ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA SOCIOLOGICA 29, 2001

*Emilia Zimnica-Kuzioła**

WIDZ TEATRALNY – TYPOLOGIA ODBIORCÓW SZTUKI SCENICZNEJ I ICH DYSKURSÓW

WSTĘP

Truizmem stało się twierdzenie, że widz teatralny jest uczestnikiem zdarzenia teatralnego, a nie jego biernym obserwatorem; jest stroną twórczą, angażującą swój intelekt i swoje emocje, by dookreślić dzieło, zinterpretować, nadać mu ostateczne sensy oraz je ocenić. Toteż nie dziwi wciąż rosnąca liczba studiów poświęconych problematyce recepcji dzieła sztuki scenicznej. Jakościowe analizy procesów odbioru widowiska teatralnego stanowiły też jeden z etapów (obok analiz kwantytatywnych) badań publiczności łódzkich teatrów dramatycznych. Przeprowadzono 95 wywiadów swobodnych nagrywanych na taśmę magnetofonową, z widzami trzech przedstawień: *Przemiana* F. Kafki (Teatr Studyjny), *Pokojówki* J. Geneta (Teatr im. S. Jaracza) i *Tango* S. Mrożka (Teatr Powszechny). Gromadzenie materiału empirycznego trwało od stycznia do marca 1994 r. (w przypadku dwóch pierwszych przedstawień) i od grudnia 1995 do czerwca 1996 r. (w przypadku *Tanga*). Techniką badania był wywiad kwestionariuszowy, zawierający z reguły pytania otwarte, dotyczące zarówno treści scenariusza, jak też problematyki samego „teatralnego kształtu", czyli sposobu wystawienia sztuki. Widzowie wyrażali również swoją opinię na temat spektaklu, ujawniając kryteria oceny widowiska. Każdy wywiad kończył się testem na teoretyczną kompetencję teatralną (widzowie przyporządkowywali dramatopisarzom i autorom powieści tytuły ich dzieł, a także wyjaśniali znaczenie pięciu terminów teatralnych: antrakt, choreografia, groteska, happening i Melpomena. Początkowo widzowie zapraszani byli w teatrze, po zakończeniu przedstawienia, do rozmowy na temat sztuki, ale ze względu na małą efektywność tej

* Katedra Socjologii Sztuki Instytutu Socjologii UŁ.

metody, zmieniono system rekrutacji uczestników eksperymentu. Zakupiono bilety i wręczano je osobom chętnym do udzielenia wywiadu, nie później niż po upływie tygodnia, od obejrzenia przedstawienia. Jedynym kryterium ograniczającym dobór próby badawczej był wiek respondentów (miały to być osoby dorosłe, od 18. roku życia). W przeprowadzaniu wywiadów pomagali badaczowi, odpowiednio przeszkoleni, studenci socjologii UŁ.

Zebrane świadectwa odbioru nie odzwierciedlają realnych doświadczeń, przeżyć widzów. Są zaledwie słownymi relacjami, wskaźnikami owych realnych doświadczeń. Badacz niewiele może powiedzieć na temat tego, jak ludzie w istocie odbierają sztukę, ale rejestruje to, co mówią i w jaki sposób składają relacje o swojej recepcji. Słowem najlepiej oddającym tę sytuację jest łacińskie słowo *discursus* (dyskurs), które tutaj rozumiane jest jako wypowiedź, wywód myślowy na określony temat, będący projekcją świata mówiącego. Dyskurs jest logicznym rozumowaniem, wyrażonym językowo. Według P. Ricoeura dyskurs realizuje się jako zdarzenie językowe o charakterze temporalnym i może być identyfikowane, rozpoznawane dzięki swemu ustrukturowaniu, dzięki swemu stylowi (Ricoeur 1989). Analizując wypowiedzi respondentów wyodrębniono 3 podstawowe rodzaje dyskursu: życiowy, krytyczno-życiowy i krytyczny. W pierwszym wyróżniono dyskurs naiwny (aspirant), narcystyczny (egotyk) i dyletancki (ignorant); w drugim dyskurs integralny (widz statystyczny), admirujący (teatroman) i poetycki (literat); trzeci, zwany inaczej estetyzującym, reprezentuje widz–krytyk. Każdy z siedmiu typów potocznych dyskursów teatralnych występuje w stanie czystym, dając się przyporządkować realnej osobie, konkretnemu odbiorcy. Jednak nie każde świadectwo odbioru daje się łatwo i jednoznacznie przypisać do konkretnego dyskursu. Gdy pojawiała się trudność, wówczas przy klasyfikacji brano pod uwagę dominujące cechy danej wypowiedzi, pozwalające na włączenie jej w ramy pewnego dyskursu, mimo różnic szczegółowych. Warto zaznaczyć, że dyskursy nie stanowią *continuum*, nie są uszeregowane według jakiegoś klucza, ale stanowią układ przestrzenny.

