

*EMILIA ZIMNICA-KUZIOLA*  
Uniwersytet Łódzki

## **POTOCZNE WYKONANIE PRZEDSTAWIENIA TEATRALNEGO**

### **I. WYBRANE KONCEPCJE WIDZA TEATRALNEGO**

Teatr to fenomen, który zdarza się w obecności widza, dzięki jego fizycznemu i intelektualno – afektywnemu uczestnictwu. Odbiorca wyraża swoją aprobatę, bądź niezadowolenie – klaszcze, śmieje się, w szczególnym skupieniu śledzi akcję przedstawienia lub przeciwnie – rozmawia, przeszkadzając aktorom, w wyjątkowych sytuacjach kontestuje spektakl i wychodzi. Ważniejsze jest jednak mentalne uczestnictwo, które prowadzi do ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego – konkretyzacji w świadomości percypującego podmiotu (ujęcie Romana Ingardena). Widz z większą bądź mniejszą intelektualną sprawnością odczytuje globalny sens widowiska i poszczególnym scenom nadaje znaczenia, zgodne z własnym horyzontem, z wcześniejszym przygotowaniem estetycznym i wiedzą o świecie (Gadamerowska zasada aplikacji). Z. Osiński wzajemne oddziaływanie widzów na aktorów i aktorów na widzów nazywa teatralną interakcją [1978], która łączy się też ze specyficzną atmosferą, jaką stwarzają obie strony. „Aktorzy orientują się natychmiast po rozpoczęciu spektaklu, czy sala słucha ich, czy też zaledwie spokojnie siedzi. Chwyta akcję, czy pozwala jej przepływać obok. Stan gotowości percepcyjnej, głód oczekiwania na rozwój działań scenicznych, pilne śledzenie interpretacji aktorskiej, cisza i napięcie, w której nie słycać ani pokasywania, ani szelestu rozwijanych cukierków lub kręcenia się ludzi w krzesłach, znamionują atmosferę skupionej percepcji. Stan najkorzystniejszy dla twórczości aktorskiej. Wyjście widowni naprzeciw scenie. Odwrotnie, narastające szmery, niepokój na sali, tak jak i ospałość reakcji – są niezawodnym znakiem, że spektakl „nie chwyta”. Uwrażliwienie aktorów na najdrobniejsze oznaki takiego lub innego przyjęcia przedstawienia jest ogromne.

Ich wyczucie atmosfery sali stanowić może w równym stopniu czynnik dopingowy, jak paralizujący”[Hausbradt 1990: 118].

W historii myśli estetycznej zauważyć można dwa skrajnie odmienne paradygmaty sytuacji odbiorczej, jeden zakładający maksymalne zaangażowanie widza w świat teatralnego makrokosmosu (ta tradycja wywodzi się już od Arystotelesa), a drugi sytuuje odbiorcę na zewnątrz scenicznych zdarzeń i każe mu być obserwatorem, beznamiętnie, intelektualnie ustosunkowującym się do tego, co dzieje się na scenie. Dla Arystotelesa fabuła (*mýthos*) stanowiła najważniejszy składnik tragedii, istotę teatru [Arystoteles 1951: 14–15]. Aby określić reakcje widza na przedstawienie, wprowadził on pojęcie *katharsis*, oznaczające oczyszczenie, uwolnienie umysłu z uczuć, dzięki któremu odbiorca sztuki wyzbywa się nadmiaru niepokojących go namiętności, emocji i zyskuje spokój wewnętrzny. Sztuka daje nam zmysłową i umysłową przyjemność, jest „szlachetną rozrywką”, przyczyniającą się do moralnego doskonalenia. *Katharsis* może wywołać akcja wzbudzająca „litość i trwogę”, ale nie mniej ważny jest sam sposób jej przedstawienia, oprawa sceniczna. Widz nie może pozostawać obojętny wobec rozgrywających się na scenie zdarzeń, musi w jednakowym stopniu angażować emocje, co umysł (jest to warunkiem osiągnięcia *phronesis*, czyli zrozumienia). Opozycyjną wobec dominującej w historii teatru poetyki Arystotelesowskiej, która istotę dramatu upatruje w prezentacji dramatycznego konfliktu, jest dwudziestowieczna teoria teatru epickiego. Jej twórca, B. Brecht, zamierzał pozbawić teatr dawnej magii, iluzji, fascynacji i estetyzowania. Zdeklarowany marksista i materialista chciał uczynić z teatru narzędzie propagandowe, sztukę społeczną i dydaktyczną, uczącą widza krytycznego myślenia, zmuszając do zajęcia stanowiska wobec istotnych problemów współczesności. Trzeba jednak przyznać, iż założyciel słynnego *Berliner Ensemble* uciekał przed bezpośrednią, nachalną propagandą w stronę paraboli, ukrywającej aktualne treści pod alegorycznym „przebraniem”. Jego teatr pozostający w „służbie idei” jest teatrem opowiadającym fabułę, burzącym zasadę linearności, prezentującym różne epizody w niezwyklej, udziwnionej perspektywie, prowadzącej do uzyskania słynnego *V-effektu*, czyli efektu obcości. Aby propozycja niemieckiego twórcy mogła być zaakceptowana przez odbiorców, musiała zostać uatrakcyjniona przez elementy zaskoczenia, zabawy, humoru, satyry, karykatury i muzyki (songi), które miały rekompensować brak dynamiki dramatycznej. Widz w teatrze Brechta ma być obserwatorem, sędzią, który chłodno, bez angażowania emocji, wyrabia sobie poglądy na temat politycznych, społecznych, aktualnych spraw i rozstrzyga, po której stronie jest racja.

