

# Kazimierz Kowalewicz

---

## O odbiorze widowiska teatralnego

---

Przegląd Socjologiczny Sociological Review 33, 89-102

---

1981

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.

KAZIMIERZ KOWALEWICZ — ŁÓDŹ

## O ODBIORZE WIDOWISKA TEATRALNEGO

Treść: Wstęp. — Interakcje a widowisko teatralne. — Widowisko teatralne w perspektywie sztuki. — W stronę teorii odbioru.

### WSTĘP

Jest swoistym paradoksem, że dotychczasowa refleksja o teatrze pomijała problematykę widza, kwestię odbioru. Dopiero od niedawna bardzo powoli zaczyna to zagadnienie stawać się przedmiotem zainteresowania badaczy teatru albo raczej, co bardziej ściśle, coraz częściej mówi się o konieczności uwzględnienia tego typu problematyki w rozważaniach na temat widowiska teatralnego. Dobrze orientację tę określa tytuł szkicu jednego z teatrologów — *Świadectwo widza jak wyzwanie rzucone nauce o teatrze*, będący przeformułowaniem tytułu fragmentu znanej pracy H. R. Jaussa na temat dialogicznego ujęcia nauki o literaturze<sup>1</sup>. I od razu odnotujemy kolejny paradoks, teatrologia, która poświęciła wiele swych rozpraw udowodnieniu autonomii tej dziedziny sztuki i obronie teatralnej teorii dramatu, okazuje się nagle z pewnej perspektywy dyscypliną nie tylko nieco opóźnioną, ale i mogącą zyskać wiele poprzez zainteresowanie niektórymi pomysłami literaturoznawców — szczególnie teraz kiedy to ostatnie przyjęło wyraźnie orientację odbiorczą.

Również praktycy teatru nie zawsze z jednakową siłą akcentowali rolę i znaczenie publiczności w teatrze. Co prawda tradycja mówienia o dramacie (teatrze) w perspektywie recepcji sięga właściwie aż do Arystotelesa, ale nie ma tu miejsca, by choć skrótowo przywołać te różnorakie propozycje<sup>2</sup>. Z konieczności ograniczamy się do praktyki arty-

<sup>1</sup> Zb. Majchrowski, *Świadectwa widza jako wyzwanie rzucone nauce o teatrze*, „Dialog”, 1977, nr 6, s. 135—138.

<sup>2</sup> Zob. wybór O. Aslan, *L'art du théâtre*, Paris 1963.

stycznej XX wieku i wybieramy 1 przykład, jak sądzimy, znaczący. B. Brecht zwrócił uwagę na sytuację widza w teatrze, uetycyzył jego rolę, a jednocześnie, co warto zauważyć, ją odestetyzował. W. Benjamin tak określił rolę publiczności w teatrze Brechta: „Pojęcie teatru epickiego (które Brecht jako teoretyk utworzył na użytek swojej praktyki poetyckiej) zapowiada przede wszystkim to, że ów teatr pragnie dla siebie publiczności wolnej od napięcia, swobodnie obserwującej akcję. Oczywiście będzie ona zawsze występować jako kolektyw i to odróżnia ją od czytelnika, który obcuje z tekstem sam na sam. Ponadto właśnie jako kolektyw publiczność ta będzie się czuła prowokowana do natychmiastowego najczęściej zajmowania stanowiska. Ale to zajmowanie stanowiska zgodnie z tym, jak je sobie wyobraża Brecht, powinno być przemyślane, a zatem wolne od napięcia, jednym słowem powinno być wyrazem postawy osób zainteresowanych”<sup>3</sup>. Jednocześnie, jak mówi Benjamin, zainteresowani „nie myślą bez powodu”.

Postulaty Brechta są bliskie postulatom niektórych badaczy teatru. W wielu współczesnych pracach z zakresu socjologii teatru czy pogranicza bardzo często występują właśnie odwołania do teorii Brechta<sup>4</sup>. Warto zauważyć, że wezwanie do bardziej rozbudowanych badań odbioru współbrzmi z poszukiwaniem twórców II Reformy Teatru, by posłużyć się terminologią K. Brauna. Jednym z dążeń tego ruchu są formy pracy prowadzonej w ścisłej więzi z widzem, czasem w sytuacji, kiedy nie chodzi o żaden spektakl i zaciera się granica między sztuką a życiem. Praktyki te stawiają sobie za cel działania resocjalizacyjne, terapeutyczne itp.<sup>5</sup>. Jest oczywiste, że w przypadku niektórych z tych propozycji tracą sens wszelkie badania nastawione na uchwycenie procesu rozumienia i interpretacji, recepcji zdarzenia w perspektywie intelektualnej. Współczesna awangarda odwołuje się do niemożliwości odbioru, akcentuje ów fakt zbędności rozumienia.

Problematyka, którą powołują artyści II Reformy Teatru, rozsadza czy wykracza poza dotychczasowe teorie teatru i choć pamiętamy o niej w trakcie tych uwag, nie na niej się będziemy koncentrować. Sygnalizujemy jedynie, że teoria teatru musi wziąć pod uwagę także te ekstremalne z pewnej perspektywy sytuacje.

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* „Miesięcznik Literacki”, 1976, nr 6, s. 51.

<sup>4</sup> R. Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris 1973; B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris 1960.

<sup>5</sup> K. Braun, *Druga Reforma Teatru?* Wrocław 1979, s. 194—217; T. Shank, *Teatr zmiany społecznej*, „Dialog”, 1977, nr 3, s. 110—118.

