich wszystkich i nie rozpatrujemy drobiazgowo, ponieważ autor sam podkreśla roboczy i rekonesansowy charakter swojej próby. Píše on np.: „W historycznych kulturach spotykamy podziały i relacje nie tylko bardziej złożone, ale zmodyfikowane znaczenie przez oddziaływanie różnorodnych czynników socjologicznych, które tu zostały pominięte” (s. 162).

Pomimo przedstawionych tu zastrzeżeń i uwag krytycznych książka Lalewicza zasługuje na wysoką ocenę i ma doniosłe znaczenie. Proponuje ona socjologom i teoretykom literatury kilka odmiennych sposobów ujmowania wybranych problemów ich dziedzin. Wprawdzie nie zadowolają nas jeszcze niektóre rozwiązania i projekty autora, nie mamy jednak wątpliwości, iż krytykowane przez niego koncepcje straciły swoją moc heurystyczną. Natomiast metody, przy których pomocy Lalewicz próbuje porządkować przedmiot badań kultury literackiej, wywołują efekt typowo dialektyczny: przynoszą jednocześnie nadzieję i ostrzeżenie.

Krzysztof Dmítruk

SÉMIOLOGIE DE LA REPRÉSENTATION. THÉÂTRE, TÉLÉVISION, BANDE DESSINÉE. André Helbo avec la collaboration de: Jean Alter, René Berger, Pavel Campeanu, Régis Durand, Umberto Eco, Pierre Fresnault-Deruelle, Solomon Marcus, Pierre Schaeffer. Bruxelles 1975. Éditions Complexe, ss. 196. Presses Universitaires de France. „Creusets” — collection dirigée par André Helbo.

André Helbo jest inspiratorem i redaktorem serii „Creusets”, ukazującej się w brukselskim wydawnictwie „Complexe”. Zadaniem serii jest prezentacja nowoczesnych syntez semiologicznych, takich jak *Les Structures élémentaires de la signification* A. J. Greimasa, *Lectures du film* Ch. Metz czy też *Sémiologie de la représentation* — tom, którego zawartość chceniy bliżej omówić. Przedtem jednak kilka uwag ogólnych.

Fakt, że w serii „Creusets” mówi się o „syntezach”, a nie o „syntezie”, odtwarza skomplikowaną sytuację współczesnej semiologii, sytuację jakże odległą od wizji twórcy tej nauki, Ferdynanda de Saussure, który wyobrażał ją sobie jako spójną i jednolitą teorię sprawdzającą się w różnych dziedzinach. Projektując semiologię jako naukę badającą życie znaków w obrębie życia społecznego, autor *Kursu językoznawstwa ogólnego* pisał: „W ten sposób nie tylko wyjaśnimy problem językowy, lecz również — jak sądzimy — rozważając obrzędy, zwyczaje itd. jako znaki, ujrzymy te fakty w innym świetle oraz odczujemy potrzebę ugrupowania ich w obrębie semiologii i wyjaśnienia prawami tejże nauki”<sup>1</sup>. Pół wieku temu zdawało się, że prawa semiologiczne zostały już odkryte, że wystarczy zastosować je, jak aksjomaty i twierdzenia matematyczne, do badania praktyki ludzkiej, a ona sama ukaże się uczonym w nowej, precyzyjnej postaci. I rzeczywiście, semiologowie nie robią nic innego: badają mowę, dzieła sztuki, konwencje towarzyskie, obyczaje etniczne, religię, propagandę, reklamę, rozrywkę — traktując te dziedziny jako realizacje systemów znakowych. Jednakże owe pół wieku to nie tylko tryumf, to także nieustanne kłopoty semiologii, jej ścieranie się z historią i antropologią, jej trudności z ujmowaniem zjawisk oryginalnych i niepowtarzalnych, niemożność dotarcia do indywidualności ludzkiej. Trudności te stanowią konsekwencję założenia, że wszelkie zachowania są elementami bądź realizacjami systemów i że wobec tego

<sup>1</sup> F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Tłumaczyła K. Kasprzyk. Warszawa 1961, s. 32.

