

Kazimierz Kowalewicz

dzieło sztuki wobec odbiorcy : (na przykładzie teatru)

Przegląd Socjologiczny / Sociological Review 31/1, 97-113

1979

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAZIMIERZ KOWALEWICZ

DZIEŁO SZTUKI WOBEC ODBIORCY

(na przykładzie teatru)

W literaturze socjologicznej można odnaleźć przynajmniej kilka propozycji uprawiania socjologii teatru¹. Właściwie żadna z przedstawionych propozycji socjologicznego ujęcia sztuki teatru nie zdobyła powszechnego uznania i nie jest wolna od elementarnych często słabości. Sądzymy jednak, że proces usuwania wzajemnych nieporozumień będzie powoli ciągle postępował, choć nie ma gwarancji szybkiego usunięcia rozbieżności oraz niezgodności między badaczami. Pewnym stymulatorem pogłębiającego się wzajemnego zbliżenia stanowisk między teoretykami różnych dyscyplin artystycznych jest narastające ciągle zainteresowanie socjologiczną refleksją nad sztuką. Wiele z tych uwag na nowo podejmuje złożoną problematykę społecznego uwarunkowania procesu tworzenia, procesu odbioru i społecznego obiegu sztuki. W tekście niniejszym staramy się wykorzystać przynajmniej niektóre z tych ustaleń i nowych propozycji socjologicznych ujęć społecznego życia sztuki i próbujemy te uwagi usytuować w kontekście akceptowanej koncepcji uprawiania socjologii teatru. Przy czym nie przedstawiamy i nie dyskutujemy tutaj otwarcie w całości nowych perspektyw uprawiania socjologii teatru, lecz pojawia się ta możliwość niejako przy okazji uwag o relacji: widowisko teatralne — odbiór — odbiorca. Pragniemy skupić naszą uwagę na problematyce odbioru, co pozornie nie jest niczym nowym, ponieważ w dziedzinie socjologicznych analiz teatru sprawy publiczności pojawiają się od samego początku świadomej socjologicznej refleksji i dziś także są stosunkowo często podejmowane. Niemniej problemy, które się wtedy wyłaniają, można rozwiązywać w rozmaity spo-

¹ Podstawowe informacje na ten temat zawiera artykuł I. Sławińskiej, *Socjologia teatru dziś*, „Pamiętnik Teatralny”, 1976, nr 3.

sób, w zależności od przyjmowanej teorii dzieła teatralnego, koncepcji socjologii teatru, metod właściwych teatrologii.

Poniżej staramy się spojrzeć na problemy odbioru i stosunek: widowisko teatralne — odbiór — odbiorca, korzystając przede wszystkim z doświadczeń socjologii literatury. Musimy się od razu zastrzec, że doświadczenia socjologii literatury zaledwie wskazują nam niektóre problemy i możliwą perspektywę postępowania badawczego, „sygnalizują” zagadnienia, które być może w dziedzinie socjologii teatru należałoby podjąć. Same zadania badawcze musimy rozwiązywać w sposób właściwy socjologii teatru, co każe nam wyraźnie akcentować cesurę między poszczególnymi dziedzinami sztuki i w analizach zdecydowanie bronić stanowiska opowiadającego się za swoistością sztuki teatru, niesprowadzanej do literackiego zapisu.

Wiadomo, że dotychczasowe sposoby ujmowania zjawisk artystycznych, a zatem nie tylko teatralnych, w perspektywie socjologicznej budzą niezadowolenie ogółu badaczy. Spróbujmy, niezależnie od rozmaitych orientacji i ciągłej nieokreśloności socjologicznych ujęć sztuki, wyodrębnić te najbardziej dyskusyjne aspekty analiz i zastanówmy się nad możliwością przyjęcia innych rozwiązań. Nie będzie chyba zbyt dużym uproszczeniem stwierdzenie, że wspomniane wyżej ograniczenia można sprowadzić do dwóch podstawowych zarzutów:

- socjogenetyzmu,
- statystycznego i statycznego zazwyczaj ujęcia relacji dzieło — odbiorca.

W pierwszym przypadku jest to problem społecznej genezy faktów artystycznych i próba ich socjologicznego wyjaśnienia. Sam problem społecznego uwarunkowania tekstów artystycznych jest obecny na przestrzeni całej socjologii sztuki, ale tekst niniejszy koncentruje się na propozycjach współczesnych. Mamy tu przede wszystkim na uwadze prace Lukácsa, Goldmanna, Hausera, Antala. Nie trzeba tutaj, jak sądzimy, szczegółowo analizować stanowiska Hausera i jego podziału na czynniki socjologiczne istotne i nieistotne, ani stanowiska Goldmanna z ostatniego okresu jego twórczości określonego mianem strukturalizmu genetycznego. Ograniczymy się jedynie do przypomnienia, jakie są złe strony socjogenetycznych analiz strukturalizmu genetycznego.

W. Kalinowski dokonuje takiego podsumowania badań: „ta procedura badawcza redukuje dzieło literackie do zjawisk nieliterackich, zewnętrznych; ginie przy tym specyfika dzieła, jego osobowość, jego spistość — ostaje się schemat fabularny lub ideowy, porównywany w

mniej lub bardziej skomplikowany sposób z równie abstrakcyjnym schematem społeczeństwa”².

Zaprezentowane wyżej stanowiska jedynie w części pokazują możliwe ujęcia problemu „sztuka a społeczeństwo”, brakuje tu w szczególności stanowisk odwołujących się do doświadczeń semiotyki, ustaleń np. szkoły tartuskiej, choć i to stanowisko nie usuwa wszystkich komplikacji, np. klasowego charakteru układów semiotycznych³. W drugim przypadku jest to kwestia ujęcia relacji dzieło — odbiorca, problem ujęcia społecznego obiegu dzieł sztuki. Zazwyczaj badacze ograniczają swoje uwagi do ilościowego opisu publiczności danych przekazów artystycznych, do socjologicznego opisu publiczności. Prace te mogą zawrzeć się na dobrą sprawę w obrębie szeroko pojętej statystycznej refleksji o kulturze, wszelkie subtelności odbioru przesuwają się na plan dalszy albo po prostu giną. Mając na uwadze podobne postępowanie badawcze A. Kłoskowska pisała: „Brak natomiast wciąż socjologicznych badań dotyczących samego przebiegu recepcji kulturalnej, sposobu interpretowania odbieranych treści w zależności od kategorii i psychospołecznych cech odbiorców”⁴. Podstawowy postulat, który tutaj się pojawia, to konieczność wyjścia poza ilościowy opis recepcji treści kulturowych, ograniczający i upraszczający dynamiczny proces recepcji kultury⁵.