## INTERAKCJE A WIDOWISKO TEATRALNE

Spróbujmy bliżej określić nasze rozumienie kategorii widowiska teatralnego i związanej z tym problematyki odbioru. Wychodząc generalnie z teatralnej teorii dramatu pojmujemy widowisko jako zespół wzajemnych oddziaływań między dwoma podstawowymi zespołami: aktorami i widownią. Centralną kategorią analizy staje się pojęcie interakcji. Komunikowanie w teatrze opiera się na bezpośrednim kontakcie, reakcja na „rzeczywistość sceny” przynależy do „rzeczywistości widowiska” i realnie wpływa na dalszy kształt tej pierwszej<sup>6</sup>. Sztuka teatru dzieli swą sytuację z żywym koncertem filharmonicznym, choć rzadko zwykło się patrzeć na tę sytuację właśnie w kategoriach interakcji. R. Ingarden wskazuje wyraźnie na to oddziaływanie, kiedy mówi o interpretacji partytury przez wirtuoza: „Właśnie dlatego, że to wszystko zostaje stworzone na nowo tylko pod sugestią dzieła, a w głównej mierze mocą żywej i twórczej siły wirtuoza, i że wirtuoz nawet w rozkwicie swej siły nie jest w pełni niezależny od chwili, gdy gra — odsłania się rola publiczności przy powstawaniu konkretyzowanego dzieła. Tzw. atmosfera współuczestniczy w tym w sposób istotny. Dochodzi podczas koncertu do wzajemnego wpływu, do zestrzajania się na jeden wspólny ton, na jeden nastrój. Wirtuoz oddziaływuje swoją grą na audytorium”<sup>7</sup>. Publiczność jednak nie pozostaje bezczynna. Udziela wirtuozowi odpowiedzi. Stąd dalej tak pisze Ingarden o audytorium: „Ono zaczyna w uważnym rozumieniu, w milczącym słuchaniu współdrgać, wewnątrz siebie się rozgrzewać, budzi się do uważnego, intuicyjnego chwywania tego, co właśnie zasłyszane. Zaczyna reagować na dzieło, odpowiadać na ujrane wartości. I tę odpowiedź zaczynają odczuwać i inni obecni, i sam wirtuoz. Realizuje się wtedy, i to jest właśnie tajemnica wielkiej sztuki! — jedyne w swoim rodzaju współzycie — jak mówi Max Scheller — czucie się jednym całości publiczności z wirtuozem”<sup>8</sup>.

Praca R. Ingardena *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* ma du-

<sup>6</sup> A. Helbo, *Prolegomènes à la sémiologie théâtrale: Une lecture de Port Royal*. „Semiotica”, t. 11, 1974, nr 4, s. 359—373; T. Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Warszawa 1970; G. Mounin, *La communication théâtrale*, [w:] *Introduction à la sémiologie*, Paris 1970, s. 87—94; I. Osolsobe, *Dramatické dílo jako komunikace komunikaci o komunikaci*, [w:] *Otázky divadla a filmu*, red. A. Závodský, Brno 1970, s. 11—46.

<sup>7</sup> R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 151.

<sup>8</sup> *Ibidem*,

że znaczenie także do badań teatrologicznych. Ciekawe, że kiedy literaturoznawca K. Wyka zdecydował się napisać esej poświęcony XX-leciu „Pamiętnika Teatralnego”, poszukując ram teoretycznych dla swej pracy sięgnął właśnie do tej rozprawy Ingardena i ten niedokończony szkic Wyki jest ciekawszy dla socjologa od wielu innych prac teatrologicznych<sup>9</sup>. Sprawa interakcji w odniesieniu do widowiska teatralnego wymaga jeszcze wielu badań, a różnorakie niedoskonałości tego typu analiz są bliskie tym wszystkim pracom, które wybierają perspektywę proksemiczną<sup>10</sup>. Wydaje się, że systematyczne i powolne, ale i świadome ograniczeń analizy pozwolą nam z czasem w miarę zasadnie określać funkcję pragmatyczną widowiska. Tę ostatnią z kolei odróżniamy od funkcji pragmatycznej odtworzenia czy konkretyzacji. Droga, na której ustala się tę ostatnią, są badania socjologiczne, ankiety, wywiady, listy, pamiętniki, recenzje itp. Wyliczyliśmy więc te formy reakcji na „rzeczywistość sceny”, które są odległe w czasie od momentu ustania teatralnego zjawiska dziejącego się „tu i teraz”. Wskazane funkcje pragmatyczne obu poziomów mogą się pokrywać, ale nie zawsze będą się powtarzać ze względu na zawarty w przypadku odtworzenia element „racjonalności”, „komentowania”, „problematyzowania”. Jak łatwo zauważyć, badania socjologiczne zorientowane są głównie na uzyskanie tych właśnie elementów reakcji odbiorcy. Ograniczamy zatem pole naszych zainteresowań do badania funkcji pragmatycznej odtworzenia. Znaczenia analiz pragmatycznych dla badań socjologicznych nie trzeba specjalnie uzasadniać.