1. DYSKURS NAIWNY (ASPIRANT)

Aspirant to widz „niewtajemniczony", ale pragnący lepiej poznać przedmiot, który ceni – a jest nim sztuka teatru. Tym różni się od ignoranta deprecjonującego jej wartość. Aspirant lubi teatr tradycyjny, realistyczny, kopiujący życie, odtwarzający fenomeny świata zewnętrznego w sposób zgodny z zasadą prawdopodobieństwa, zdrowego rozsądku, z potoczną obserwacją; teatr

czerpiący tematy z życia codziennego, sugerujący, że świat przedstawiony stanowi odpowiednik konkretnej rzeczywistości historycznej, społecznej, obyczajowej, teatr oparty na fabule zamkniętej. W jego dyskursie charakterystyczna jest koncentracja uwagi na warstwie fabularnej dzieła i pomijanie pozostałych elementów sztuki teatralnej. Według określenia R. Müllera-Freinfelsa (Osiński 1978: 79), aspirant byłby współaktorem, czyli widzem estetycznie niewyrobionym, nie koncentrującym uwagi na aspektach formalnych, na kompozycji dzieła, środkach artystycznego wyrazu, ograniczającym się do śledzenia akcji przedstawienia.

Jest to odbiorca silnie identyfikujący się z bohaterami sztuki, wyrażający do nich bezpośredni stosunek, głęboko przeżywający ich perypetie i oczekujący *happy endu*. Przeszkadzają mu wszelkie deformacje i zakłócenia fabuły, odstępstwa od linearności, chronologii prezentowanych zdarzeń. Nie potrafi on wyjść poza dosłowność scenicznych zdarzeń, wszystkie elementy znakowe odczytuje w sposób najprostszy, uwzględniając codzienną ramę odniesień, opierając się na życiowym doświadczeniu. Aspirant daleki jest od bezinteresownej Kantowskiej kontemplacji wartości artystycznych dzieła, a więc w sposób instrumentalny traktuje kategorię piękna, wikłając ją w życie. Spektakl określa jako piękny, gdy go osobiście porusza, gdy zawiera „życiowe prawdy".

Respondent-aspirant chętnie mówi o swoim doświadczeniu odbiorczym, zależy mu na tym, aby być dobrze odebranym przez ankietera, bardzo chciałby wykazać swą kompetencję. Jednak na konkretne pytania, dotyczące np. gry aktorskiej, dekoracji, rekwizytów udziela odpowiedzi znamionujących brak orientacji w zakresie funkcji wszystkich teatralnych tworzyw. Atomizuje poszczególne znaki teatralne, rozpatruje je oddzielnie i nie zdaje sobie sprawy z ich potencjału semiotycznego. Wartościując dzieło sceniczne nie wydaje ocen *sensu stricto*, ponieważ nie zastanawia się nad jego strukturą, nad jego artystycznymi walorami. Równie często wydaje oceny pozorne, hipotetyczne i intuicyjne.