Nie ma więc mowy o *katharsis*, o identyfikacji i projekcji, o niecierpliwym wyczekiwaniu *happy endu*. Trzeba zaznaczyć, że ta opozycja wobec teatru „dramatycznego konfliktu”, głęboko angażującego sferę emocjonalną widza, sięga daleko w przeszłość. Zabiegi twórców przedstawienia podkreślające umowność rzeczywistości scenicznej, mające doprowadzić do dystansu wobec przedstawionego świata, nie są oryginalnym pomysłem Brechta. Temu samemu celowi służyły np. maski, konwencjonalne gesty, komentarze chóru w teatrze antycznym, podobne techniki znajdujemy w teatrze średniowiecznym czy w teatrze Wschodu. Żyjący w tym samym co Brecht czasie, francuski aktor i teoretyk teatru – A. Artaud, zaproponował konkurencyjną w stosunku do teorii teatru epickiego koncepcję teatru, którego celem miało być zaszokowanie widza, wywołanie u niego wstrząsu za pomocą ostrych, gwałtownych środków wyrazu. Teatr miał uwolnić się od literackiego komponentu i pokazywać „nagiego” człowieka, nie skażonego wpływem kultury, cywilizacji. Artaud pisał w swym manifestie o konieczności ukazywania na scenie stłumionych popędów, erotycznych obsesji, zbrodniczych dążeń, mrocznych, krwawych snów. Implikowany przez jego teatr odbiorca miał stać się uczestnikiem rytuału, maksymalnie zaangażowanym uczuciowo, przejmującym wręcz funkcję aktora w spektaklu. Akcentując tylko zło tkwiące w naturze ludzkiej, sam zmagający się ze skłonnością do narkotyków i postępującym obłędem, twórca „teatru okrucieństwa” nie znalazł początkowo uznania. Dopiero z czasem zyskał zwolenników w awangardowym teatrze francuskim (jego najbardziej znanym kontynuatorem jest dramaturg, autor *Szkoły błaznów* Michel de Ghelderode).

Między przedstawionymi tu koncepcjami teatru, w które wpisana jest zupełnie odmienna reakcja widza na spektakl, istnieje cały szereg teorii wyznaczających różne typy i różne natężenie aktywności widowni. Z. Osiński zauważył, że teatr z natury rzeczy nastawiony jest na widza aktywnego, a „poszczególne typy teatru i poszczególni twórcy wyznaczają tylko odmienną hierarchię różnym sferom aktywności widowni uczestniczącej w przedstawieniu. Preferując jedną sferę aktywności widza, usuwają jednocześnie na dalszy plan inne. I tak: wydaje się, że np. Stanisławski preferuje u widza sferę aktywności psychiczno-emocjonalnej i na jej aktywizację nastawione są jego przedstawienia, Tairow – aktywność estetyczną, Piscator i Meyerhold – aktywność motoryczno-organiczną, wyzwalamą sferę „zewnętrznych” zachowań ludzkich. Teatr Brechta nastawiony jest przede wszystkim na aktualizację aktywności intelektualnej u publiczności, na zaktywizowanie jej zmysłu krytycznego”[Osiński 1978: 90]. Trzeba by jeszcze dodać całą plejadę twórców teatru awangardowego, angażujących widzów do fizycznych działań w obrębie samego spektaklu.