#### WIDOWISKO TEATRALNE W PERSPEKTYWIE SZTUKI

Rozważając zagadnienie autonomii sztuki widowiskowej wprowadza T. Kowzan dwa kryteria jej wydzielenia: komunikowanie oraz czas i przestrzeń. Po połączeniu obu kryteriów możemy wyróżnić 3 rodzaje sztuk. Pierwsze komunikowane są w przestrzeni, drugie komunikowane są w czasie. Trzecią grupę charakteryzuje zaś T. Kowzan tak: „sztuka, której wytwory komunikowane są w czasie i przestrzeni, co oznacza, że komunikowanie jej wytworów wymaga bezwarunkowo i przestrzeni, i czasu”. Otrzymujemy bardzo krótką definicję widowiska: „jest to dzieło

<sup>9</sup> K. Wyka, *Na dwudziestolecie „Pamiętnika Teatralnego”*, „Dialog”, 1977, nr 1, s. 142—149.

<sup>10</sup> U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, s. 329—345; P. Guiraud, *Semiologia*, Warszawa 1974, s. 102—106; C. Mintz, R. Schechner, *Kinesics and Performance*, „The Drama Review”, vol. 17, nr 3(T-59), s. 102—108.

sztuki komunikowane obowiązkowo w przestrzeni i czasie”<sup>11</sup>. Ten sam autor podejmuje próbę systematyzacji widowisk. Biorąc pod uwagę trzy kryteria: fabułę, człowieka i słowo, Kowzan wyróżnia 9 grup widowisk. Nas interesuje jedynie ta grupa, w której obecne są wszystkie 3 elementy. Do tej grupy widowisk należy teatr dramatyczny, opera, recytacja, nabożeństwo<sup>12</sup>.

Potraktowanie widowiska teatralnego w kategoriach sztuki wymaga rozważenia jeszcze dwóch spraw:

- potraktowania go jako tworu sztucznego,
- oraz tego, w jakim zakresie posiada widowisko walor estetyczny lub wywołuje doznania estetyczne<sup>13</sup>.

T. Kowzan przyjmuje, że wszystkie znaki, jakimi posługuje się sztuka teatralna, są znakami sztucznymi. Stanowisko takie napotyka jednak na sprzeczności. Rozważając semiotyczne problemy sztuki teatru J. Ziomek tak pisze: „Z naszego punktu widzenia jest rzeczą obojętną, w jakim stopniu pewne cechy są aktorowi wrodzone, w jakim nabyte. Aktorka grająca Szen-Te w *Dobrym człowieku z Seczuanu* Brechta jest jednako znakiem sztucznym (resp. posługuje się nimi) bez względu na to, czy mówi głosem męskim czy kobiecym. Pojęcie naturalności wydaje mi się tu i zbyt czyste, i mylące. Jeśli na scenie zatrąbi prawdziwe auto, to tym samym przestanie ono wraz z głosem klaksonu być znakiem »naturalnym«. Ten sam dokładnie kwiat jest czymś innym w koszyku straganiarki na ulicy, a czymś innym ustawiony w wazonie na scenie, a jeszcze czymś innym — innym znakiem — gdy zostanie aktorowi wręczony po spektaklu. To, że mówimy na razie o rzeczach, niczego nie zmienia, trochę tylko upraszcza i ułatwia zadanie. Człowiek czy rzecz, rzecz — produkt cywilizacji czy rzecz — produkt natury, nie jest, lecz staje się znakiem”<sup>14</sup>.

Próby nowatorów zmierzające do zatarcia granicy między sztuką a życiem odwołują się właśnie do oznak, symptomów. Zdarzenia bardzo często toczą się w naturalnej scenerii jakiegoś miasta, przykładem są festiwale w Dubrowniku i prezentowane wtedy spektakle<sup>15</sup>. J. Grotowski konsekwentnie próbujący rozbić granice teatru, gdy ostatnio charakteryzował swoje poszukiwania, odwoływał się do stanowiska Arystotelesa mówiąc: „I przed wiekami była taka definicja Arystotelesa o jednoś-

<sup>11</sup> T. Kowzan, *O autonomiczności sztuki widowiskowej*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wyb. J. Degler, t. 1, Wrocław 1976, s. 337.

<sup>12</sup> T. Kowzan, *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, *ibidem*, s. 357.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 350.

<sup>14</sup> J. Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 147—148.

<sup>15</sup> G. Pardo, *Dubrownik i przestrzeń sceniczna*, „Dialog”, 1979, nr 8, s. 97—103.

ci miejsca, czasu i akcji. Tak mówił o tragedii, a więc o teatrze. I tutaj mamy miejsce — dzieje się, gdzie się dzieje, czas — dzieje się, kiedy się dzieje, akcję — dzieje się, co się dzieje. Nie opowiada się o czymś, co działa się kiedyś lub co działać by się mogło. To rodzi się z uczestników lub rodzi się z grupy prowadzącej, ale rodzi się teraz i tutaj — jest niepowtarzalne, za każdym razem, w innym czasie i w innym miejscu, będzie inne. Mamy tę jedność akcji, czasu i miejsca”<sup>16</sup>.