Widz, którego dotyczy dyskurs naiwny, przypisuje teatrowi nade wszystko funkcję edukacyjną (wychowawczą i poznawczą). Przekonany jest, że głównym zadaniem sztuki jest porządkowanie świata według uniwersalnych norm oraz jego opisywanie, pokazywanie takim, jakim jest on w istocie (słynna kategoria prawdy).

Aspirant osiąga zazwyczaj małą, a najwyżej przeciętną, teoretyczną kompetencję teatralną, jest widzem z małym przygotowaniem formalnym. Jego środowisko rodzinne, przyjacielskie bądź zawodowe raczej nie sprzyja uczestnictwu w kulturze artystycznej, kulturze instytucjonalnej. Braki edukacji i doświadczenia estetycznego powodują, że w świadectwie odbioru takiego widza dostrzec można zamknięcie zarówno na metaforyczne sensy dzieła, jak również na problematykę estetyczną, na formalne aspekty

przedstawienia teatralnego. Dyskurs naiwny dotyczył 10,2% wszystkich respondentów.

Można go przypisać choćby 57-letniej kobiecie z wykształceniem podstawowym. Respondentka lubi telewizję (seriale), prasę tzw. kobiecą, imprezy rozrywkowe i spotkania towarzyskie. Nie bywa w operze, filharmonii, muzeum, teatrze, ponieważ, jak przyznaje, w jej środowisku nie ma takiego zwyczaju. Ale uważa, że „powinno się tam chodzić, bo warto, bo to nie to samo, co telewizja, a »na żywo« inaczej się odbiera". Mówiąc o spektaklu pomija kwestie formalne, sposób jego wystawienia i z zapałem relacjonuje przebieg scenicznych zdarzeń, stwierdza, że najbardziej interesują ją losy bohaterów. Opowiadając o perypetiach rodziny Artura, utożsamia się z postacią Eleonory: „Ona miała kłopoty z synem – miał być ślub, potem on się upił i nic z tego nie wyszło. Ona się najbardziej martwiła o tego syna". Obcy jest jej dystans emocjonalny, nie można jej przypisać powściągliwości w szukaniu analogii między osobistymi problemami a tymi zarysowanymi w dziele. Przyznać trzeba, że nie odchodzi zbyt daleko od zasadniczego przedmiotu rozmowy (spektaklu), co jest typowe w przypadku egotyka.

Świadectwo odbioru tej kobiety jest wskaźnikiem recepcji płytkiej, naskórkowej, pozbawionej głębszej refleksji. Nie potrafi ona odczytać znaczeń poszczególnych elementów znakowych funkcjonujących w przedstawieniu, tłumaczy je w sposób literalny, najprostszy i, np., jej zdaniem Artur nosi garnitur, „aby się podobać narzeczonej, aby jej zaimponować". Próbując sformułować temat sztuki odwołuje się do potocznego doświadczenia: „To jest o pewnej rodzinie, która nie bardzo się rozumie. Widziałam dużo konfliktów rodzinnych..."

Respondentka wyczulona jest na etyczny wymiar opowiadanych historii: „Nie lubię pornografii, jak bluźnią, nie lubię demoralizacji". Ceni ona sztuki „wesołe", „życiowe", „spokojne", „poruszające". Oceniając dzieło sceniczne nie bierze pod uwagę tego, jakie jest ono jako całość, ale wyodrębnia i poddaje wartościowaniu jeden jego element: „Sztuka podobała mi się, była na piątkę, bo podobała mi się babcia i Edek też fajny był" (ocena hipotetyczna według M. Gołaszewskiej)[1].