Oczywiście poczynione tutaj uwagi czy wyróżnione dwa podstawowe zarzuty co do socjologii sztuki nie wyczerpują całej złożoności zagadnień, które można by podjąć. Wydaje się, że może być zasadne i korzystne dla dalszej socjologicznej refleksji nad sztuką teatru praktyczne i teoretyczne zbadanie niektórych współczesnych propozycji, pragnących ująć poza ograniczenia Hausera, Goldmanna czy też ograniczenia ilościowych ujęć problematyki publiczności i odbioru. Zaznaczyliśmy już we wprowadzeniu do niniejszego artykułu, że odwoływać się będziemy w szczególności do doświadczeń współczesnej socjologii kultury, literatury i do prac poświęconych kulturze literackiej. W pracach tych widzimy możliwość przekroczenia dotychczasowych ograniczeń socjologii literatury, a podejmując niektóre z proponowanych w nich rozwiązań i poszukując nowych wątków w zakresie badań nad teatrem, będziemy starać

² W. Kalinowski, *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce międzywojennej*, Wrocław 1973, s. 30, zob. w szczególności rozdział II tej pracy: „Funkcjonalizm versus genetyzm”, s. 18—51.

³ S. Morawski, *Sztuka a społeczeństwo*, „Studia Socjologiczne”, 1970, nr 4.

⁴ A. Kłoskowska, *Stan, rozwój i perspektywy socjologii kultury w Polsce*, „Studia Socjologiczne”, 1971, nr 3.

⁵ S. Żółkiewski, *Socjologia kultury a semiotyka*, „Studia Socjologiczne” 1967 r., nr 4; zob. także M. Czerwiński, *Uwagi krytyczne o socjologii kultury*, „Kultura i Społeczeństwo”, 1965, nr 3.

się uniknąć podobnych niedostatków w zakresie refleksji socjologicznej w innych dziedzinach twórczości artystycznej, przede wszystkim w teatrze. By pozostać przy polskich badaczach, należałoby wymienić S. Żółkiewskiego, J. Sławińskiego, M. Głowińskiego. Prace i propozycje w tych tekstach zawarte związane są z doświadczeniami badawczymi takich, dla przykładu, autorów, jak R. Escarpit, A. Memmi, R. Jauss, H. Weinrich, J. Watt, M. Bachtin.

Istotne są tu także osiągnięcia w dziedzinie semiotycznej analizy tekstu, w szczególności szkoły tartuskiej, lecz także nie należałoby pomijać francuskich badaczy tekstów (J. Kristeva, J. Derrida). Gdybyśmy już teraz próbowali scharakteryzować, co interesuje nas w tych poszukiwaniach, to moglibyśmy krótko odpowiedzieć — zwrot w stronę odbiorcy. Oczywiście, nie u wszystkich przywołanych wcześniej autorów ta świadomość odbioru manifestuje się bądź przejawia się jednakowo silnie, ale zwrot w stronę odbiorcy możemy obserwować np. w pracach wymienianych już polskich literaturoznawców. Widać wyraźnie, jak szczególnie historia i teoria literatury dokonują zwrotu w stronę odbiorcy albo, mówiąc innymi słowami, postuluje się badanie funkcji pragmatycznej tekstu literackiego. Czasem może się wydawać, że owa funkcja pragmatyczna nie jest tu zawsze „realnie” pragmatyczna, jak w przypadku analiz S. Żółkiewskiego, gdyż jest raczej „wyznaczana” czy „rozumiana” przez jej takie czy inne zaprogramowanie odbiorcze przez dysponenta przekazu (nie mylić z autorem), w szczególności instytucji czy organizacji pragnącej tekst upowszechnić, np. „Wici”. S. Żółkiewski wyraźnie podkreśla, że interesował go czytelnik potencjalny, a nie empiryczny⁶. Otóż jak bardzo doskonała byłaby owa „rekonstrukcja historycznych zachowań” czytelnika potencjalnego, nie musi się ona „nakładać” na realne zachowania odbiorcze czytelnika empirycznego. Określona dyrektywa pragmatyzująca czy, jakby powiedział M. Głowiński, instrumentalny styl odbioru nie musi działać z jednakową siłą na poziomie jednostkowego aktu lektury i zawsze istnieje możliwość zmiany kodu odbiorczego. Innymi słowami, wbrew pozorom, moc sterownicza reguł zewnątrztekstowych jest równie chwiejna, niepewna jak moc sterownicza reguł wewnątrztekstowych. Akt odbioru mieści w sobie zapewne w szątkowej postaci oddziaływania tych dwóch form „nacisku” na odbiór i tworzy swoistą, lecz ciągle tylko cząstkowo możliwą do opisaną „normę” realnego zachowania odbiorczego. Musimy pamiętać, że „zewnątrzna” norma pragmatyzująca jest czymś, co osłabia dynamikę lektury, osłabia pole działania mechanizmu „twórczej zdrady” na owym

⁶ S. Żółkiewski, *Pole zainteresowań współczesnej socjologii literatury*, „Kultura i Społeczeństwo”, 1976 r., nr 1.

poziomie „instytucjonalnej” lektury. Stąd też pewna względność w przypisywaniu danej grupie tekstów takiej czy innej funkcji pragmatycznej, gdyż łatwo sobie wyobrazić, że dowolny tekst o zupełnie odmiennych regułach „wewnątrztekstowych” i relacjach semantycznych może wypełnić daną funkcję często o wiele „lepiej” czy silniej. Ponieważ ciągle nie potrafimy dotrzeć w całej złożoności do realnych zachowań odbiorczych, wolno nam zaledwie używać słowa „wyobrazić sobie”. By móc przekroczyć próg wyobraźni, konieczne jest po prostu dotarcie do poziomu elementarnej wiedzy potocznej odbiorcy i jego systemu klasyfikacji elementów kultury symbolicznej, klasyfikacji elementów świata.

Po tym odnotowaniu doświadczeń socjologii literatury zastanówmy się dalej, jakie są istotne pytania związane z problematyką odbioru teatru. Sprawdzimy jednocześnie, jak świadomość metodologiczna w ramach jednej dyscypliny może inspirować inne dziedziny, nie tracąc swoistości danej dziedziny sztuki, a nawet akcentując jej odmienność.

Sądzimy, że należałoby skoncentrować się

- na problemie odbiorcy w widowisku teatralnym,
- na zagadnieniu „świadectw odbioru” albo, inaczej, materiałów wywołanych przez socjologa i materiałów istniejących.