Teoretycy zajmujący się problemem publiczności teatralnej, próbują konstruować typologie odbiorców sztuki Melpomeny. Jak do tej pory są to jedynie dychotomiczne podziały na widzów wyrobionych i naiwnych: na „widzów” i „współaktorów” [R. Müller-Freinfels], na widzów aktywnych i pasywnych [E. Souriau, Z. Osiński], na „osobowości” i „publiczność” [Eisenstein], krytyków i nieprofesjonalistów [K. Kowalewicz], na widzów dokonujących lektury poprzecznej lub poziomej [R. Demarcy] itd.

J. N. Dawydow, socjolog sztuki i estetyk, nawiązuje do znanej koncepcji S. Eisensteina, który – przypisując sobie przewrót kopernikański w sztuce – zwrócił szczególną uwagę na „widza – masę”, pozostawiając w tle „widza – osobowość”: „orientacja na „widza – masę” w sposób nieuchronny dokonywała przewrotu w rozumieniu istoty środków oddziaływania artystycznego: „arystokratyczna” zasada preferowania estetycznych sposobów wpływu na widza zastąpiona została przez „demokratyczną” zasadę równości (równej wartości) wszystkich sposobów oddziaływania, wśród których oddziaływanie estetyczne („monolog Romea”) zostało zrównane z czysto fizjologicznym („uderzenia w bębny”, „salwa rozlegająca się na widowni”). W ten sposób określona została pierwsza cecha szczególnie odbioru spektaklu przez „widza – publiczność”, różniąca go od odbioru „widza – osobowości” [Dawydow 1987: 265]. Emocje powstałe podczas spektaklu u „widza – masy” nie mają charakteru doznań estetycznych, bo nie zostały wywołane przez ściśle artystyczne aspekty sztuki teatru. Właściwie dla takiego widza charakter i jakość oddziaływania spektaklu – twierdził S. Eisenstein – są bez znaczenia, a liczy się przede wszystkim nasilenie bodźców, intensywność oddziaływania. „Widz – osobowość” natomiast będzie preferował te bodźce płynące ze sceny, które sprzyjają refleksji, autoanalizie, które dają możliwość pogłębienia osobowości.

Charakterystyczne, że J. N. Dawydow w jednej osobie, która zasiadła na widowni widzi jednocześnie odbiorcę – indywidualność i widza stanowiącego element „podmiotu kolektywnego”, zbiorowiska ludzi skupionych wokół sceny. Takie „rozdwojenie” dotyczy przede wszystkim widza wyrobionego, wymagającego, który zdolny jest do przeżyć estetycznych.

Istotne cechy recepcji widowni masowej znajdujemy u E. Souriau. Jest to – według niego – odbiór nastawiony na treść, na wymowę ideową sztuki. Nie-wyrobiony widz nie będzie podziwiał „formy”, np. mistrzowsko wykonanego monologu, jeśli treść tegoż będzie w sprzeczności z jego najgłębszymi przekonaniami. Widz – laik często „wychodzi poza teatr”, głęboko przeżywając. Czasami traci z oczu granicę między fikcją a rzeczywistością: „Widz naiwny – historia melodramatu pełna jest tego rodzaju anegdot – który czekał przy wyjściu na

aktora grającego rolę zdrajcy, aby się z nim rozprawić, neguje fakt teatralny przez przesadny odruch uczestnictwa” [Souriau 1987: 220]. Nasuwa się pytanie czy faktycznie są jeszcze tacy widzowie utożsamiający sytuację dramatyczną z prawdą rzeczywistości?