stałą właściwością tych zachowań jest podporządkowanie się mniej lub bardziej kategoriycznym kodom. Wszystko to sprawia, że semiologia jako nauka ciągle jeszcze „staje się”, że jest dyscypliną otwartą i miejscem dialogu między różnymi orientacjami, które stanowią przeciwagę wobec — jak powiedział Helbo — „do gmatyzmu post-Saussurowskiego”. Pamiętać również należy, iż początki semiologii były lingwistyczne: de Saussure formułował prawa tej nauki w oparciu o język naturalny. Badania nad innymi praktykami społecznymi mogą zasadniczo zmienić i zmieniają w sposób istotny wyjściowe aksjomaty, takie jak arbitralność i linearność znaku, rozgraniczenie diachronii i synchronii, koncepcja znaczenia jako faktu wewnątrzjęzykowego.

*Sémiologie de la représentation* można usytuować na linii owych twórczych przemian w omawianej nauce. Jak wskazuje tytuł, tematem książki jest przedstawienie, pojmowane zresztą szeroko: jako przedstawienia artystyczne, fikcja oraz jako „uobecnienie”, prezentacja zjawisk realnych, np. reportaż telewizyjny (tak próbujemy tłumaczyć występującą w kilku rozprawach opozycję „*représentation*” — „*présentation*”). Już chociażby ów tytuł temu wskazuje, że autorzy jego zajmować się będą znakami ikonicznymi i że problem analogiczności czy podobieństwa zastąpi tu pytania o konwencje arbitralne. Oczywiście sprawa jest daleko bardziej skomplikowana i powrócimy do niej w innym miejscu. Na razie chcemy podkreślić „niesyntetyczny” charakter książki. Pomyślana jako zbiór artykułów wybitnych znawców teatru i kultury audiowizualnej, jest ona zestawieniem różnych punktów widzenia, nie jest natomiast uogólnieniem czy rozwiązaniem zagadnienia, czego można by oczekiwać od syntezy.

Wydaje się, że ten sposób mówienia o problemie jest również dowodem „niegotowości” semiologii; notka na obwolucie tomu informuje nas, że prezentowane są w nim różne „głosy” („*des voix*”), które uczestniczą w wypracowaniu „*dossiers pluridisciplinaires*”. W grę wchodzi bogactwo problematyki i jej rzeczywista wielodyscyplinarność — przedstawienie jest domeną refleksji nad sztuką, ale także pojawiają się tu zagadnienia udawania i wyobrażania, istotne dla filozofii i antropologii; zajęcie się tekstem przedstawienia odsyła do badań z zakresu lingwistyki; problem odbiorcy wiąże się z teorią komunikacji, teorią informacji i psychologią; badania nad przedstawieniem w masowych środkach przekazu przywołują ustalenia z zakresu teorii kultury, ekonomii i nauk politycznych. Wszystkie te odwołania występują na kartach *Sémiologie de la représentation*; można by sądzić, że jest to książka-„hybryda”. Nie jest nią jednak, zapewne dlatego, że materiał badawczy został zaplanowany rozsądnie, w sposób, który niejako odtwarza stopniowo (merytoryczne, a nie chronologiczne) wzbogacanie zagadnienia.

Książka składa się z dwóch części: pierwsza, pt. *Représentation et théâtralité*, zawiera artykuły na temat tekstu teatralnego, kodów określających teatralne środki wyrazu, istoty znaku ikonicznego, semantyki udawania i pozorów. Mówi się tam również o działaniach postaci dramatycznych oraz o sytuacji komunikacyjnej widza. Część druga, *Représentation et media*, dotyczy przedstawiania w propagandzie, komiksach i telewizji. Kończy książkę artykuł o charakterze metodologicznym, *Représentation et communication*, w którym Pierre Schaeffer rozważa pozycję obserwatora komunikacji audiowizualnej i ogólnej, trudności związane z poznawaniem zjawisk komunikacyjnych.

W takim porządku czyta się *Sémiologie de la représentation*. Jednakże kiedy się chce zdać sprawę z zawartości poszczególnych artykułów, pisanych przez różnych autorów i często dotyczących tych samych węzłowych zagadnień, wówczas nasuwa się możliwość innego podziału. Wychodząc od Peirce'owskiego określenia odniesień znaku, będziemy mówić o semantyce przedstawienia jako układu znaków, o powiązaniu tych znaków w tekście i spektaklu, zatem o syntaktyce przedstawienia, wreszcie o jego pragmatyce, czyli relacji do nadawcy i odbiorcy oraz do konsy-

tuacji. Nie sposób przy takim nastawieniu omówić treści wszystkich, jakże bogatych artykułów. Recenzja ta nie zastąpi lektury *Sémiologie de la représentation*, która to książka może stanowić dla teatrologów czy badaczy kultury audiowizualnej inwentarz pomysłów, a także źródło solidnej wiedzy.