Widowisko jest tutaj rozumiane jako układ działań i powiązań między sceną a widownią. W praktyce teatralnej najczęściej jest tak, że w tym układzie działań rolę wiodącą pełni zazwyczaj scena (zespół aktorski, nadawcy, wg innej terminologii). W takim ujęciu bez obecności publiczności widowisko teatralne nie istnieje. „Publiczność jest więc w organizacji spektaklu wszechstronna: od niej, od jej odbioru zależy sens nie tylko tego, co się na scenie dzieje, ale i przedmiotów, które się na niej znajdują. Dotyczy to zwłaszcza rekwizytów, które mają na scenie tylko ten sens, ewentualnie ten byt, jaki im publiczność nadaje”, stwierdza J. Mukarovsky⁷. Wypowiedź ta w sposób jednoznaczny akceptuje problematykę odbioru w rozważaniach teatrologicznych i wskazuje jednocześnie socjologowi uprawiany obszar poszukiwań i analiz. Dotychczas jednak ani teatrologia, ani socjologia teatru niewiele zrobiła, by ukazać widowisko teatralne przez pryzmat odbioru, w perspektywie interakcji między sceną a widownią. Pojęcie interakcji, przejęte z psychologii społecznej i socjologii, z nadzieją, że nie musi być precyzyjnie definiowane, staje się pojęciem wokół którego koncentrują się analizy teatrologii, centralną kategorią opisu oddziaływań między sceną a widownią. Jest to oczywiście możliwe w tych rozważaniach, które ujmują teatr jako zja-

⁷ J. Mukarovsky, *O dzisiejszym stanie teorii teatru*, [w:] *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 366.

wisko teatralne, by użyć słów K. Wyki⁸. Zazwyczaj jednak pojęcie interakcji, mając szansę stać się centralną kategorią analizy, jest tak używane, że niczego nie wyjaśnia. Brak nam na przykład jakichkolwiek empirycznych czy operacyjnych rozstrzygnięć pozwalających na opis działań aktora w spektaklu, w którym nie ma braw i innych odgłosów zewnętrznych, a jedyną reakcją jest znacząca cisza, milczenie. Bardzo powoli postępuje proces ujmowania teatru jako zjawiska sprawdzalnego, poddającego się opisowi teatrologa, socjologa teatru, antropologa teatru.

Właśnie do teatrologów, socjologów teatru odnoszą się słowa G. Holoubka: „Teatr jako zjawisko o wiele bardziej sprawdzalne i poddające się właściwej kontroli, niżby to mogło się wydawać na pozór, niżby to mogło wydawać się tym, którzy sądzą, że skoro mamy do czynienia ze sztuką — mamy do czynienia ze sferą ulotną, niesprawdzalną, niewymierzalną, kapryśną, zatem zależną od nastrojów, napływu talentów czy też podległą szczególnym metafizycznym uwarunkowaniom. Tymczasem teatr jako instytucja egzystuje na skutek nieustannej kontroli, nieustannej egzekucji opinii publicznej i to w najlepszym tego słowa znaczeniu”⁹.

Nadając sens empiryczny pojęciu interakcji w widowisku teatralnym, teatrologia i socjologia byłyby na drodze do poddania teatru analitycznej „kontroli”. Dla większej komplikacji należy tu dodać, że teatrologowie ujmują interakcję jako relację zwrotną; widowisko jest ciągłą i zarazem natychmiastową wymianą interakcji między „sceną” a „widownią”. Interakcyjność w dziedzinie sztuki teatru ma odmienny charakter niż np. interakcja w literaturze między nadawcą tekstu — pisarzem, a odbiorcą tekstu — czytelnikiem. Ta ostatnia jest odległa w czasie, pisarz i czytelnik są od siebie w akcie interakcji zazwyczaj odizolowani. W teatrze natomiast interakcyjność ma charakter „jednoczesny”, toczy się w obrębie stałego „tu i teraz”, jest natychmiastowa. Przede wszystkim owej zwrotności w „natychmiastowej” interakcji dotychczas nie w pełni udaje się pokazać. Jest to jedno z ograniczeń, jakie cechuje zapisy przedstawień. Co najwyżej, badacz uwzględnia elementy interakcji odległej w czasie¹⁰. Przed teatrologią, socjologią tkwi nakaz dotarcia do rzeczywistych interakcji. Jakkolwiek poetyka teatralna od K. Stanisławskiego po happeningową czy parahappeningową nie może być analizowana tylko w czysto literalnym sensie i koniecznością jest zwrot w strefę

⁸ K. Wyka, *Na dwudziestolecie „Pamiętnika Teatralnego”*, „Dialog”, 1977, nr 1.

⁹ G. Holoubek, *Teatr — zjawisko sprawdzalne*, „Teatr”, 1977, nr 8.

¹⁰ K. Wolicki, *Lilla Weneda 1973*, „Dialog”, 1974, nr 5, w szczególności „Uwagi końcowe”.

realności tekstu teatralnego. Estetyka teatralna nie może być jedynym „miernikiem” interakcyjności. Interesuje nas tu w szczególności sprawa interpretacji danego tekstu teatralnego z perspektywy realizowanej przez ten tekst funkcji pragmatycznej. Jeśli widowisko rozumieć jako ciąg interakcji między sceną a widownią, to określony przebieg interakcji określa czy kształtuje w taki bądź inny sposób pragmatykę widowiska teatralnego. Także założona przez reżysera pragmatyka widowiska teatralnego powoduje, że proponuje on jakąś płaszczyznę porozumienia, pragnąc osiągnąć określony układ interakcji między sceną a widownią. Analiza funkcji pragmatycznej widowiska musi być próbą opisu i analizy interakcji. Interakcje między sceną a widownią to proces, przez który realizuje się pragmatyka danego widowiska teatralnego. Wskazywaliśmy już na braki w opisie widowiska w kategoriach interakcji, jak na przykład trudności w uchwyceniu interakcji „natychmiastowej”, w obrębie „tu i teraz” miejsca teatralnego. Pojawiają się jednak inne trudności, jak interpretować dane zachowania odbiorców, np. zinterpretować salwę śmiechu na widowni, kiedy interpretacja tekstu literackiego, wcześniejsze doświadczenia teatralne pozwalały sądzić, że powinna zalegać cisza. Odwołanie się wówczas do własnych intuicji bądź stwierdzenie, że widownia nie „rozumiała” propozycji reżysera, jest jednak daleko idącym uproszczeniem, nie próbującym dociec realnych podstaw zachowania publiczności. Powinniśmy starać się zwracać uwagę na zachowania widowni, bowiem „zespół ten dopiero proponowaną przez teatr strukturę wykonawczą przetwarza i zamienia w jej pełne urzeczywistnienie”¹¹. Urzeczywistnienie odbiorcze „uzewnętrznia” się w relacjach odbiorczych, jak na razie brak zasadniczych podstaw do ich interpretacji. W takiej sytuacji niezbędne staje się odwołanie do badań antropologii kultury, kinezyki, proksemiki i na tej drodze należałoby szukać podstaw do opisu funkcji pragmatycznej tekstu. W wypadku widowiska teatralnego, kiedy odbiorca jest pełnoprawnym elementem dzieła, wchodzi w jego „skład” na mocy definicji, funkcja pragmatyczna tekstu teatralnego musi być wyprowadzona z analizy „wnętrza” widowiska teatralnego, bowiem tylko tam w całej pełni realizuje się w ramach interakcji między sceną a widownią. Odbiorca, budując tekst widowiska teatralnego, zarazem „używa” go w określony sposób. „Teatr jest miejscem, w którym przeciwstawione zostają dwie przestrzenie wypełnione dwoma ansamblami: ansamblem sceny i ansamblem widowni. Te dwa ansamble z kolei tworzą jedność wyodrębnioną i przeciwstawioną zbiorowi będącemu nieteatrem. Suma tekstu sceny i tekstu widowni