Podobny podział różnicujący odbiorców teatru znajdujemy u psychologa i estetyka R. Müller-Freinfelsa. „Widz” w jego ujęciu posiada pewne wyrobienie estetyczne, umożliwiające mu koncentrację uwagi nie tylko na treści, fabule, akcji dzieła, ale także na jego kompozycji, na środkach artystycznego wyrazu. „Współaktor” natomiast silnie identyfikuje się ze światem spektaklu, z osobami przedstawionymi w dziele; brak mu niezbędnego dystansu, by zająć wobec spektaklu postawę estetyczną [Osiński 1978: 79; Goban-Klas 1969: 209]. Wydana w 1973 roku ważna książka, której autorem jest R. Demarcy, zawiera analogiczną typologię odbioru przedstawienia teatralnego. W rozdziale „Widz: modele recepcji spektaklu” francuski socjolog, pisarz i reżyser teatralny pisze o dwóch sposobach odczytywania przez widza przedstawienia – pierwszy nazywa horyzontalnym (lektura pozioma), drugi – poprzecznym. Lektura pozioma charakteryzuje się silnym zaangażowaniem w akcję, intrygę. Widz oczekuje linearności, jasno zarysowanej fabuły, irytuje go wszelkie niejasności, deformacja przedstawionego świata, zakłócenia narracji, inwersja czasowa. Dla niego ważny jest finał i to, czy konflikt zostanie uwieczniony *happy endem*. Horyzontalny sposób percepcji pomija sprawy formalne – widz nie skupia uwagi np. na efektach wizualnych, na grze aktorów itp.; często traci z oczu istotną wartość dzieła sztuki. W przypadku lektury poprzecznej, nawet jeśli widz śledzi przebieg fabuły, to nie pochłania go ona bez reszty. Ważne są dla niego wszystkie znaki teatralne, które stara się odczytać, zrozumieć i poprawnie zinterpretować. Mówiąc o „fatalizmie” lektury horyzontalnej Demarcy nie deprecjonuje – co ważne – zupełnie jej wartości, stwierdzając, że lektura pozioma wraz z lekturą wertykalną stanowią komplementarne sposoby odczytywania spektaklu. Ideałem byłoby połączenie obu typów lektury, aby zainteresowanie fabułą łączyło się z myśleniem, z wysiłkiem wyobraźni, z przenikliwością intelektualną [Demarcy 1973, 1987: 281]

Stosując instytucjonalne kryterium podziału na krytyków i przeciętnych odbiorców sztuki scenicznej, K. Kowalewicz przypisuje tym pierwszym podobne do widzów aktywnych czy widzów – osobowości predyspozycje odbiorcze. Odbiorcy nie będący znawcami – jego zdaniem – nie zauważają, że dzieło teatralne jest wielosystemowe, wielokodowe, nie wychodzą zatem poza mimetyczny styl odbioru, nie zastanawiają się nad tym, jak dzieło jest skonstruowane i często interpretują wbrew dziełu, w sposób fałszujący jego istotę. Ponieważ brak im estetycznego treningu, zamiast nastawienia na tekst przedstawienia dominują

u nich predylekcje do analizowania własnych odczuć jakie pojawiają się w kontaktach z dziełem [Kowalewicz 1993: 95].

Podsumowując funkcjonujące w literaturze przedmiotu koncepcje widza stwierdzić trzeba, że brak tu zadowalającej typologii uwzględniającej czynniki społeczno-kulturalne, estetyczną dojrzałość, gusty, oczekiwania, poglądy na sztukę teatru, itp. wpływające na jakość recepcji, na sposób rozumienia i interpretacji przedstawień. Próbę skonstruowania takiej typologii należy oprzeć na bogatszym materiale empirycznym, bo jak słusznie stwierdził D. Steinbeck „teatr publiczności, subiektywnie przetwarzanych kształtów scenicznych (konkretyzacji) czeka wciąż jeszcze na odkrycie” [Steinbeck 1987: 86]. O dorobku teoretycznym i empirycznym socjologii publiczności nie sposób mówić w czasie dokonany, jest to bowiem dziedzina *in statu nascendi*, wciąż pozostająca w fazie rozwoju, szukająca swoich metod, nowych możliwości wzbogacania własnych narzędzi badawczych. Drogę prawdziwego rozwoju upatruje ona we współpracy z innymi dyscyplinami naukowymi, przede wszystkim z teatrologią, estetyką, semiotyką. Otwarta jest także na to, co ma do powiedzenia na temat fenomenu sztuki i jej odbioru współczesna filozofia – szczególnie fenomenologiczna i hermeneutyczna.