Redaktor tomu, André Helbo, w słowie wstępnym i w artykule *Le Code théâtral* formułuje założenia metodologiczne przyświecające pracom publikowanym w *Sémiologie de la représentation*. Pisze on: „zbierając [...] refleksje badaczy wyspecjalizowanych w tak różnych domenach jak komiks czy telewizja, chcieliśmy przeciwdziałać terroryzmowi tekstu, który panował dotąd w pracach poświęconych semiologii teatru” (s. 9). Badacz zdecydowanie odrzuca pojęcie semiologii jako nauki opisującej systemy i środki komunikacji, natomiast interesuje go semiologia jako teoria praktyk znaczących (s. 13). Powołując się na ustalenia Julii Kristevej, Helbo zwraca uwagę na mnogość systemów znaczących, współgrających w tym samym tekście i produkujących wielorakie, nadbudowujące się sensory.

Myśl ta jest szczególnie istotna dla badania przedstawienia teatralnego, które — co już dawno stwierdzono — jest miejscem współdziałania wielu systemów ekspresji i nosicielem wielu porządków semantycznych, a przede wszystkim, jak pisze Helbo, dysponuje możliwościami zaszczepiania nowych semantyk na syntaktykach (s. 15). Z tego powodu ostre oddzielenie kodu od zawartości przekazu, oddzielenie, z którym mamy do czynienia w językoznawstwie, na gruncie badań nad teatrem jest niemożliwe. Ponadto, w przeciwieństwie do tekstu językowego, spektakl teatralny jest komunikacją „żywą”, a także — dwustopniową: chodzi tu o porozumienie (dialog) między postaciami scenicznymi i zarazem o komunikację między aktorami jako nadawcami spektaklu a widzami jako jego odbiorcą. Komplikuje to znacznie zagadnienie reprezentacji teatralnej rozumianej jako funkcja logiczna, jako odniesienie do przedmiotów reprezentowanych.

Problem ten jest tematem artykułu U. Eco i A. Helbo, *L'Oracle et la comédie*. W pierwszej jego części Helbo omawia pojęcie przedstawienia w opowiadaniu i, szerzej, w literaturze traktowanej jako *mimesis*. W procesie ikonizacji teatralnej powtarza się odwieczne pytanie o możliwości ujęcia zjawisk pozajęzykowych w granicach dyskursu, o wzajemny stosunek języka i rzeczywistości. W tym miejscu nasuwa się nam uwaga, że na gruncie teatru (i przedstawienia ikonizacyjnego w ogóle) mamy do czynienia ze specyficznym językiem: językiem znaków niearbitralnych, analogicznych. Ta sytuacja ułatwiać powinna sam proces reprezentacji artystycznej: wydawałoby się, że problemy nieadekwatności słowa i rzeczy, tak eksponowane przez teoretyków przedstawienia literackiego, tu, w teatrze, likwidują się same, są nieaktualne. Rozważania nad znakiem teatralnym wykazują jednak, że tak nie jest. Umberto Eco w artykule *Paramètres de la sémiologie théâtrale* pisze: „Można powiedzieć, że istnieje wiele znaków, które nie są fikcjami, w tej mierze, w jakiej pretendują one do wskazywania, denotowania, oznaczania rzeczy, które są realne; znak teatralny jest znakiem fikcyjnym nie dlatego, że dotyczy pozorów czy znaku, który komunikuje rzeczy nie istniejące (zresztą trzeba by zdecydować tu, co znaczy to, że się orzeka o pewnej rzeczy lub zdarzeniu, iż nie istnieją czy są fałszywe), lecz dlatego, że udaje on nie-bycie znakiem” (s. 34—35). Podstawowy znak teatralny to ciało ludzkie: wyrwane z naturalnego kontekstu, jakim jest osobiste życie aktora, i traktowane jako rzecz; element znaczący tego znaku tworzą ruchy, które towarzyszą ciału, i przestrzeń, w której te ruchy są wykonywane, element znaczący to najogólniej postać sceniczna, ale także klasa ludzi, która jest reprezentowana przez znak (np. pijaków, zazdrośników, kochanków).