Jak łatwo zauważyć, w tych ostatnich wypadkach zaczyna się zacierać granica między możliwością estetycznego czy pozaestetycznego spojrzenia na podjęte działania. Ponieważ, jak już powiedzieliśmy, atakuje się sferę podziału między fikcją a rzeczywistością, rezygnuje się także z estetycznego oddziaływania na widza, podejmując próby, które mają doprowadzić do bardziej wyraźnej przemiany osobowości. Jednak nie tylko te eksperymenty odsuwają na dalszy plan element estetyczny w oddziaływaniu spektaklu. Również socjologowie skłonni są postąpić w podobny sposób. J. Duvignaud, pisząc o teatrze jako sztuce „zakorzenionej”, stwierdza: „Sztuka osiąga stopień uogólnienia wykraczający poza ramy literatury pisanej: działalność estetyczna przeradza się w działalność społeczną”<sup>17</sup>. Przykładem może być wyprowadzenie przez J. Becka w 1968 r. na ulicę publiczności uczestniczącej w spektaklu *Paradise Now*, wtedy wyraźnie co estetyczne przeszło w działanie społeczne, bezpośrednio. Wydaje się, że dobrze intencje te określa L. Althusser pisząc o teatrze brechtowskim: „sztuka jest właśnie wytwarzaniem nowego widza, tego aktora, który zaczyna się tam, gdzie kończy się spektakl, który zaczyna się tylko po to, by go dokończyć — ale w życiu”<sup>18</sup>. Doszło tutaj do umyślnego wyakcentowania pewnego krańcowego przypadku, ale jeśli traktujemy widowisko teatralne w kategoriach interakcji, sytuacja wzajemnych oddziaływań jest czymś naturalnym, a rozpatrywanie reakcji widowni tylko w kategoriach estetycznych czy wyłącznie estetycznych jest chyba uproszczeniem. Sytuacja ta nieobca jest niektórym z teatrologów pytających o wzajemne oddziaływanie estetycznych i pozaestetycznych czynników i wpływ elementów estetycznych na sposób myślenia i odczuwania widzów. By jednak móc przeprowadzić w tej materii jakies wstępne rozstrzygnięcia, trzeba przybliżyć się do rzeczywistych procesów odbiorców.

Pojawia się od razu pytanie, w jakim zakresie element przeżycia estetycznego poza specjalnymi sytuacjami jest uchwytny w badaniu socjo-

<sup>16</sup> J. Grotowski, *Pogadanka o teatrze dla młodzieży szkolnej*, „Dialog”, 1980, nr 2, s. 137.

<sup>17</sup> J. Duvignaud, *Dwa fragmenty*, „Dialog”, 1971, nr 12, s. 116.

<sup>18</sup> L. Althusser, „Piccolo”, Bertolazzi i Brecht (*Notatki o teatrze materialistycznym*), [w:] *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne*, Warszawa 1979, s. 401.

logicznym. W. Tatarkiewicz zwraca uwagę, że bardzo często używa się tej koncepcji tak nieściśle, że obejmuje się nieraz wszystko, co nie jest ani poznawaniem, ani działaniem<sup>19</sup>. I choć te uwagi o relacji między estetycznym a nieestetycznym elementem zdają się trochę odbiegać od podstawowego nurtu naszych rozważań, jak okaże się, niełatwo dają się usunąć poza zakres zainteresowań socjologa. Z tego, co dotychczas powiedziano, wynika, że traktujemy widowisko teatralne jako proces. Podobnie zresztą rzecz przedstawia się u R. Ingardena. K. Wyka podejmujący ustalenia fenomenologa, jeszcze wyraźniej tę procesualność potwierdza: „Na zdarzenie teatralne składa się bowiem i to co na scenie, co przed sceną i to co wokół sceny. Spektakl jako urzeczywistnienie jest zamknięty i — by tak powiedzieć — ontologicznie ściśnięty przez ów trójkąt wyznaczników w stopniu znacznie wyższym aniżeli wykonanie muzyczne”<sup>20</sup>. Każde realizujące się zdarzenie dopełnia się w odbiorze konkretnego zespołu widzów. Dopiero publiczność pewną sugerowaną przez teatr strukturę przetwarza i przekształca w pełne urzeczywistnienie. Akt, który rozgrywa się między obiema zespołami, tworzy się i ginie prawie jednocześnie. Teatrologia musi przedmioty „stworzyć”, urealnić. Dzieło teatralne jest pewną strukturą pojęciową rekonstruowaną w procesie analityczno-poznawczym. Jest to proces, który coraz częściej zwraca na siebie uwagę metodologów, historyków teatru, ale i zapewne socjologów. Jednocześnie teatrolodowie o różnych orientacjach (np. R. Ingarden, D. Steinbeck, K. Wyka, S. Skwarczyńska, P. Pavis, Zb. Osiński) podkreślają, że teatr jest sztuką wyraźnie otwartą na współczesność, zanurzoną w konkretnym, aktualnym czasie i miejscu. Często używane określenie „tu i teraz” dotyczy nie tylko jasno określonych granic widowiska, ale również rzeczywistości społeczno-kulturowej, w ramach której się toczy. Używając terminologii K. Wyki, można powiedzieć, że socjologia w jednym z aspektów owego ontologicznego trójkąta wyznaczników skupia się właśnie na owych „urzeczywistnieniach” przede wszystkim w tym aspekcie, który dotyczy widowni.

#### W STRONĘ TEORII ODBIORU

Powyżej zwracaliśmy uwagę na znaczenie teorii R. Ingardena dla badań recepcji. Powoływaliśmy się przede wszystkim na teksty, które poświęcone były dziełu muzycznemu i jego wykonaniu. Jednak wcale to nie oznacza, że pomijamy wypowiedź Ingardena dotyczącą sztuki

<sup>19</sup> W. Tatarkiewicz, *Przeżycie estetyczne: dzieje pojęcia*, [w:] *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 390.

<sup>20</sup> Wyka, *op. cit.*, s. 148.



teatru bądź literatury. Wręcz przeciwnie, już na początku artykułu zwracaliśmy uwagę na opóźnienie badań teatralnych w stosunku do teorii literatury. Pragniemy zatem podkreślić, że sformułowania R. Ingardena dotyczące konkretyzacji dzieła literackiego zachowują swoje znaczenie także na terenie teatrologii.