¹¹ W y k a, op. cit.

tworzy tekst teatru”, stwierdza J. Ziomek¹². W przypadku widowiska teatralnego w „tekście teatru” mamy zawartą odpowiedź na pytanie o funkcję pragmatyczną tekstu widowiskowego, musimy jedynie umieć tę funkcję „odczytać”. W tym celu należy przygotować instrumentarium teoretyczne, by można podjąć próby „lektury”. Określony układ interakcji między sceną a widownią jest rezultatem ścierania się kodu nadawczego i kodu odbiorczego. Dla porządku zaznaczamy, że nadal jest do utrzymania tradycyjny podział nadawca — odbiorca, bowiem najdalej posunięte próby wyjścia poza teatr lub na pogranicze teatru można analizować w ramach tych kategorii. W doświadczeniach parateatralnych, realizowanych pod kierunkiem J. Grotowskiego, nadal istnieje podział na tych, którzy doświadczenie parateatralne wstępnie przygotowują, i na tych, którzy przychodzą, i dopiero ich wzajemne spotkanie przesądza o siatce interakcji. Więcej, swoista ich konfiguracja pozwala mówić o spotkaniu.

W kontekście rozważań o powiązaniach między sceną a widownią warto przytoczyć myśl J. Mukarovsky’ego, który stwierdza: „zresztą role aktora i widza różnią się znacznie mniej, niżby się na pierwsze wejrzenie zdawało”¹³.

Mówiąc o kodzie odbiorczym podkreślmy, że rozróżniamy tutaj kod odbiorczy, funkcjonujący na poziomie sali, od kodu odbiorczego funkcjonującego na poziomie relacji o spektaklu, niejako na „teoretycznym” poziomie.

Brak doświadczeń socjologii teatru w tej dziedzinie nie pozwala zasadnie rozbudować argumentacji na rzecz proponowanego tutaj rozróżnienia¹⁴. Trzeba zgodzić się z opinią J. Brach-Czaina, iż „Można mieć nadzieję, że dalszy rozwój ledwie rozpoczynających się dziś socjologicznych badań teatru przyniesie wiedzę faktyczną w miejsce spekulatywnej”¹⁵. Kiedy zatem wcześniej mówiliśmy o kłopotach z uwzględnieniem i zapisem interakcji „natychmiastowej”, wskazywaliśmy między innymi na trudności związane z uwzględnieniem tych dwóch rodzajów kodu odbiorczego. By tę odmienność jeszcze mocniej podkreślić, chcemy tutaj odwołać się do innego pojęcia z zakresu estetyki — do pojęcia konkretyzacji wg R. Ingardena albo zmodyfikowanej wersji propozycji, poję-

¹² J. Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty”, 1976, nr 2, s. 22.

¹³ Mukarovsky, *op. cit.*, s. 365.

¹⁴ P. Anrieu, R. Ravar, *Le spectateur au théâtre. Recherche d'une méthode sociologique d'après M. Biederman et les incendiaires*, Bruxelles 1964.

¹⁵ J. Brach-Czaina, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław 1975, s. 82.

cia odtworzenia, w myśl używania go przez A. Kłoskowską¹⁶. Dotychczas bardzo silnie staraliśmy się akcentować realne zachowania odbiorcze, teraz spróbujemy zgodnie z tą perspektywą wprowadzić do naszych rozważań pojęcie odtworzenia. Chcemy ponownie zwrócić tutaj uwagę na dwa momenty w procesie odbioru:

- poziom praktycznego uczestnictwa w widowisku teatralnym,
- poziom relacji o spektaklu, interpretacji, analiz, krótko mówiąc operacji przeprowadzonych na „pamięci” o widowisku.

Argumentacja na korzyść takiego właśnie rozróżnienia pojawiła się powyżej kilkakrotnie. Na poziomie praktycznego uczestnictwa w widowisku teatralnym mamy do czynienia z odtworzeniem, które jest określone i zdeterminowane przez wymiar konkretnego zachowania uczestnika widowiska, jego subiektywnej i obiektywnej roli w działaniu teatralnym. Przez sam fakt uczestnictwa w widowisku teatralnym odbiorca musi dokonywać elementarnych i szczątkowych nieraz postaci odtworzeń, by ogólnie orientować się w przebiegu zdarzeń, bądź by móc w nich uczestniczyć. Poprzez ów fakt nakierowania odtworzenia w stronę praktycznego zachowania się można wstępnie ten rodzaj odtworzenia nazwać „spektakularno-pragmatycznym”. Odtworzenie to jest determinowane samym faktem uczestnictwa w spektaklu i służy wyraźnie potrzebom praktycznym. Używamy słowa „pragmatyczny”, by wyraźnie podkreślić użyteczność odtworzenia. Oczywiście sytuacja, o której powyżej mówiliśmy, jest powszechna i pożądana na poziomie elementarnych zachowań odbiorczych. Nie znaczy to, że w przypadku każdego odbiorcy mamy do czynienia tylko z taką formą odtworzenia. Chcemy jedynie stwierdzić, że przynajmniej taką sytuację powinniśmy odnaleźć w każdym przypadku uczestnictwa w widowisku teatralnym. Kiedy bierzemy pod uwagę badaczy teatru, krytyków, owe odtworzenia na poziomie „spektakularno-pragmatycznym” mogą mieć bardziej złożony charakter. Możemy chyba powiedzieć, że w tym przypadku dokonuje się „homogenizacja subiektywna” odtworzenia, czyli to, co „wysokie”, miesza się z tym co „niskie”. Pisanie recenzji, eseju czy pracy naukowej jest zabiegiem eliminowania tych subiektywności, potoczności. Być może, że już w trakcie widowiska niektóre odtworzenia osiągają przeciwny biegun continuum, a odtworzenie, które wtedy się dokonuje, nosi nazwę odtworzenia metodologicznego. Można by mniemać, że odtworzenia, których dokonają krytycy, sytuują się w pobliżu tego bieguna metodologicznego odtworzenia. Ale jest to przypuszczenie, bowiem nie dysponu-