Konkluzja artykułu zbiega się z obserwacjami semiologii traktowanej właśnie jako teoria praktyk znaczących — „aby jakaś rzecz stała się znakiem, nie musi ona być emitowana intencjonalnie i wypracowana sztucznie jako znak: wystarczy,

jeśli istnieje konwencja, która pozwala interpretować jak znak pewne wydarzenie, samo w sobie naturalne, takie jak symptom czy wskazówka” (s. 35). Eco, który stworzył bardzo ciekawą koncepcję semiozy na gruncie badań nad komunikacją wizualną (*Pejzaż semiotyczny*), przenosi swoje pomysły na grunt badań teatralnych. Nie zapomina o tym, że motywacyjna „niewinność” znaku ikonicznego również w teatrze jest sztuczna, stanowi rezultat pracy aktora, który emituje daną postać jako dzieło sztuki.

W *Sémiologie de la représentation* pojawia się teza o swoistej arbitralności znaku ikonicznego. André Helbo w artykule *Pour un proprium de la représentation théâtrale* cytuje ją za badaczem filmu Christianem Metzem. To, co analogiczne, nie musi być w całości motywowane: w klasyfikacji Peirce’a ikon jest znakiem o charakterze modelującym, a nie odtwarzającym. W praktyce teatralnej znane są tendencje do wprowadzania rozdzwiewku między znaczącym a znaczonem. Ujawnia się on w umowności dekoracji, jednakże istotnym i zamierzonym w niektórych teoriach miejscem owego rozdzwiewku jest sposób gry, technika aktorska. Helbo przywołuje przykłady baletu Bójarta, a także teatru Brechta. Z drugiej strony, Helbo pisze o odmiennych tendencjach, które, jak np. „*Cinéma-vérité*”, symulują jedność znaczącego i znaczonego.

Skoro jesteśmy przy problemie kina, to warto zwrócić uwagę na przedostatni artykuł tomu *La TV, banque d'émission(s)*, w którym René Berger pisze o nowej formie wymiany, wymiany rzeczywistości aktualnej na obrazy-przekazy. W przeciwieństwie do języka naturalnego „TV organizuje swój sposób wymiany według zaprogramowanej dystrybucji i w funkcji monopolu, który ona ma na produkcję i transmitowanie” (s. 163). Prezentacja telewizyjna wydarzeń wydaje się wiernym ich odtworzeniem, można by tu mówić o ścisłym podporządkowaniu znaczącego znaczonemu, ale Berger sygnalizuje takie zabiegi, jak wybór, kontekst i montaż wydarzeń, zabiegi arbitralnie modelujące rzeczywistość przedstawianą. Na ten temat pisał kiedyś bardzo interesująco Eco w książce *Dzieło otwarte*.

Uwagi nasze ciągle koncentrują się wokół semantyki przedstawienia, pojmowanego zresztą, zgodnie z intencją omawianej książki, szeroko. Zagadnienie reprezentacji pojawia się w ciekawym artykule Pierre’a Fresnault-Deruelle *L’Espace interpersonnel dans les comics*. Nie jest ono głównym tematem tej pracy, ale autor dostrzega wnikliwie proces konwencjonalizacji znaku ikonicznego w komiksach. Nastawione na intrygę i budzenie silnych emocji, komiksy eliminują z przedstawianych w obrazkach sytuacji tło, zbędne gesty i powiązania, akcentując w przedmiotach i postaciach ich cechy istotne z punktu widzenia akcji. Znaki ikoniczne w komiksach są „źle naturalizowane”, co pozwala na szybkie odkrycie kodu leżącego u podłoża tego typu przekazów. Fresnault-Deruelle zwrócił uwagę na symboliczny wymiar znaków wizualnych, możliwości przedstawiania metonimicznego wykorzystane w celu potęgowania napięcia. „Oczy podsłuchują, ręka słyszy, ucho widzi, metafory poetyckie pojawiają się nagle w swojej dosłowności, przeistoczone w obrazy. Pomysłowość nadawców-scenarzystów zmierza otwarcie do surrealizmu” (s. 149).