Badania autora *O dziele literackim* znalazły już swego kontynuatora. Teatrolog niemiecki D. Steinbeck próbuje rozwijać propozycje fenomenologicznej analizy dzieła teatralnego<sup>21</sup>. Nim przedstawimy w bardzo zredukowanej postaci szkic koncepcji tego autora, powinniśmy sobie zdać sprawę z faktu, że propozycja Ingardena ma zdecydowanie laboratoryjny charakter. Zatem w realne lektury ingeruje bardzo wiele czynników, które „znieszczałają” przebieg konkretyzacji. Socjolog musi brać pod uwagę ich obecność i powinien próbować określić ich charakter w realnym przebiegu lektury. Jednocześnie wskazywaliśmy na trudność uchwycenia w badaniu przejawów postawy estetycznej. Ta zaś stanowi warunek ukonstytuowania się konkretyzacji, która tylko w warunkach laboratoryjnych może w pełni zachować autonomię, nie będąc określoną przez sytuację kulturalną. Czynniki wpływające na kształt konkretyzacji sytuują się bądź na poziomie samego dzieła, bądź przynależą do sfery zewnętrznej wobec dzieła, które podlega konkretyzacji. W koncepcji Steinbecka interesuje nas przede wszystkim problematyka konkretyzacji, wiąże się ona z trzecią z wyróżnionych przez autora warstw dzieła teatralnego<sup>22</sup>. Steinbeck wyróżnia w dziele teatralnym trzy możliwe warstwy:

- realnego oznaczania,
- zamierzonego oznaczania,
- domniemanego oznaczania.

Pierwszą warstwę wyznacza przede wszystkim autor tekstu dramatycznego, autor scenariusza, temu służą dialogi, tekst poboczny. Kiedy zaistnieje „rzeczywistość sceny”, ukążą nam się te elementy jako wizualne wyglądy, o bycie quasi-realnym. Nie można, okazuje się, pominąć także aktora i roli. Ze spotkania tych elementów powstaje pierwsze zobiektywizowane zjawisko i postać aktorska, włączona w tzw. inscenizację. Postaci aktorskie jak i to, co można nazwać obrazem scenicznym, to zdaniem Ingardena i Steinbecka twory uschematyzowane. Skonkretyzowane zostają tylko pewne typy postaci, twórca spektaklu dostarcza tylko cząstkowych informacji o przedstawionym świecie. Te usche-

---

<sup>21</sup> D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

<sup>22</sup> Korzystam z pracy J. Sławińskiej, *Z inspiracji Ingardena*, [w:] *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979, s. 28—55.

matyzowane wyglądy domagają się wypełnienia. Widz dokonuje dla siebie konkretyzacji, wypełnia miejsca niedookreślenia np. dookreśla miejsca akcji. Steinbeck definiuje dzieło teatralne następująco: „twór, do którego intencjonalny i ukonkretyzowany (przez widza) kształt sceniczny dotwarza subiektywne i obiektywne korelaty i który pozostaje transcendentny w stosunku do wszystkich twórców realnych i intencjonalnych, choć w nich ma źródło i fundament bytowy”<sup>23</sup>. W tak pojętej, jak to powyżej referowano, strukturze dzieła teatralnego podstawowym wymiarem jest czas, u Steinbecka dzieło teatralne jest tworem quasi-czasowym. Jest to chyba oprócz aktora w tej koncepcji jeden z ważniejszych składników dzieła teatralnego. Obok tych dwóch składników prawie tę samą pozycję zajmuje słowo. Słowa mogą pojawiać się wg Ingardena:

a) w ramach świata przedstawionego i na jego użytek,

b) na użytek widza, chodzi o słowa wypowiedane na jego użytek, w teatrze „otwartym” bezpośrednio do niego<sup>24</sup>.

W warstwie percepcji widz zatem powołuje dla siebie spektakl, tworząc własny subiektywny korelat, który ma swój fundament bytowy w realnych danych i procesach scenicznych, a źródło bytu zarówno w intencjach twórców widowiska, jak i w intencjach widza. Tak przeprowadzona analiza warstwowej struktury dzieła teatralnego ma jednocześnie swoje konsekwencje, a zatem także i badawcze. Otóż zdaniem Steinbecka, każdy z badaczy, zajmujących się teatrem, zostaje niejako „przypisany” do innej warstwy. I tak teoretyka teatru będzie interesować coś, co będzie transcendentne tak w stosunku do jednorazowego spektaklu, jak i zachowań odbiorczych widza czy widzów. Z kolei historyka teatru interesować będzie warstwa druga (intencjonalnego oznaczenia). Socjologii teatru przypisana zostaje z kolei trzecia warstwa związana z konkretyzacją odbiorczą. Oprócz próby rozbudowania badań nad publicznością i wskazania na warstwę zainteresowań publiczności Steinbeck szczególnie mocno akcentuje zderzenie w widowisku teatralnym elementu społecznego i estetycznego. Rozwiązania tej problematyki nie można podjąć bez próby pogłębionego obrazu recepcji, jakiej dokonali widzowie, przy jednoczesnym spojrzeniu na widzów jako ludzi uwikłanych w różnorakie układy społeczne, obdarzonych kłopotami, posiadających takie, a nie inne przekonania, wiedzę, ideały.

Nietrudno dostrzec, że koncepcja Steinbecka odpowiada określonej praktyce teatralnej. Rzec można, że uwzględnia ona przede wszystkim

<sup>23</sup> Steinbeck, *op. cit.*, s. 125, podaję za Sławińską, *op. cit.*, s. 36.