¹⁶ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960; A. Kłoskowska, *Potoczny odbiór literatury: Przykład Żeromskiego. Socjologia a teoria literatury*, „Pamiętnik Literacki”, 1976, nr 1: por. M. Głowiński, *O konkretyzacji*, „Nurt”, 1973, nr 5 (wkładka).

jemy jakimiś wartościowymi studiami nad krytyką teatralną, jej językiem, systemami wartości. Socjologia krytyki artystycznej prawie nie istnieje. Czasem, co musimy wziąć pod uwagę, odtworzenia krytyków mogą współwyznaczać ów biegun odtworzenia metodologicznego. Również odtworzenia nadbudowujące się nad „poziomem” odtworzenia „spektakularno-pragmatycznego” nie muszą pojawiać się zawsze z jednakową siłą. Czasem dopiero potoczność doświadczeń może być pretekstem do podjęcia zabiegów wzbogacających odtworzenie, wzbogacających interpretację. Prawdopodobnie krańcowa postać odtworzenia, odtworzenie metodologiczne, pojawia się już poza momentem praktycznego uczestnictwa w spektaklu. W każdym z przedstawionych tutaj wypadków zabiegi odtworzenia są zdeterminowane przez sytuację, w jakiej się pojawiają, przez fakt, w jaki sposób definiują sytuację odbiorcy, podejmujący proces odtworzenia czy próbę interpretacji. Dodatkowo należy tutaj uwzględnić zagadnienie konwencji i jej wpływu na proces odtworzenia.

Rozważając procesy odtworzenia na poziomie praktycznego uczestniczenia w spektaklu, musimy uwzględnić element dotychczas przez nas pomijany, tekst dramatyczny. Nie można wykluczyć, że przynajmniej część widzów zna zapis dramatu teatralnego i że oczekuje określonego zabiegu odtworzenia reżyserskiego i interpretacji dramatu na scenie oraz że ta część publiczności dokonuje ciągłej konfrontacji własnych doświadczeń lekturowych z propozycją reżysera. Publiczność i aktorzy wprowadzają korekcje do proponowanego przez reżysera „projektu odtworzenia”¹⁷. Proponowane podejście jest na pewno ważne wobec tekstów prezentowanych na scenie, które wcześniej widzowie mieli okazję poznać, np. w trakcie nauki szkolnej. Rozważając zabiegi odtworzenia w grupie krytyków, znawców, tego elementu nie powinniśmy pomijać. Zarzuca się czasem recenzentom, że w swych recenzjach zbyt wiele miejsca poświęcają samej analizie tekstu literackiego, pomijając bądź ograniczając znaczenie samego widowiska teatralnego. Pamiętać należy jednak o tym, że znajomość tekstu dramatycznego, nawet w szczątkowej postaci bądź w postaci zasłyszanego głosu „przewodnika” opinii może kierować zachowaniem realnych odbiorców i określać ich oczekiwania wobec tekstu teatralnego. Ważne więc staje się uchwycenie, z jakim nastawieniem przystępują widzowie do aktu uczestnictwa w widowisku teatralnym, określenie ich „horyzontu oczekiwań”, a następnie pokazanie dynamiki nastawienia i zmian horyzontu oczekiwań¹⁸. Niełatwo będzie

¹⁷ Nawiązujemy tutaj do określenia „projekt wykonania”, które występuje w cytowanym artykule J. Ziomka.

¹⁸ H. R. J a u s s, *Historia literatury jako wyznanie rzucone nauce o literaturze*, „Pamiętnik Literacki”, 1972, nr 4.

dotrzeć do przedstawionego tutaj poziomym „spektakularno-pragmatycznym” odtworzenia, ale socjolog nie może pomijać tej sfery doświadczeń, jeśli chce rzeczywiście opisywać społecznie realizowane funkcje tekstu teatralnego. Ten poziom odtworzenia jest poznawczo bardziej bogaty i metodologicznie bardziej czysty od poziomu relacji, poziomu odtworzenia, na tej drodze przez nas poznawanego. Lecz także poziom „spektakularno-pragmatyczny” nie jest wolny od wypaczeń. Bardzo łatwo tutaj o przenoszenie doświadczeń krytyka w dziedzinę doświadczeń ogółu publiczności i przypisywanie publiczności wyobrażeń, rozstrzygnięć, odtworzeń, których nigdy nie dokonywała bądź nie podzielała, bowiem w inny sposób strukturalizuje świat rzeczywisty i świat sceny i w odmienny sposób interpretuje ten ostatni w świetle własnych doświadczeń, własnego modelu świata.

Materiał, pozwalający wyobrazić sobie ewentualny rozdźwięk, daje nam badanie na drugim z wyróżnionych przez nas poziomów: relacji o widowisku, poziomie operacji przeprowadzonych na „pamięci” o widowisku. W tych właśnie relacjach można znaleźć rozbudowane elementy procesu odtworzenia bądź też relacja może być tożsama z zapisem procesu odtworzenia. Ta ostatnia sytuacja byłaby dla socjologa teatru najciekawsza i najlepsza z jego perspektywy badawczej, jest jednak trudna do osiągnięcia. W „pamięci” o widowisku zawarte są elementy odtworzenia, do których socjolog stara się dotrzeć. Relacje o widowisku teatralnym mogą pojawiać się niezależnie od socjologa, bądź może on je „wywołać”, organizować w zależności od swoich potrzeb. Podział ten mieści się w propozycji Z. Raszewskiego i S. Skwarczyńskiej co do podziału materiałów dokumentujących widowisko teatralne. Mowa wtedy o dokumentach pracy i dokumentach dzieła¹⁹. O samym problemie zbierania świadectw odbioru będziemy jeszcze mówić.