Problematyka ikonizacji przedstawienia nie ogranicza się do samych tylko obrazów. Autor pracy o przestrzeni w komiksach pisze o wielkiej roli, jaką grają dla rozwoju akcji onomatopeje, pomieszczone w komentarzu słownym. Zagadnienie to dotyczy m. in. przedstawienia teatralnego, gdzie wypowiedzi aktorów stanowią odwzorowanie wypowiedzi postaci, są ikonami ich mowy. W *Sémiologie de la représentation* nie zainteresowano się tym aspektem ikonizacji — być może dlatego, że ujawnia się on w warstwie tekstu dramatycznego, a nie w warstwie obrazu. Na fakt ikonizacji wypowiedzi przytoczonych zwróciła uwagę M. R. Mayenowa: „W tekście zawierającym wyrażenia cudzysłowowe przynajmniej te właśnie wyra-

żenia mają charakter ikoniczny, odwzorowują same siebie. Są to wyrażenia językowe, czyli wyrażenia, od których normalnie oczekujemy dominującego charakteru symbolicznego, ale objęte cudzysłowem stają się hieroglificznym odbiciem siebie samych, stają się ikonami w najściślejszym znaczeniu tego słowa. Pod tym względem wyrażenia cudzysłowowe są diametralnie różne od innych wyrazów językowych, od tych samych wyrazów nie objętych cudzysłowem”<sup>2</sup>. Badacze teatru dostrzegają brak ramy narracyjnej w przedstawieniu teatralnym — pisze na ten temat André Helbo, a także Régis Durand w metodologicznym artykule *Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale*. Jednakże wydaje się, że problem przytoczeń, wyrazów cudzysłowowych, jest aktualny w tekście teatralnym: ramę narracyjną zastępują tu didaskalia; ponadto każda wypowiedź jest poprzedzona nazwą postaci, co już sugeruje cudzysłowowy, ikoniczny charakter.

W ten sposób nawiązujemy do problemów syntaktycznych przedstawienia. W *Sémiologie de la représentation* traktuje się ten temat dwójako: bądź koncentrując się na powiązaniu znaków w strukturze (syntagmatyce) spektaklu i, szerzej, każdego dzieła przedstawiającego (Jean Alter, *Vers le mathématexte au théâtre: en codant Godot*; Solomon Marcus, *Stratégie des personnages dramatiques*; oraz cytowany już wcześniej Pierre Fresnault-Deruelle, *L'Espace interpersonnel dans les comiques*), bądź też konstruując swoistą paradygmatykę przedstawienia, czyli repertuar znaków determinujący całość działań przedstawiających. Inwentarz taki w oparciu o Peirce'owską klasyfikację znaków ustala Helbo w artykule *Pour un proprium de la représentation théâtrale*. Syntagmy teatralne, takie jak tekst mówiony, ekspresja ciała, mimika i gesty, wygląd sceny oraz dźwięki nieartykułowane, stanowią realizację klas sygnałów, symptomów, ikonów, indeksów symboli i nazw. Helbo dodaje do tego repertuaru stereotypy, czyli znaki utrwalone nawykowo, oraz oznaki („*indices*”) lub sygnały poza intencją komunikacyjną. Odwołując się do omawianego już artykułu Eco *Paramètres de la sémiologie théâtrale* można by te rozmaite klasy znaków podporządkować następującym dziedzinom semiotyki: kinetyce („*la kinésique*”), zajmującej się znaczeniem gestów, postaw i ekspresji twarzy; paralingwistyce („*paralinguistique*”), czyli badaniu intonacji, akcentu, tembru wypowiedzi aktora; proksemice („*la proxémique*”), nakierowanej na ujmowanie przestrzeni i jej znaczących modyfikacji. Sądzić można, że omawiany artykuł Fresnault-Deruelle'a o przestrzeni interpersonalnej (dźwiękowej, wizualnej, dotykowej) w komiksach jest realizacją tak rozumianej proksemiki.