## DYSKURS TEATRALNY – WŁASNA PRÓBA TYPOLOGII

Na podstawie własnych jakościowych badań empirycznych, opracowano typologię teatralnych dyskursów i zarazem typologię widzów. Przeprowadzono 95 pogłębianych wywiadów z odbiorcami przedstawień. Respondenci odpowiadali na pytania dotyczące warstwy fabularnej sztuki, jak też problematyki samego „teatralnego kształtu”, czyli sposobu jej wystawienia. Wydawali też oceny twórcom spektaklu, wyrażali opinie, ujawniając własne kryteria wartościowania widowiska. Każda rozmowa kończyła się testem na teoretyczną kompetencję teatralną.

Nie sposób w badaniu empirycznym dotrzeć do estetycznej konkretyzacji widza, do jego emocji, myśli, jakie pojawiły się podczas oglądania spektaklu. Można co najwyżej wnioskować o jego doświadczeniu odbiorczym, na podstawie składanej przez niego relacji. Ponieważ – jak stwierdziliśmy – dotychczasowe typologie widzów ograniczały się do dychotomicznych podziałów na odbiorców kompetentnych i laików, wyrobionych i naiwnych, znawców i profanów, zdecydowano wyjść poza tę uproszczoną klasyfikację i uwzględnić szereg kryteriów: oczekiwania wobec teatru, poziom teoretycznej kompetencji teatralnej, i lingwistycznej, sposoby wartościowania dzieła, typ interpretacji (ujęcie literalne

bądź otwarte na metaforę), intensywność kontaktów z teatrem i rolę środowiska mobilizującego lub nie stymulującego do uczestnictwa w kulturze. Wyróżniono zatem 7 typów odbiorców: aspirant, egotyk, ignorant (dyskurs życiowy); widz statystyczny, teatroman, literat (dyskurs krytyczno-życiowy) i krytyk (dyskurs krytyczny)<sup>1</sup>.

**Aspirant** (subdyskurs naiwny) absolutyzuje warstwę treści spektaklu, nie zachowuje wewnętrznego dystansu wobec postaci przedstawionych w dziele, naiwnie angażuje się w ich problemy i ujmuje je w kontekście potocznego, życiowego doświadczenia. Brak umiejętności transcendentowania fabularnej warstwy widowiska, łączy się u niego ze swoistym „spłaszczeniem kodowym” spektaklu, jakby powiedział K. Kowalewicz. Nie uwzględnia on wielosystemowości przedstawienia, nie zdaje sobie sprawy, że wszystkie elementy znakowe kooperują w wytwarzaniu znaczeń. Nie potrafi odczytać metafory, poprzestaje na odkryciu najbardziej oczywistego sensu spektaklu. Aspirantowi można zarzucić brak doświadczenia teatralnego, brak kompetencji, ale nie można mu odmówić autentycznego zainteresowania teatrem, który stanowi dla niego wartość odczuwaną i uznawaną.

**Egotyk** (subdyskurs narcystyczny) nie potrafi „iść za wezwaniem tekstu, za jego strzałką znaczenia”[Ricoeur 1989: 285], bo nad nim dominuje (w jego dyskursie najczęściej używanym słowem jest zaimek osobowy „ja”). W sposób pobieżny, naskórkowy odczytuje sens spektaklu, nie interesuje go też jego wartość artystyczna. Wysoko ocenia przedstawienie, jeśli odpowiada ono jego pogładowi na świat, gdy poświadcza jego przekonania<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Rozszerzoną wersję tekstu, dotyczącego modeli recepcji spektaklu, teatralnych dyskursów i odbiorców sztuki scenicznej, zamieszczam w książce *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej* (Łódź 2003).

<sup>2</sup> Nawiązując do felietonu Macieja Wojtyszki („Teatr” 1996, nr 12, s. 54), klasyfikującego „niektóre gatunki” teatralnych widzów, można porównać egotyka do „widza dojrzałego w męskiej odmianie”, którego tak charakteryzuje praktyk teatru: „Do teatru chodzi raz na dziesięć lat, a może rzadziej. Ma wyrobiony pogląd na sztukę i życie. Zachowuje się dostojnie i godnie. Czuje się na swoim miejscu wszędzie, gdzie jest, natomiast na rzeczywistość patrzy jak na kłębowisko żmij i karaluchów. Jego ulubionymi wrogami są jacyś „oni”. Właściwie wszystko jedno, czy czarni, czy czerwoni, czy cyklicy, czy hedoniści, bo to oni jedni jedyni ponoszą odpowiedzialność za zło i krzywdy wyrządzone jemu – wzorowi szlachetności i czystości. Jeżeli przypadkiem w występujących na scenie artystach dopatrzy się sojuszników – będzie zadowolony, nawet wbrew ich intencjom. Jeżeli uzna, że należą do zniechęconej przez niego grupy – będzie traktował ich jak wrogów. Czegoś takiego jak kryteria estetyczne właściwie nie posiada, choć z reguły żąda, żeby było ładnie, czysto i kolorowo, a motywacje proste, jak erotyka i pieniądze, wywołują u niego wybuchy zrozumienia”.