<sup>24</sup> R. Ingarden, *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, w: *Wprowadzenie do nauki...*, s. 149--170.

doświadczenia I Reformy Teatru. Uwidacznia się to szczególnie w pojmowaniu dzieła teatralnego jako realizacji scenicznej tekstu dramatycznego. Jak już zaznaczaliśmy wielokrotnie, istnieją realizacje teatralne, w których tekst dramatyczny, scenariusz włączono na końcu przygotowania spektaklu albo powstawał on równoległe ze spektaklem. W teatrze ostatnich lat podejście takie wiąże się z naciskiem, jaki przede wszystkim w zespołach teatralnych nowego teatru położono na improwizacje aktorskie. Odwołanie się do pracy aktora jako istotnego elementu kreowania dzieła teatralnego jest zgodne, co trzeba zaznaczyć, także z ideami Steinbecka, który również traktuje pracę aktora nad postacią za najważniejszy element „produkcji” spektaklu. W wielu jednak współczesnych doświadczeniach tzw. III teatru, dowartościowując aktora, rezygnuje się z tworzenia postaci. Postaci w tradycyjnym znaczeniu nie ma. Mówi o tym J. Grotowski w cytowanym już tekście: „Zwracam uwagę, że tam w ogóle nie ma pojęcia budowania postaci — bądź na zasadzie przedstawienia, bądź przeżywania. Jest zabawa w postaci, zabawa w sytuacji. Miejscem akcji bywa całe miasto albo plac w mieście, albo ulica, albo sala i coś co poza salą. Więc znika nam już element wyraźnego miejsca, które nazywa się »teatr«, i znika nam już pojęcie aktora, który przedstawia czy przeżywa napisaną rolę. A jednak jest to teatr”<sup>25</sup>.

Rozpatrując dzieło teatralne jako realizację tekstu dramatycznego, nie możemy pomijać roli reżysera. Najogólniej mówiąc, reżyser jest tym czytelnikiem dramatu, któremu dana została możliwość konkretyzacji scenicznej dramatu.

Jak moglibyśmy najkrócej określić charakter tej konkretyzacji? W widowisku teatralnym warstwa językowo-brzmieniowa struktury dzieła literackiego zostaje ukonkretniona, tym samym w planie budowy przedstawienia zalicza się do warstwy wyglądów<sup>26</sup>. Różnice dotyczą sposobu istnienia warstw wyglądów i przedmiotów w dziele literackim i widowisku oraz ich charakterystyki istotnościowej. Jeśli w dziele literackim warstwa wyglądów i przedmiotów istnieje na sposób intencjonalny, to w widowisku teatralnym mamy do czynienia z reprezentacją. Jednocześnie, gdy w dziele literackim mamy schematyczność, nienaoczność wyglądów i przedmiotów przedstawionych w widowisku, jest to konkretność, naoczność tychże elementów. Pracując nad konkretyzacją sceniczną reżyser sięga do specyficznie teatralnych sposobów komunikacji, a to, co językowe — słowo — zostaje „wtopione” w to, co re-

<sup>25</sup> Grotowski, *op. cit.*, s. 135. Na temat III teatru zob. E. Barba, *Teatr — kultura*, „Dialog”, 1980 nr 5.

<sup>26</sup> J. Misiewicz, *Dramat pisany a tekst teatralny*, „Studia Estetyczne”, t. 10, 1973, s. 177.

prezentowane sposobem niejęzykowym. Można zatem przyjąć, że semiotyka teatralna stanowi rezultat współdziałania konwencji literackiej i teatralnej określonej przez zespół norm historyczno-kulturowych<sup>27</sup>.

Postępowanie reżysera zależy od rodzaju dramatu, który poddany jest próbie scenicznej konkretyzacji. W szczególności jest to zależne od tego, czy podstawą realizacji jest dramat o „słabej” lub „mocnej” wieloznaczności<sup>28</sup>. W pierwszym przypadku poprzez eksplikację i dopełnienie miejsc niedookreślonych reżyser doprowadza do zaniku wieloznaczności dramatu w jego pierwotnej postaci. Z tą postacią wieloznaczności spotykamy się „nieświadomie”, gdyż „samorzutnie” w realizacji scenicznej wypełniona znaczeniami nie wymaga od nas „dodatkowej” pracy intelektualnej. Owa „naturalność” i „samorzutność” wypełnień dotyczy nie tylko reżysera, ale także odbiorcy. Ten ostatni nie powinien nawet starać się dostrzec wieloznaczności w podstawowej strukturze dzieła dramatycznego. Poznanie jej jest zbędne, ponieważ poprzez „naturalną” eksplikację nie jawi się w pierwotnej postaci. Odbiorca w tym wypadku nie napotyka na żaden „opór” ze strony dzieła. Inaczej jest w przypadku wieloznaczności drugiego rodzaju. Wieloznaczność „mocna” dramatu została określona w następujący sposób: „Jest to taka wieloznaczność, która tkwi w poszczególniej strukturze określonego dzieła niejako autonomicznie, tzn. która nie tylko nie jest zależna od miejsc niedookreślenia — od możliwości wypełnienia miejsc, ale sama stanowi moment, który można nazwać jakością artystyczną, polegającą na tym, że pewne elementy artystyczne dzieła (zazwyczaj treściowe) nie dają się wyeksplikować w inscenizacji (konkretyzacji) i prowadzi to do braku jednolitości, ostatecznego braku jednoznaczności dzieła sztuki”<sup>29</sup>. Reżyser w trakcie realizacji stara się zachować „wieloznaczność” mocną, jednoznaczna jej eksplikacja nie jest wskazana. Ta postać wieloznaczności wymaga od reżysera, czytelnika, jak i odbiorcy pracy refleksyjnej, czujemy „opór” dzieła sztuki, jego sens nie poddaje się jednoznacznej eksplikacji. Praktycznie tak się nigdy nie powinno zdarzyć, mimo że dążenie do jednoznaczności jawi się jako możliwość.