Jednakże najciekawsze — przynajmniej dla nas — prace w *Sémiologie de la représentation* wiążą się z pragmatyką przedstawienia. Chodzi tu zwłaszcza o artykuł Pavla Campeanu *Un Rôle secondaire: le spectateur* oraz wspomniane już prace Bergera *La TV banque d'émission(s)* i Schaeffera *Représentation et communication*.

Campeanu zakłada, że właściwym przedmiotem badań nad teatrem powinna być konkretna całość, spektakl, który stanowi połączenie i interreferencję dwóch podzbiorów: protagonistów akcji scenicznej (aktorów) i widzów. Praktykę teatru porównuje Campeanu do praktyki rytuału, którego cechą szczególną jest, że działający w jego ramach człowiek przeciwstawia się przymusom rzeczywistości poprzez naśladowanie ich. Przymus fikcyjny rodzi iluzoryczną wolność — można się przecie od rytuału uchylić. Owa iluzoryczna wolność jest efektem działania wszelkiej gry: rytualnej, sportowej i wreszcie artystycznej.

Sytuacja widza teatralnego, tak jak sytuacja każdego możliwego uczestnika gry opiera się na napięciu między odmiennymi rolami społecznymi: między rolami z zakresu jego działalności codziennej a rolą „gracza”. Przy czym w teatrze sama gra ma specyficzny charakter — grają przecież aktorzy, a nie widz, ten może co

<sup>2</sup> M. R. M a y e n o w a, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 148.

najwyżej wczuć się w sytuację, wierzyć w przedstawiane wydarzenia, percypować ich symboliczne sensy. A jednak, wbrew temu, rzeczywista aktywność w teatrze jest domeną widza: może on spektakl przerwać, wyłączyć się z gry, opuścić salę, może po prostu nie przyjść na przedstawienie. Możliwości te nie są przy tym czystą teorią. Życiowa sytuacja widza determinuje nie tylko jego własną sytuację estetyczną, ale także sytuację samego teatru, jego tryumfy czy kryzysy, i to w równej mierze artystyczne jak i ekonomiczne. Campeanu pisze, że obserwowana współcześnie dynamika i mobilność społeczna budzi w ludziach psychologiczną potrzebę stabilizacji, niezmienności roli życiowej, co z kolei prowadzi do niechęci wobec teatru, którego działanie opiera się na zamianie ról (rola widza utożsamiającego się z postacią? — zob. s. 108). Autor wylicza kilka antynomii, które nurtują potencjalną widownię i prowadzą do powszechnie obserwowanego kryzysu w teatrze. Nastawienia konsumpcyjne wiążą się z zaniechaniem pytań i problemów tragizmu egzystencji, które były istotnym tematem sztuki dramatycznej. Teatr nie zaspokaja potrzeby lekkiej rozrywki, jego tendencje interioryzacyjne wchodzą w konflikt z potrzebą ujawniania życia intymnego, którą Campeanu nazwie społecznym ekshibicjonizmem (s. 109), także z tą jego odmianą, jaką jest teatralizacja życia publicznego stymulowana przez środki masowego przekazu. Dramatyczność w teatrze jest więc nie tylko kwestią kreacji, w równej mierze ujawnia się w warunkach psychospołecznych jego funkcjonowania.

Uwagi na temat socjologii życia teatralnego poprzedził autor analizą znaków składających się na spektakl. Ich cechą jest dwupoziomowość znaczeń: zdarzenia przedstawione posiadają wymowę symboliczną, znak teatralny jest znakiem dlatego, że zastępuje coś innego, zarazem jest symbolem, który ma za zadanie ewokować emocję. Idealny widz powinien percypować obydwie poziomy sensu: odbiór tylko na poziomie informacji jest działaniem dezestetyzującym (s. 107).