**Ignorantowi** (subdyskurs dyletancki) brak umiejętności sprawnego dyskursywnego myślenia, toteż ma on duże trudności z zaprezentowaniem swej konkretyzacji. Jego zdaniem „sztuka ma być wzięta z życia”, oczekuje bowiem tego, co już zna, z czym spotyka się na co dzień i odrzuca to, co niedookreślone, niejednoznaczne, niejasne (takie nastawienie H. G. Gadamer nazywał „upodobaniem kiczu”). Nie potrafi dokonać generalizacji, trudno mu ująć sens spektaklu w sposób syntetyczny, toteż nieporadnie relacjonuje perypetie bohaterów; opowiadając wątki fabularne, redukuje ich sens, gubi ich istotę, a nawet bliski jest konfabulacji. Eksplikując sens przedstawienia, nie respektuje zasady hermeneutycznego koła, atomizuje poszczególne elementy znakowe, nie uwzględniając ich wzajemnych powiązań i jedności funkcjonalnej. Jeśli aktualizuje spektakl, stosuje ramę odniesień codziennych, jego asocjacje nie wykraczają poza sferę życiowych doświadczeń ograniczonych do spraw najprostszych, najczęściej do kwestii obyczajowych. Podobnie jak aspirant nie dostrzega programowej schematyczności, niejednoznaczności przedstawionych postaci dramatu, traktuje je jak osoby ze świata realnego, ocenia ich postępowanie w kategoriach etycznych. Dyletant problemy sztuki wypiera poza margines swego świata, nie próbuje nawet udawać, że teatr stanowi dla niego wartość<sup>3</sup>.

**Widz statystyczny** (subdyskurs integralny) odbiór świata przedstawionego dzieła, łączy z jednoczesną refleksją nad tym, w jaki sposób jest on zaprezentowany przez twórców spektaklu. Podobnie jak krytyk, bierze udział w „grze artystycznej”, uwzględnia w wypowiedzi syntaktyczną strukturę dzieła. Nie sprawia mu trudności problemowe ujęcie jego sensu, ale nie zawsze otwarty jest na metaforę; chętnie natomiast dokonuje analogii między fikcyjnym światem a rzeczywistością. Jego świadectwo odbioru niczym specjalnym się nie wyróżnia, on sam nie jest miłośnikiem teatru, raczej przeciętnym odbiorcą, który ceni sztukę Melpomeny, ale nieczęsto partycypuje w życiu teatralnym.

**Teatroman** (subdyskurs admirujący) to znawca i entuzjasta teatru, który stanowi dla niego wartość odczuwaną, uznawaną i często realizowaną. Interpretując spektakl, zdradza analityczne zaawansowanie, dokonuje pogłębionej refleksji nad złożoną problematyką dzieła, dociera do sensów bezpośrednio nie wyeksplikowanych. Postaci przedstawione ujmuje w kategoriach abstrakcyjnych i syntetycznych

<sup>3</sup> I znów nasuwa się analogia z tekstem M. Wojtyłki, którego „widz pierwszego stopnia” stanowić może odpowiednik widza – ignoranta: „Nic nie rozumie, kazali mu przyjść z klasą albo z wycieczką, źle się czuje w koszuli z krawatem, nie ma pojęcia, po co ci pomyśleńcy na scenie wykrzykują jakieś słowa. Chciałby, żeby się to możliwie najszybciej skończyło. Nie dysponuje aparatem pojęciowym i emocjonalnym, który pozwoliłby mu włączyć się w zdarzenia. Jest zmęczony. Zasypia”.