Na pytanie, w jaki sposób funkcjonuje wieloznaczność „słaba i mocna” w praktyce odbiorczej, możemy odpowiedzieć jedynie poprzez badania czy analizy pojedynczych (np. krytycznych) aktów recepcji. Kiedy rozważamy proces eksplikacji (konkretyzacji) dramatu na scenie, nie możemy zapominać, że dzieło teatralne pojmujemy jako zdarzenie,

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> A. Sztykiel, *Funkcja estetyczna wieloznaczności dramatu*, „*Studia Estetyczne*”, t. 10, 1973, s. 277—284.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 284.

żywy proces. Reżyser zatem nie tylko nie dokonuje „pełnej” konkretyzacji i pozostawia miejsca niedookreślenia, ale także przygotowując widowisko daje jedynie „projekt konkretyzacji”, która realnie zaistnieje na „okres teatralnego „tu i teraz”. Dopiero ten „produkt” podlega dalszym „konkretyzacyjnym” zabiegom ze strony odbiorcy. Powtórzone za K. Wyką pytanie, jak zrekonstruować owe pełne „urzeczywistnienie” albo jak do niego „dotrzeć”, odnosi się właśnie do aktu konkretyzacji odbiorczej. Jeśli akceptujemy ścisły związek między sceną a widownią, wówczas problem, który powstaje, przypomina zdaniem H. Kindermanna rozwiązywanie równania z jedną wiadomą (przynajmniej w przybliżeniu, zafiksowany układ sceny) i z jedną niewiadomą<sup>1</sup> — jest nią publiczność<sup>30</sup>. Przesyłane ze sceny informacje nakładają się na doświadczenia i przeżycia widzów. Zderzenie, jakie zachodzi między sferą wspomnień widza i tym, co jest dla niego niespodzianką, rodzi aktywność widza. Prowadzić to może bezpośrednio do analizy katharsis w psychologicznym rozumieniu. Teatr jest formą poznania, przekształca jednocześnie nasze formy życia. Badania powinny uwzględnić cały horyzont widza, poznawczy, polityczny, psychologiczny, estetyczny itp.

Rozwijające się w tym kręgu studia odwołują się do analiz psychologicznych, cybernetycznych. Sprawą zasadniczą jest wypracowanie metody analizy zachowania reakcji publiczności. Trzeba uwzględnić całą gamę czynników obecnych i kształtujących reakcje — odpowiedź — publiczności. Między innymi poprzez badania socjologiczne możemy coś się dowiedzieć o przeżyciach teatralnych i spróbować usytuować je do intencji inscenizatora. W tym kierunku zmierzały częstokroć wspomniane badania francuskie R. Ravara i P. Anrieu, którzy pragnęli w sposób w miarę ścisły uchwycić reakcję publiczności na znaki płynące ze sceny. Podobny charakter miały badania eksperymentalne, które na łamach „Maske und Kothurn” omawiał J. Holm<sup>31</sup>. Analizy przeprowadzone w Lund wskazują również, że fakt publicznego odbioru widowiska teatralnego nie pozostaje bez wpływu na interpretację postrzeganego dzieła. Uwidoczniło się to we wpływie „klakierów”, którzy potrafili spowodować, że odbiorcy pod naciskiem ich zachowania odbierali tak, a nie inaczej sztukę S. Mrożka *Tango*. Akcent w odbiorze padał bądź na momenty komediowe, bądź tragiczne, w zależności od tego, jakimi „intencjami” kierowali się „klakierzy” danego dnia. Przykład ten dotyczy spraw bardzo ogólnych, odbioru utworu jako komedii lub tra-

<sup>30</sup> H. Kindermann, *Plädoyer für die Publikumsforschung*, „Maske und Kothurn”, 1971, nr 4, s. 295—296.

<sup>31</sup> J. Holm, *Medienforschung innerhalb der Theaterwissenschaft*, „Maske und Kothurn”, 1971, nr 4, s. 328—329.

gedii, niemniej pokazuje istotny wpływ „innych” na odczucia pojedynczego widza i uzasadnia dalsze poszukiwania w tym kierunku.

Każde z badań, o których wyżej mowa, zwraca nam uwagę na pewien aspekt, który wszelkie badanie odbioru musi uwzględniać, przynajmniej go zakładać, jeśli nie bierze go pod uwagę w planie empirycznym. Żadne jednak z badań nie stawiało dostatecznie wyraźnie zagadnień recepcji, może najbliższym takiego ujęcia jest praca R. Ravara i P. Anrieu. Niemniej i w niej nie stawia się problematyki odtworzenia (konkretyzacji) w centrum zainteresowań.