Tu nasuwa się pewna uwaga. Campeanu opiera swoją estetykę teatru na tradycyjnej formule *katharsis* jako emocji, przeżycia nadbudowanego nad warstwą informacyjną sztuki. „Symbole przedstawiane przez grę protagonistów są porównywane z symbolami intymnymi (ukrytymi) każdego widza. To odkrycie samego siebie posiada walor epistemologiczny. W tym wypadku los spektaklu nie zależy od jego natężenia informacyjnego, ale od jego intensywności emocjonalnej” (s. 106). Jest to formuła dyskusyjna, nieadekwatna wobec praktyk teatru awangardowego. Bertolt Brecht, walcząc z estetyką arystotelesowską, wielokrotnie akcentował informacyjny, a nie emocjonalny walor spektaklu. Zamiast utożsamienia symboli protagonistów i symboli widzów, Brecht proponuje dystansowanie widza wobec treści i emocji scenicznych, ogląd krytyczny, chłodną obserwację, a nie wczucie się. Według Campeanu zanik postawy „wczuwającej się” u współczesnego widza prowadzi do upadku teatru; według Brechta jest to sygnał konieczności zmiany techniki teatralnej, wskazuje na potrzebę nowej praktyki artystycznej, praktyki na miarę nowej świadomości współczesnego widza. Komentując teorię Brechta, Roland Barthes napisał: „Problem uczestniczenia — konik naszych estetyków teatru, nie posiadających się z zachwytem, jeśli tylko mogą postulować religijność nasycającą spektakl — jest tu przemyślany całkiem po nowemu i nie wysnuto jeszcze ostatecznych wniosków z tej nowej zasady, która może zresztą jest bardzo starą zasadą, gdyż odwołuje się do pradawnego statusu teatru społecznego, w którym scena jest zawsze przedmiotem osądu dla Trybunału znajdującego się na widowni [...]”<sup>3</sup>. Spektakl nie jest rytuałem; Brecht zauważył: „W ogólności dokonuje się teraz sekularyzacja dawnej instytucji kultowej”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> R. Barthes, *Brecht. W: Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błosińskiego. Warszawa 1970, s. 191 (tłum. A. Tatariewicz).

<sup>4</sup> B. Brecht, *Wartość mosiądzu*. Warszawa 1975, s. 247.

Celowo zatrzymaliśmy się dłużej nad artykułem o roli widza w spektaklu teatralnym. Praca Campeanu jest w wielu punktach odkrywcza, zwłaszcza w swoim nastawieniu socjologicznym. Zarazem dowodzi ona pewnej inercyjności metod semiotycznych: można za ich pomocą formułować i udowadniać rozmaite poglądy estetyczne, często nie najnowszej marki.

Mariaż semiologii i socjologii ujawnia się w artykule Bergera o telewizji. Telewizję określa on jako „maszynę do fabrykowania symboli” (s. 151), co wskazuje na samotwórczy, a nie tylko przekazujący charakter tej instytucji. W całym artykule dominuje przekonanie, że telewizja jako dziedzina wymiany informacji jest narzędziem ideologii. Jak pisaliśmy wcześniej, Berger twierdzi, że wiadomości telewizyjne są selekcjonowane i konstruowane w funkcji interwencyjnej i w określonych interesach. Interwencja ekonomii w działalność telewizji ujawnia się w kwestii czasu trwania emisji, który w tym wypadku stanowi równowartość pieniądza. Zaobserwować tu można zjawisko, które Marks opisał w odniesieniu do wartości pracy: zgodnie z zasadą klasycznej ekonomii politycznej telewizja przekształca wartość emisji w cenę emisji (cenę czasu trwania emisji). Wystąpienie polityka jest równowartościowe — w takiej „telewizyjnej ekonomii” — wystąpieniu czempiona sportowego czy gwiazdy piosenkarskiej. Nie trzeba chyba dodawać, że owa telewizyjna ekonomia stanowi prosty rezultat dominującej ekonomii rynkowej. „Wartość ikoniczna, kulturowa, humanistyczna, duchowa zostaje zredukowana do wartości ilościowej” (s. 161). W świecie współczesnym wszystko, cokolwiek się robi, natychmiast sytuuje się w systemie, którego siła polega nie tylko na możliwości przemiany każdej rzeczy czy usługi w pieniądź, ale, ściślej mówiąc, na metamorfozie każdej rzeczy w abstrakcyjny symbol pieniądza. Tak właśnie się dzieje z emisjami telewizyjnymi, które podlegają ogólnej alienacji towarowej, a które zarazem posługują się znakami ikonicznymi starannie maskując ów proces alienacji.