[1] Autorka wyróżnia cztery typy ocen: hipotetyczne, pozorne, intuicyjne i oceny *sensu stricto*. Oceny pozorne dotyczą przeżyć odbiorców, ich emocji, jakie pojawiły się w kontakcie ze sztuką, ale nic nie mówią o samym dziele, o jego jakościach. Z ocenami hipotetycznymi mamy do czynienia wówczas, gdy odbiorca wydaje sąd nie o całym dziele, lecz o jednym jego fragmencie. Oceny intuicyjne, choć dotyczą już samego przedmiotu, jednak nie są odpowiedzią na jego autentyczną wartość, gdyż wydawane są zbyt pochopnie, bez głębszego namysłu. Natomiast oceny *sensu stricto* związane są z uchwyceniem i opisem istotnych wartości dzieła, łączą się z analizą jego struktury i z wyrażeniem osobistego doń stosunku (zob. Gołaszewska 1967: 230–247).

Dodajmy, że respondentka zdobyła zaledwie 1 punkt w teście na teoretyczną kompetencję teatralną. Brakowało jej też lingwistycznej kompetencji, by sprawnie przekazać swoje doświadczenie odbiorcze ankieterowi. Używała nieprecyzyjnych sformułowań, krótkich, uproszczonych gramatycznie zdań (*public language* według B. Bernsteina)[2].

2. DYSKURS NARCYSTYCZNY (EGOTYK)

P. Ricoeur w książce *Język, tekst, interpretacja* demaskuje „narcyzm czytelnika", który pragnie „odnaleźć siebie w tekście, narzucić mu siebie i odkryć siebie na nowo" (Ricoeur 1989: 285). Jego zdaniem, odbiorca powinien „wyrzec się siebie", aby można było mówić o przyswojeniu dzieła: „Przyswojenie nie jest wzięciem w posiadanie. Jest raczej momentem wywłaszczenia narcystycznego ego" (Ricoeur 1989: 287). Interpretacja winna iść za wezwaniem tekstu, za jego „strzałką znaczenia". Tymczasem dla niektórych odbiorców sztuka jest jedynie pretekstem, by rozważać tylko i wyłącznie swoje problemy – tym samym traktują ją w sposób egotyczny, instrumentalny. W dyskursie narcystycznym samo dzieło schodzi na dalszy plan, ważniejsze stają się opowieści widza na swój temat, osobiste zwierzenia, analizowanie własnych doświadczeń. Odbiorca wciąż szuka analogii między światem sceny i swoim światem, między problemami fikcyjnych bohaterów i swymi własnymi. Co prawda filozoficzna hermeneutyka uprawomocnia, dopuszcza owe paralele między życiem a sztuką, jednak istotna jest tu równowaga między pierwiastkami przedmiotowymi i podmiotowymi, między dziełem i jego odbiorcą, który nie powinien dominować nad tekstem, ale go uważnie słuchać. Inaczej odbiorca straci dzieło z oczu.

Egotyk poza nawiasem swoich rozważań zostawia kwestię struktury dzieła, nie interesuje go specjalnie to, jak utwór jest skonstruowany. Ważniejsza jest jego treść, którą łatwo odnieść do czasów współczesnych. Od

[2] *Public language* i *formal language* to pojęcia, które wprowadził B. Bernstein, aby pokazać różnice językowe między przedstawicielami dwóch klas społecznych. Mówiąc w największym skrócie język *public* cechuje ubóstwo syntaktyki – krótkie zdania, ograniczone użycie przymiotników i przysłówków. Wypowiedź jest skrótowa, w sposób najprostszy rejestrująca zjawiska. Język *formal* to takie użycie języka, które poprzez bogactwo konstrukcji składniowej (zdania podrzędnie złożone), użycie zróżnicowanych przymiotników i przysłówków daje możliwość opisu świata. Wypowiedź w tym systemie mowy jest zindywidualizowana, uporządkowana logicznie, *eksplicite* – wyraźnie odzielająca opis od poglądu tego, kto mówi. Ten sam autor używa jeszcze dwu terminów: kod ograniczony i kod rozwinięty, związane są one jednak bardziej z kontekstem sytuacyjnym, niż z określoną klasą społeczną. Kod ograniczony odpowiada w pewnym zakresie językowi *public*, kod rozwinięty językowi *formal* (zob. Bernstein 1990).