Przystępując do rozważenia zagadnienia konkretyzacji należy zwrócić uwagę na pewne podobieństwo podejść „zwykłego”, „potocznego” widza i badacza teatru (krytyka). Oboje muszą po prostu przygotować materiał, na którym będą następnie pracować. W każdym wypadku jeden i drugi w jakiś sposób muszą „zapisać” na swój własny użytek widowisko teatralne. Przy czym dla uproszczenia sprawy przyjmujemy, że widz dokonuje „zapisu” tylko tego, co na scenie, i jakby przemilcza swój współtwórczy udział w kształtowaniu tej rzeczywistości. Wiele elementów przy jednorazowym oglądzie umyka jego uwadze. Wyspiański pisał o swoich próbach opisu aktorstwa Modrzejewskiej: „Trzeba by mieć osobną pamięć i specjalne usposobienie dla spamiętania szczegółów, z których się jednak odbiera wrażenia”<sup>32</sup>. Żeby uniknąć nieporozumień, nie zakładamy tutaj jako niezbędnej jakiejś praktyki „zapisu” dokonanej przez widzów — raczej wskazujemy, że w każdej próbie analizy widowiska teatralnego ten element rekonstrukcyjny jest obecny. By dokonać interpretacji, trzeba mieć pewną podstawę, zrekonstruowany „tekst sceny” i ten zawiera się mniej lub bardziej wyraźnie w próbach odtworzenia, które zbiera badacz. To socjolog właśnie zbiera dokumentację z pozycji widza, tworzy w przeciwieństwie do tekstu sceny — tekst widowni. Socjolog, jak się wydaje, powinien być zatem zainteresowany rekonstrukcją, którą tworzą widzowie. Jest oczywiste, że dokonując takiej rekonstrukcji widz podobnie jak badacz dokonuje wyboru, „przesądza”, co utrwalić, a co pominąć. W przypadku „potocznego” widza ten „mechanizm” działa być może w sposób mniej refleksyjny, „naturalny”. Sądzymy, że uda się nam wyodrębnić w relacjach widza ten element rekonstrukcyjny, przenikający się z płaszczyzną opisu i interpretacji. Mówiąc o tym problemie, cały czas odnosiliśmy nasze uwagi do sprawy zapisu, który wykonuje badacz. Ale czyniliśmy to po to, by pokazać niezbędność pewnej procedury.

Z tego, co powiedziano dotychczas, wynika, że jednym z zadań so-

<sup>32</sup> Cyt. wg Z. Raszewski, *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, „Dialog”, 1970, nr 9, s. 108.

cjologii teatru byłoby „wywoływanie”, „zbieranie” takich świadectw oraz ich analiza. Proponujemy, by do tak pomyślanych analiz korzystać z technik, które ma do dyspozycji nauka o teatrze, jako technikę pomocniczą stosować można narzędzia semiotyki, np. koncepcje wtórnych systemów modelujących, a wtedy cały proces odbioru potraktowany byłby jako wtórny system modelujący. Podejmując próbę wstępnego opisu realnych procesów odbioru pragniemy w naszych analizach skupić uwagę między innymi na percepcji przestrzeni scenicznej przez odbiorców. Tej kategorii poświęca się obecnie wiele miejsca w analizach sztuki, można opisywać teatr współczesny jako ciągle ponawiane doświadczenia praksemiczne<sup>33</sup>.

Socjologia teatru poświęciła wiele miejsca analizom związku między układem sceny a charakterem dramatu i układami społecznymi<sup>34</sup>. Nas jednak mniej interesuje dokonująca się w procesie historyczno-społecznym transformacja układu sceny i widowni. Chcemy skupić zainteresowanie na percepcji przestrzeni w konkretnym widowisku teatralnym. W spektaklu przestrzeń sceniczna zostaje przez twórcę mniej lub bardziej skonkretyzowana. Znacznie słabiej skonkretyzowana jest przestrzeń przysceniczna, która nigdy nie ukazuje się bezpośrednio odbiorcy. Zatem otwiera się tu jeszcze większe pole dla aktywności odbiorcy. Przyjmujemy także, że „Przeźrzeń sceniczna w swej funkcji komunikacyjnej oznacza ten wycinek przestrzeni realnej, który zostaje zapełniony znakami o charakterze teatralnym, powstałymi w wyniku przekładu dramatu na język sceniczny”<sup>35</sup>. W widowisku teatralnym przestrzeń staje się znakiem nadrzędnym, ogarniającym i podporządkowującym sobie wszystkie inne znaki emitowane w jej obszarze. Stąd możemy uznać przestrzeń za podstawowy dla przekazu teatralnego znak złożony, występujący w sytuacji mnożenia znaczeń. Przeźrzeń pojawia się także jako znak prymarny.

Analizując świadectwa odbioru, można zwrócić uwagę nie tylko na semantykę przestrzeni, a także na jej nacechowanie estetyczne. Im przestrzeń sceniczna bardziej wieloznaczna, tym większa zawartość estetyczna przekazu teatralnego. Być może dopiero w tym punkcie uda nam się odpowiedzieć na wyrażone wcześniej wątpliwości dotyczące możliwości uchwycenia w badaniu socjologicznym elementu przeżycia estetycznego.

<sup>33</sup> Zob. P. Brook, R. Schechner, *O przestrzeni teatralnej*, „Dialog”, 1979, nr 5, s. 106—113.

<sup>34</sup> J. Duvignaud, *Sociologie de théâtre. Essai sur les Ombres collectives*, Paris 1965; J. Duvignaud, A. Veinstein, *Le théâtre*, Paris 1976.

<sup>35</sup> H. Karasińska, *Przeźrzeń w dramacie — przeźrzeń teatralna*, „Teksty”, 1977, nr 4, s. 126.