Artykuł Pierre'a Schaeffera *Représentation et communication* składa się z dwóch części. W pewnych partiach nawiązuje on do krytycznych konstatacji Bergera, akcentując alienacyjną funkcję masowych środków przekazu, która prowadzi do zaniku autentycznych kontaktów między partnerami komunikacji. Ofiarą sytuacji pada przy tym odbiorca, a nie nadawca: ten ostatni ma duże możliwości manipulacyjne w stosunku do masy widzów czy czytelników (wbrew stwierdzeniom McLuhana Schaeffer datuje erę masowej komunikacji od wynalazku druku). Autor podkreśla, że w epoce współczesnej, gdy w grę wchodzi audiowizualne środki przekazu, rolę nadawcy stopniowo przejmuje „dyfuzer” („diffuseur”) czy producent programów, który jest zainteresowany przede wszystkim w uzyskaniu jak największej liczby odbiorców: to z kolei powoduje obniżanie wartości przekazów, sprowadzanie ich do „najmniejszego wspólnego mianownika” (termin socjologów), oraz — co jest równie niebezpieczne — sterowanie masą odbiorców.

Paradoksy i niebezpieczeństwa kultury masowej, które tak mocno akcentują autorzy tych ostatnich artykułów, nie powinny przesłaniać istotnych korzyści, spowodowanych przez techniczne możliwości utrwalania przekazów, tak dźwiękowych jak wizualnych. Z korzyści tych zdaje sobie sprawę Schaeffer w momencie, kiedy zmienia przedmiot rozważań z socjologicznego na epistemologiczny. Jak wspominaliśmy, zastanawia się on nad sytuacją obserwatora zjawisk komunikacji masowej, obserwatora, któremu trudno jest wyizolować się z ogólnego „ciśnienia” komunikacyjnego, a który zarazem ma głosić pewne obiektywne prawdy o opisywanych procesach. Schaeffer omawia wszystkie paradoksy epistemologiczne związane z badaniem zjawisk humanistycznych, paradoksy na ogół nierozwiązywalne z punktu widzenia prawdy pojmowanej jako wartość absolutna. Podejmuje próby rozwiązań cząstkowych, takich jak partykularyzowanie pozycji badacza komunikacji do sytuacji, w której dokonuje się obserwacja, porównywanie danych kilku obserwatorów dotyczących tego samego procesu komunikacyjnego, zamiana roli badacza na



rolę partnera i odwrotnie. W końcu autor, który przyznaje się do widzenia tylko negatywnych aspektów środków masowego przekazu, zaczyna doceniać ich wartość w procesie poznania. Taśma filmowa czy magnetofonowa pełni rolę przekazu, znaku zjawisk zewnętrznych wobec niej; zarazem jest ona śladem tych zjawisk, ich fizycznie utrwaloną obecnością, co pozwala na drobiazgową obserwację przedmiotu badania, obserwację, w której ów ślad ma wartość preparatu mikroskopowego (zob. s. 191). Semiologia przedstawienia w takim zastosowaniu jest wsparciem dla nauki, stanowi nie tyle semiologię udawania czy pozorów, ile stymuluje proces dochodzenia do prawdy. Zjawiska komunikacji w tak rozumianym badaniu przenoszą się na wyższy szczebel: dokonuje się komunikacja między zarejestrowanym przez producenta dokumentem a jego obserwatorem. Niekiedy, jak w wypadku eksperymentu, producent i badacz może być jedną osobą. Pozostaje wszelako ślad, w którego dokumentalną wartość Schaeffer wierzy bez zastrzeżeń.

Trudno byłoby w podsumowaniu oceniać książkę, która, jak świadczy nasze omówienie, jest rzeczywiście całością heterogeniczną. Jest jednakże całością, ponieważ wszystkie artykuły dotyczą związków przedstawienia i komunikacji. *Sémiologie de la représentation* to dokument „ducha czasu”: reakcja nauki na gigantyczny dzisiaj rozwój komunikacji audiowizualnej. Odbierając książkę pod tym kątem, zawarte w niej rozważania o teatrze traktujemy tylko i wyłącznie jako punkt wyjścia dla problematyki szeroko rozumianego sukcesu zjawisk ikonicznych we współczesnej cywilizacji. Jak wskazuje druga część tomu, połączenie semiologii i socjologii jest naukowo płodne: semiologia uściśla tu dane socjologii, a socjologia stawia problemy do rozwiązania dla semiologii. W tym właśnie sensie lektura omawianej książki może być niepowtarzalną przygodą poznawczą.

Zofia Mitosek