– mówi o ogólnych schemacie roli, o formalnej konstrukcji, typie bohatera. Ceni przedstawienia ciekawie wyreżyserowane, oryginalne, będące dziełami profesjonalistów. Wartościuje spektakl, by użyć określeń S. Ossowskiego, ze względu na artyzm, jak i na piękno. Miłośnik teatru umieszcza spektakl w kontekście innych przedstawień, w uniwersum sztuki, a nie tylko w potocznej rzeczywistości. Jest idealnym interlokutorem – otwartym, autentycznie zainteresowanym przedmiotem rozmowy.

Wypowiedź *Literata* (subdyskurs poetycki) to zindywidualizowana konstrukcja, wyróżniająca się niestereotypowym, poetyckim, ekspresyjnym stylem. Realizując krytyczno-życiowy model dyskursu, porusza on zagadnienia estetyczne, sposób wystawienia spektaklu, ale nie mniej ważna jest dla niego warstwa treści. Wysoko ocenia inscenizacje, które osobiście go poruszają, rozszerzają jego horyzont, dostarczają silnych przeżyć intelektualno-afektywnych. Jest typem sensorycznym, poświadczającym fenomen teatru, którym rządzi zasada synestezji – zwraca uwagę na rolę elementów budujących atmosferę spektaklu, na grę świateł, barw, dźwięków, a nawet na specyficzny zapach teatralnej sali. Literat to widz kompetentny, znający specyfikę teatru, mający świadomość wielosystemowości przedstawienia, dokonujący jego wszechstronnej analizy.

Jedynie dyskurs *Krytyka* poświadczą Kantowski autoteliczny model recepcji, ograniczony do „bezinteresownej kontemplacji formy dzieła”. Widz ten rozpoznaje mechanizmy artystycznego warsztatu, zwraca uwagę na koherencję spektaklu, na jednolitość funkcjonalną użytych środków. Wartościując przedstawienie, stosuje wyłącznie artystyczne kryteria, wydaje oceny sensu stricto, zachowując dystans wobec warstwy fabularnej sztuki. Jako osoba kompetentna i wykształcona sytuuje dzieło w uniwersum kultury artystycznej, historii<sup>4</sup>.

Warto podkreślić, że respondenci – krytycy znali przed obejrzeniem przedstawienia tekst dramatyczny, stanowiący podstawę inscenizacji – to może być powodem ich zainteresowania wyłącznie stroną formalną spektaklu, pomysłami reżysera, grą aktorów itp. Charakterystyczne, że gdy formułowali swe oczekiwania względem teatru, podkreślali, że przedstawienie musi też zawierać ciekawą treść i prowokować do namysłu nad problemami współczesności. Okazało się zatem, że odbiorcy chcieliby czegoś więcej, niż tylko bezinteresownej kontemplacji immanentnej struktury dzieła. Jest to potwierdzeniem słuszności tezy

<sup>4</sup> M. Wojtyśko tak oto w krzywym zwierciadle ukazuje widza – krytyka: „Widz znawca – odmiana wymierająca, ale nadal groźna. Widział tę sztukę w mistrzowskiej interpretacji dwadzieścia lat temu. Oglądał podobne przedstawienia, ale lepsze. Jak ma mu się podobać teraz, skoro podobało mu się kiedyś? W sumie postać tragiczna, bo chce się zachwycić, a nie może. Narkoman na głodzie”.

H. G. Gadamera, głównego przedstawiciela filozofii hermeneutycznej, o prawdziwościowych roszczeniach sztuki. Postawa semiotyczna dotyczy większości respondentów – wychodzą oni poza sceniczny mikrokosmos i aktualizują sensy widowiska, zdradzając – przeciwstawne poglądom Kanta na sztukę – pozaestetyczne nastawienia. Także współcześni teoretycy teatru, pisząc o istocie tej sztuki, podkreślają, że jej dominantą jest akcja [Makota 1974: 275].

Dyskurs życiowy dotyczy widzów, dla których najważniejsza jest warstwa fabularna dzieła, chętnie odnoszona do rzeczywistości pozasceniczej. Aspirant koncentruje uwagę wyłącznie na aspektach treściowych, obcy jest mu emocjonalny dystans. Ignorant i egotyk tracą z oczu dzieło – nie „oddają mu sprawiedliwości” – pierwszy ze względu na barierę percepcyjną (brak kompetencji), drugi natomiast głównym przedmiotem dyskursu czyni własną osobę, w sposób instrumentalny traktując spektakl. R. Ingarden, I. Kant, H. G. Gadamer wyznaczyli paradygmaty odbioru adekwatnego – nie mieszczą się w nim subdyskursy dyletanckie i narcystyczne. Odbiorcy, których dyskurs nazwano krytycznym – życiowym, oprócz interesującej fabuły, oczekują też „pięknej estetycznej formy”. Zarówno widz statystyczny, teatroman, jak i literat w sposób holistyczny analizują widowisko, różni ich jakość recepcji, poziom kompetencji teatralnej i lingwistycznej – najwyższy u teatromana i literata, przeciętny u widza statystycznego. Sferę realnego życia i warstwę znaczeniową przedstawienia kontestują w swych świadectwach odbioru krytycy; w polu ich zainteresowania istnieją wyłącznie kwestie warsztatowe, formalne.