Teraz chcemy rozważyć kwestię różnorodnych form odtworzeń widowiska teatralnego, z jakimi socjolog teatru i teatrolog mogą się zetknąć.

Badając odbiór artystycznych tekstów literackich A. Kłoskowska wyróżniła odbiór potoczny przekazu artystycznego od odbioru krytycznego, będącego cechą grupy znawców²⁰. To wyróżnienie pozwala jednocześnie na wydzielenie dwóch rodzajów odtworzeń: krytycznego i potocznego.

Najprostszym zabiegiem, pozwalającym na takie rozróżnienie, jest, jak się wydaje, odwołanie do kryterium instytucjonalnego. Przykłady

¹⁹ Z. Raszewski, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, Wrocław 1970; S. Skwarczyńska, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog”, 1973, nr 7.

²⁰ A. Kłoskowska, *Potoczny odbiór literatury...*

odtworzenia krytycznego to recenzja, szkic, esej, przedmowa, wprowadzenie, omówienie itp. procedury krytyczne. Należałoby jedynie zastanowić się, czy można znaleźć i jakie istnieją wyróżniki tych właśnie rozróżnień na poziomie samego tekstu, jakie znaleźć „sygnały” świadczące o tym, że mamy do czynienia z takim czy innym tekstem, że odtworzenie ma charakter potoczny czy krytyczny (dokonane przez osobę z kręgu znawców). Jest dla nas oczywiste, że każda forma odbioru jest rodzajem krytyki. Każdy akt odbioru, także masowej publiczności, jest formą krytyki, jeśli zawiera ocenę, elementy wartościowania. Nie wykluczone, że w wielu przypadkach te dwa rodzaje odtworzeń nie wykazują wielu różnic bądź są wręcz do siebie zbliżone. Pole funkcjonowania krytyki to obszar dość różnorodny, od krótkiego, prawie informacyjnego omówienia, po rozbudowany, erudycyjny szkic krytyczny. Czasem odtworzenie potoczne danego odbiorcy (przy pomocy bliżej nie określonych wskaźników, tak oznaczone) może doznać „nobiletacji” i poprzez pojawienie się w kanale instytucjonalnie przynależnym do dziedziny krytyki może być zaliczone do poziomu odtworzenia krytycznego. Podobnie jak tzw. krytyka znawców często przybiera trywialną postać, „relacjonowany” proces odtworzenia ma taki właśnie trywialny charakter — częstym przykładem jest działalność krytyków w ramach programów telewizyjnych.

Poziom „relacji o widowisku”, tak umownie przez nas nazwany, jest łatwiej dostępny badaczowi. Relacja może odbywać się wobec niego, choć taka sytuacja ma też swoje niedostatki.

Odtworzenie, możliwe na tym poziomie i dostępne badaczowi, może mieć albo potoczny charakter, albo pochodzić od grupy znawców, czyli być odtworzeniem krytycznym. Rozpatrzmy teraz dalej te dwie możliwe odmiany odtworzenia (z tym że wcześniej przez nas wyróżnione odtworzenie „spektakularno-pragmatyczne” nie jest i nie musi być tożsame z wyróżnionym teraz odtworzeniem potocznym). Na poziomie „relacji o widowisku” odtworzenie potoczne może przybrać bardziej złożoną w stosunku do tamtego postać, jak również może być formą zrationalizowanego zachowania, wynikłego z zaistniałej sytuacji, np. badania socjologicznego, pracy pisemnej w szkole itp.

Przyjmujemy, że inne, wyróżnione przez nas postacie odtworzenia mają bardziej pogłębiony charakter na II poziomie niż w przypadku odtworzenia „spektakularno-pragmatycznego”.

Znajomość odtworzeń krytycznych może być bardzo pomocna w pracy badawczej socjologa i teatrologa, sygnalizuje bowiem i pokazuje, w jakich kierunkach może dążyć odbiór ogółu publiczności, a znajomość wielu odtworzeń daje badaczowi pewną „swobodę” w kontakcie z odbiorcami. To, że odbiór krytyczny jest sygnałem możliwych zachowań

odbiorczych, nie znaczy, że realne zachowania ogółu odbiorców będą mieścić się w którymś ze znanych badaczowi wariantów odtworzenia. Nie znaczy to również, by badacz uznawał za wartościowe jedynie te odtworzenia, które powtarzają znany wariant odtworzenia krytycznego bądź zbliżają się do niego w jakiś sposób. Badanie odbioru tekstów artystycznych nie może być zorganizowane tak, by zawierało jedynie porównania i stwierdzenia ewentualnych odmienności czy zgodności między tymi dwoma rodzajami odtworzenia: potocznym i krytycznym. Odtworzenie krytyczne nie może tworzyć dla badacza normy odbioru, wzoru zachowania odtwórczego, zatem nie ono powinno być osią organizującą proces badania odtworzenia.

Znając możliwe odtworzenie krytyczne, socjolog teatru czy teatrolog będzie mógł łatwiej odnaleźć w odtworzeniach potocznych „ślady” odtworzeń krytycznych. Poza tym recenzje, omówienia, szkice krytyczne zawierają często jedynie fragmenty odtworzenia, korzystają w zredukowanej postaci z odtworzenia. Badanie odbioru potocznego, odtworzenia potocznego musi być otwarte na szeroki zakres treści, nie powinno ograniczać i sztywno zakreślać „pola kontaktu” badacza i odbiorcy.

W kilku powyższych uwagach wskazywaliśmy na trudności w różnieniu dwóch postaci odtworzenia: krytycznego i potocznego. Sądzimy jednak, że w przyszłości uda się zebrać obszerniejszy materiał, uzasadniający czynione w niniejszym tekście uwagi. Pewnym „pogodzeniem” wymienionych dwóch rodzajów odtworzeń jest taka jego postać, którą proponujemy nazwać odtworzeniem „quasi-krytycznym” czy „quasi-metodologicznym”. Odtworzenia, o których tutaj mówimy, odwołują się do funkcjonującego w danej kulturze artystycznej kanonu tekstów artystycznych, które czytelnik, widz, odbiorca musiał czy miał możliwość poznać w trakcie nauki szkolnej, na poziomie elementarnego przygotowania do uczestnictwa w kulturze symbolicznej²¹. Kanon takich treści i przekazów jest wyraźnie określony dla dziedziny literatury, w przypadku innych sztuk nie mamy wyraźnie wyodrębnionego kanonu, a przynajmniej nie przekazuje go szkoła bądź czyni to w bardzo zredukowanej postaci. W przypadku badań tej formy odtworzenia badacz organizuje postępowanie badawcze tak, aby mógł stwierdzić, na ile elementy kanonu są obecne w doświadczeniu artystycznym grupy odbiorców, w realnych zachowaniach odbiorców. Badacz w tym układzie jest stroną „aktywną”, przyjmuje rolę egzaminatora, wobec którego odbiorca musi się wywiązać z podjętego zadania. Niezależnie od zastrzeżeń, które