sztuki oczekuje tego, by „pokazywała życie, jakie jest". Taki odbiorca nie potrafi skupić się na prawdzie, jaką ewokuje dzieło – przychodzi do teatru z własną prawdą, którą czasem chce narzucić spektaklowi, nawet wbrew intencjom twórców. Dla egotyka sztuka nie stanowi osobnej sfery doświadczenia. Zbyt ciasno wiąże ją z życiem. W istocie mało ma do powiedzenia na temat obejrzanego spektaklu, dużo natomiast mówi o sobie, swojej przeszłości i teraźniejszości, o swojej wizji świata, społeczeństwa itp.

P. Ricoeur porównywał tekst (dzieło) do zapisu muzycznego, a czytelnika do dyrygenta orkiestry, który powinien postępować zgodnie z instrukcjami partytury. Egotyk nie jest owym dyrygentem, bo w istocie nie stosuje się do instrukcji. Chce zaprezentować wyłącznie siebie. Ceni tylko takie przedstawienia, które korespondują z jego przeświadczeniami, które odpowiadają jego światopoglądowi, potwierdzają słuszność jego przedsądów. Wydaje on oceny zarówno hipotetyczne, jak też pozorne i intuicyjne. Wśród egotyków bywają aktywni uczestnicy życia teatralnego, jak również osoby z małym doświadczeniem teatralnym. Trudno przy tym jednoznacznie przyporządkować egotykom określony poziom teoretycznej kompetencji – są wśród nich widzowie mogący pochwalić się wiedzą teatralną, ale większość osiąga zaledwie przeciętny jej poziom. Podobnie rzecz ma się z wykształceniem – dyskurs narcystyczny dotyczy reprezentantów różnych jego poziomów. Do egotyków zaliczono 3,4% ogółu widzów partycypujących w eksperymencie.

Egotykiem okazał się m. in. 49-letni mężczyzna legitymujący się wyższym wykształceniem, właściciel zakładu włókienniczego. Zazwyczaj bywa w teatrze kilka razy do roku i zawsze w charakterze osoby towarzyszącej, tzn. nie jest inicjatorem uczestnictwa w konkretnym przedstawieniu. Respondent ów nie udzielił konkretnej odpowiedzi na żadne pytanie dotyczące sztuki, nawet na to zasadnicze, o czym jest obejrzany przez niego spektakl. Zamiast tego uciekał się do dygresji, do przekazywania swoich spostrzeżeń na temat współczesnej młodzieży, polskiego społeczeństwa. Ale przede wszystkim zaprezentował ankieterowi swoją sytuację rodzinną, zawodową, opowiedział filmy, jakie widział ostatnio, zrelacjonował odbyte podróże, cofając się w retrospekcjach do czasów szkoły średniej. W jego dyskursie najbardziej charakterystyczne są słowa: „całkowicie odbiegam na sekundę", choć właściwie cała wypowiedź „odbiega" od zasadniczego tematu, wokół którego miał być zogniskowany wywiad (*notabene* trwał on najdłużej ze wszystkich 95 rozmów, bo prawie dwie godziny).

Empirycznemu wcieleniu egotyka najbardziej odpowiadały pytania, które dotyczyły jego samego. Na temat wcześniejszych doświadczeń teatralnych mówił:

Kiedyś były karnety i uważam, że do tego powinno się wrócić. Nauczyciele, poloniści... powiem panu jedną rzecz: miałem taką polonistkę w szkole średniej, która mnie uczyła. Akademia kiedyś była i o Słowackim było... powiem panu... jak ona życiorys Słowackiego powiedziała... to typowa polonistka... no już na pewno nie żyje. Chodziłem do technikum włókienniczego

tutaj w Łodzi... jak ona? no... już... Kaczka wiem, że ją przezywaliśmy i powiem panu była nieprzeciętna. Lubię nieprzeciętnych ludzi (...). Ale nauczyciele... ja zawdzięczam im, bo te karnety były i musieliśmy, musieliśmy chodzić do teatru... a wyszedłem z rodziny typowo robotniczej, której na pewno nie było stać może, albo nie była zaangażowana w tym temacie.