Badania eksperymentalne zorientowane na deskryptywne ujęcie oczekiwań odbiorczych i praktyk recepcji widowiska teatralnego dowodzą, że widzowie, stanowiący konstytutywny element spektaklu, pragną w teatrze zobaczyć samych siebie, chcą przyjrzeć się problemom realnego świata. Kieruje nimi zatem interesowna motywacja, pozaestetyczna. Wyjątkiem są – nieliczni wśród odbiorców – krytycy, którzy oczekują od twórców wyłącznie nowatorstwa, sprawnej reżyserii, ciekawych pomysłów inscenizacyjnych. Ale wyjątki potwierdzają regułę...

## BIBLIOGRAFIA

- Alter J. [1990], *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania Press
- Arystoteles [1951], *Poetyka*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne (Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus)*, Przeł., wstęp i objaśnienia Sinko T., wyd. II, Wrocław.
- Bernstein B. [1990], *Odtwarzanie kultury*, wybrał i opracował Piotrowski A., Łódź.
- Dawydow J.N. [1987], *Psychologia a teatr*, [w:] *W kręgu socjologii teatru na świecie*, red. Pyzik T., Udalska E., Wrocław.
- Demarcy R. [1973], *Elements d'une sociologie du spectacle*, Paris.

- Demarcy R. [1987], *Widz – modele recepcji spektaklu*, [w:] *W kręgu socjologii...*
- Eco U. [1973], *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa.
- Eco U. [1996], *Interpretacje i nadinterpretacje*, Kraków.
- Gadamer H. G. [1993], *Prawda i metoda*, Kraków.
- Goban-Klas T. [1971], *Młodzi robotnicy Nowej Huty jako odbiorcy i współtwórcy kultury*, Warszawa.
- Goban-Klas T. [1978], *Problematyka publiczności teatralnej*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, red. Degler J., Wrocław.
- Goban-Klas T. [1969], *Socjologiczna problematyka publiczności teatralnej*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3.
- Gołaszewska M. [1967], *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków.
- Hausbrandt A. [1990], *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa.
- Jacobson R. [1960], *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Kosiński J. [1984], *Kształt teatru*, Warszawa.
- Kowalewicz K. [1993], *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, Łódź.
- Makota J. [1974], *Budowa wystawionego na scenie dzieła teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. I, red. J. Degler, Wrocław.
- Osiński Z. [1978], *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, [w:] *Wprowadzenie...*, *op. cit.*, t. III.
- Ossowski S. [1966], *U podstaw estetyki*, Warszawa.
- Ricoeur P. [1989], *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa.
- Steinbeck D. [1987], *O socjologii publiczności*, [w:] *W kręgu socjologii...*
- Souriau E. [1987], *Sytuacja dramatyczna a zbiorowe uczestnictwo*, [w:] *W kręgu...*
- Wojtyśko M. [1996], „Teatr”, nr 12.

Emilia Zimnica-Kuzioła  
University of Łódź

#### THE POPULAR RESPONSE TO A STAGE PERFORMANCE

(Summary)

The article explores the popular response to a stage performance. To begin with, the author examines a selection of concepts of the theatre audience (by Aristotle, Artaud, Brecht, Davidov, Souriau among others). The author then proceeds to work out her own typology of viewers of the performing arts and their discourses. Thus, seven spectator types have been identified: the aspirant, egotist, ignoramus (commonsense discourse); the statistical viewer, theatregoer, man of letters (critical-and-commonsense discourse) and the critic (critical discourse). The empirical research findings have shown that most of the respondents expect problems of a theatre macrocosm to be pertinent to their everyday life. Still, superior quality of stage production and acting are also highly valued by the audience.