²¹ „Kanon i reszta”, rozmowa z Prof. dr A. Kłoskowską, rozmawiała Teresa Krzemińska, „Tygodnik Kulturalny”, 1976, nr 10; W. Dynak, *O pojęciu lektury*, „Teksty”, 1974, nr 5.

moglibyśmy wobec takiego postępowania wysunąć, należy jednak tego rodzaju badania podejmować, bowiem na tej drodze możemy stwierdzić, jak efektywnie działa system szkolny w dziedzinie nas interesującej, i możemy określić, jak podstawowe doświadczenia kultury narodowej i światowej są przyswojone przez ogół publiczności. Ten sposób podejścia do badania zagadnień odbioru ma jeszcze inne dodatnie strony. Znajomość kanonu i przyjęcie treści kanonicznych za płaszczyznę kontaktu, niezależnie od niedociągnięć wynikłych z sytuacji egzaminowania, daje jednocześnie szansę, że pytania o proces odtworzenia i jego elementy nie „wiszą” w próżni, lecz próbują rozpoznać konkretną sferę recepcji tekstu artystycznego. Znana jest sfera doświadczeń artystycznych, do której badacz ma prawo odwołać się jako do dziedziny wiedzy oczekiwanej. Kanon jest pewnym ograniczeniem „swobody” odbiorcy, „narzuceniem” wersji odtworzenia, nigdy jednak nie dokonuje się to mechanicznie i jednoznacznie. Stąd także duże zróżnicowanie świadomości estetycznej odbiorców w badanym zakresie i sens podejmowanych analiz²². Często treści „kanoniczne” są swoistego rodzaju „trampoliną” dla dalszego swobodnego interpretacyjnego postępowania odbiorcy. Badania, które by zmierzały do opisanego, jak te treści kanoniczne funkcjonują w świadomości odbiorców, są bardzo skomplikowane, muszą odwołać się do niezupełnie wypracowanej techniki badań, pozwalającej głęboko wniknąć w to, co jest czytane, odbierane czy oglądane, i określić charakter percepcji treści artystycznych. Dotychczas zajmowaliśmy się takimi postaciami odtworzenia, które odnosiły się do postawy wartościującej wobec dzieła, niezależnie od tego, czy była to postawa krytyka czy masowego odbiorcy. Dzieło było rozumiane jako posiadające wartość dla danego odbiorcy, odpowiadało jego oczekiwaniom odbiorczym, zatem odbiór był formą wartościującego ustosunkowania się do propozycji nadawcy.

Wydaje się, że jest możliwa i dopuszczalna jeszcze jedna postać odtworzenia, odtworzenie metodologiczne. Ta odmiana odtworzenia wiąże się z naukowym, chciałoby się powiedzieć, bezinteresownym podejściem do dzieła sztuki. Podejście naukowe to takie badania, które „bądź świadomie, bądź spontanicznie są zorientowane na możliwie najbardziej konsekwentne eliminowanie ustosunkowania się wartościującego”²³. Można przypuszczać, że dzięki zabiegom odtworzenia metodologicznego otrzymuje się pewien idealny standard odtworzenia, którego treść powinna być dostępna dla wszystkich ludzi. Taka postać odtworzenia jest

²² Por. zróżnicowanie odbioru treści należących do kanonu, Kłoskowska, *Potoczny odbiór literatury...*

²³ B. M. Bernstein, *Historia sztuki a krytyka artystyczna*, „Literatura”, 1976, nr 40.

zapewne niezbędna dla przeprowadzenia interpretacji, którą T. Pawłowski nazywa metodologiczną interpretacją dzieła sztuki²⁴. Wcześniejsze przykłady odtworzeń odbiegały w różnym stopniu od tak pojętego odtworzenia metodologicznego. Na przeciwnym biegunie znajduje się odtworzenie określone przez nas jako odtworzenie potoczne albo, jeszcze inaczej rzecz określając, amatorskie. Jednocześnie ze względu na swoją powszechność ta postać zabiegów odtwórczych zasługuje na uwagę socjologów i teoretyków różnych dziedzin sztuki, estetyków. Znajduje tu uzasadnienie zainteresowanie potocznym obiegiem sztuki. Jednak nie tylko z samego faktu powszechności bierze się zainteresowanie potocznym obiegiem sztuki, jest to bowiem sfera, w której dokonuje się ciągle wartościujące ustosunkowanie do sztuki. „Krystalizacją ustosunkowania się wartościującego i równocześnie jego narzędziem okazuje się krytyka”²⁵. Stąd także nasze analizy odbioru krytycznego, odtworzenia krytycznego.

Przedstawione powyżej rozważania nie mogą wyczerpać całej rozbudowanej problematyki odbioru widowiska teatralnego, ani nie wyjaśniają do końca zagadnienia odtworzenia. Zawarte w artykule uwagi są zaledwie sugestiami, które należy sprawdzić właśnie na drodze badania potocznego odbioru teatru. Uzyskane analizy mogą posłużyć nam do konstrukcji zarysu teorii odbioru widowiska teatralnego. Stworzenie teorii odbioru widowiska teatralnego jest sprawą istotną dla dalszej praktyki badawczej teatrologii i socjologii teatru. Nie rozstrzygnięte pozostaje pytanie, co determinuje proces odtworzenia w każdej z wyróżnionych odmian. Musimy umieć pokazać, jaki jest udział w tym procesie czynników „zewnętrznych” (reguł zewnętrztekstowych) wobec tekstu teatralnego i jaki jest udział elementów „wewnętrznych” (reguł wewnętrztekstowych) wynikających z samego tekstu teatralnego oraz w jakich wzajemnych relacjach mogą pozostawać czynniki wewnętrzne i zewnętrzne. Mówiąc o roli wyróżnionych czynników, rozważamy ich udział po „stronie” odbiorcy, interesuje nas, jak odbijają się one w świadomości odbiorczej i w jaki sposób określają proces odbioru. Badanie musi odwołać się do systemu wiedzy potocznej ogółu publiczności, potocznego modelu świata²⁶. Właśnie wiedza potoczna może warunkować odbiór tekstów artystycznych i związane z tym wybory wartości. System wiedzy potocznej, nie należy tego wykluczyć, jest „wewnętrznie” zróżnicowany i oprócz elementów naukowych zawiera elementy pochodzące ze sfery refleksji potocznej.

²⁴ T. Pawłowski, *Interpretacja dzieła sztuki*, „Studia Filozoficzne”, 1971, nr 5.

²⁵ Bernstein, *op. cit.*

²⁶ Z. Bokszański, *Młodzi robotnicy a awans kulturalny*, Warszawa 1976, rozdz. IV i V.

Jak zatem, w świetle dotychczasowych rozważań na temat odtworzenia przedstawia się sprawa badania odbioru i różnych odmian odtworzenia?

Wcześniej występowaliśmy przeciwko takiemu postępowaniu badawczemu, które byłoby próbą ustalenia pola „zgodności” odbioru potocznego i krytycznego. W zupełności pominiemy analizy związane z odmianą nazywaną przez nas odtworzeniem metodologicznym. Rozważymy tutaj jedynie kwestie związane z badaniem odbioru i odtworzenia potocznego, krytycznego i „quasi-krytycznego”, zorientowanego na „kanon”. W tekstach krytycznych znajdzie badacz wiele informacji o strukturze i funkcjonowaniu życia artystycznego, odnajdzie system wartości i oczekiwań, jakie ta grupa wysuwa pod adresem twórców i sztuki. Krytyka artystyczna jest tą formą, gdzie stanowisko wartościujące występuje w rozbudowanej postaci, a podstawą wypowiedzi krytycznej jest dążenie do pełnej argumentacji na rzecz określonego wyboru wartości. Badacz musi mieć na uwadze, że są to materiały już istniejące, „wywołane” przez rozmaite okoliczności, że „wypowiedź krytyczna” zewnętrzna wobec dzieła jest także pewną „grą”, „zainscenizowaną” w określonej sytuacji. Należy więc szczególnie ostrożnie postępować przy próbach ich socjologicznej interpretacji. Ważne jest nie tylko to, o czym krytyk mówi, do jakich wartości się odwołuje, lecz także to, o czym nie mówi, znaczące jest jego mileżenie. Wypowiedź „krytyczna” może mieć „wytarte” ślady osobistego odbioru krytyka i być formą „instytucjonalizowaną”, przez wypowiedź krytyczną może wypowiadać się określona instytucja, a tekst jest wtedy „wysłowieniem” jej systemu wartości. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że badając krytykę jako formę odbioru socjolog musi uwzględnić całą złożoność tej dziedziny działań i uwikłań, w jakich krytyk funkcjonuje. Jest oczywiste, że fakt „uwikłania”, sytuacja, w której krytyk występuje, poddaje się interpretacji socjologicznej. Głos krytyka może być mniej „czysty” niż głos zwykłego odbiorcy. W analizie „odbioru krytycznego” socjolog sztuki może korzystać z pomocy socjologii języka, socjologii wiedzy, etnometodologii, socjologii komunikowania się. Na uwagę zasługuje problem istnienia krytyki w układzie nadawca — dzieło — odbiorca, zagadnienie „zawijywania się” kontaktu między twórcą a krytyką i między masową publicznością a krytyką. Wbrew pozorom kontakt ten nie dokonuje się automatycznie, nie od razu znane są wzajemne oczekiwania, sposób kontaktu. Komunikowanie się między wymienionymi stronami narażone jest ciągle na zagubienie tego, co wspólne, komunikacja musi ciągle się odnawiać. Łatwo zauważyć, że mówiąc krytyka, ma się na uwadze przede wszystkim te teksty, które są sformułowane w języku naturalnym, są zapisane.

Marginalnie nasze uwagi o krytyce dotyczą jej uprawiania przy pomocy innych mediów. W przypadku badań potocznego odtworzenia badacz zbiera tworzone dla swoich potrzeb zapisane „świadczenia odbioru”, bądź też rejestruje na „żywo” wypowiedzi badanych. Posługując się terminologią M. Głowińskiego rozważamy jedynie te „świadczenia odbioru” potocznego, które są przez socjologa „wywołane”, przygotowane i nie mają „literackiego” charakteru. Nie interesują nas takie „świadczenia odbioru”, jak listy, pamiętniki, dzienniki itp. Wcześniej już wyraziliśmy przypuszczenie, że stosunkowo najlepszą sytuację spotyka badacz w przypadku badań poświęconych recepcji treści kanonicznych. Odwołujemy się wtedy do systemu wiedzy oczekiwanej. Taka sytuacja dotyczy jednak tylko niewielkiej, globalnie rzecz biorąc, liczby tekstów artystycznych. Zdecydowana większość treści symbolicznych, która dociera do odbiorcy, nie należy do kanonu.

Występuje tutaj, trudny w obecnej chwili do rozwiązania problem, w jaki sposób i przy pomocy jakich technik należy podejmować badania potocznego odbioru, by nie stwarzać faktów empirycznych. Zatem badanie powinno być możliwie szeroko otwarte na wielość „stylów odbioru”, wielość „horyzontów oczekiwań”. Tylko wtedy uda się ustalić, co dotarło do odbiorcy z danego przekazu, i będzie wolno nam przypuszczać, że nie stwarzamy faktów. Jeśli chcemy uzyskać wiedzę faktyczną w miejsce spekulatywnej, musimy poświęcić więcej uwagi sprawom metodologii i technikom badań socjologicznych w zakresie analiz sztuki. Nie wykluczone, że uzyskane efekty mogą być z pożytkiem wykorzystane w innych dziedzinach socjologicznej refleksji.

Przyjmując, że dzieło otwarte jest na wielość możliwych konkretyzacji odbiorczych, powinniśmy jednocześnie zagwarantować odbiorcy taką możliwość w procesie badania odtworzenia potocznego. Podstawowa sprawa to umiejętność dotarcia do poziomu „dopełnień” odbiorcy w taki sposób, by ich nie stwarzać, nie „wywoływać”. Należy rozważyć, jak spowodować, żeby odbiorca przemawiał „własnym głosem”, a nie „głosem” badacza. Blisko tutaj momentu, w którym zakwestionować można sam sens badań.

Kilka uwag kończących rozważania o odbiorze widowisk teatralnych zaledwie sygnalizuje problemy wynikające przy zbieraniu „świadczeń odbioru”. Pozwalają one jednak utrzymać tezę, że nie można w socjologicznych analizach teatru koncentrować się jedynie na sprawach spektaklu, a pomijać zagadnienie odbioru, realne zachowania odbiorcze²⁷.

²⁷ R. Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris 1973.