I dalej na pytanie o rolę teatru w jego życiu odpowiedział:

Proszę pana... teatr w życiu... uważam że... że ja się bardzo dobrze czuję, bo byłem z żoną, z dzieckiem, które ma 12 lat. W ogóle mam trzech synów, tylko, że tamci żonaci, jeden jest oficerem marynarki wojennej, ma 27 lat, drugi 28 i byłem z tym najmłodszym. Po prostu powiem panu, przede wszystkim lubię chodzić do teatru i bardzo mi zależy, żebym wciągnął tego małego dzieciaka. Ja go uczę do kościoła chodzić, ja go uczę... nie to, że podsumowuję życie, ale po prostu zadowolony jestem, że tamtych mi się udało wykształcić, a kontakt ze sztuką po prostu powoduje ich odprężenie i jakieś obcowanie, no przebywanie, przebywanie z odpowiednimi ludźmi.

Widz–egotyk, nawet zachęcany przez ankietera, nic nie powiedział na temat tworzyw wykorzystanych w spektaklu, nie zwracał uwagi na dekoracje, kostiumy, rekwizyty itd., twierdząc, że „to są uboczne rzeczy, to są tylko dodatki". Przyznał: „Wie pan, ja się zaangażowałem, ja się zawsze angażuję w sens, treść". Powierzchowny ogląd warstwy fabularnej zadecydował o tym, że poszczególne znaki teatralne nie były przez niego odczytane w kontekście całości sztuki. I tak, na pytanie o znaczenie sceny, w której wuj Eugeniusz robi zdjęcia zepsutym aparatem fotograficznym, respondent odpowiedział: „Bo oni nie wiedzieli, że ten aparat jest zepsuty, dopiero potem to się okazało".

Przedstawienie Mrożka ocenione zostało przez niego bardzo wysoko z tego względu, że – jak powiedział – „pokazywało naszą rzeczywistość, te zaszłości komunistyczne", a autor *Tanga* zyskał jego uznanie, ponieważ podobnie jak on „nienawidzi komunizmu". Nie była to zatem ocena *sensu stricto*, bo nie dotyczyła walorów artystycznych spektaklu, a jedynie jego problematyki. Wypowiadając się na temat „ogólnej prawdy *Tanga*" widz–egotyk pokazał, w jaki sposób można odpowiadać na pytania i nie powiedzieć w zasadzie nic:

Ma przesłanie, ma [*Tango* – przyp. E. Z.], ma przesłanie, ogólne ma. Ja uważam, żeby się wszyscy, każdy zastanowić powinien się... zastanowić się, proszę pana i wyciągnąć wnioski, czy rzeczywiście tak musi być. Bo to jest smutne, powiem panu, to jest cholernie smutne, to jest cholernie smutna sztuka, bo każdy, wie pan, zastanowić się powinien – nawet czy w przerwie, czy w domu, czy nawet przed zaśnięciem – analizując. To jest cholernie smutne, to jest smutne, bo żyje każdy w tej rzeczywistości.

Na zakończenie dodajmy, że respondent uzyskał 21 punktów w teście na teoretyczną kompetencję teatralną (kompetencja dobra), co może świadczyć o tym, że wiedza o teatrze nie zawsze idzie w parze z holistycznym spojrzeniem na konkretny spektakl, a więc takim, które jest refleksją

zarówno nad zawartością treściową dzieła, jak też i nad jego aspektami formalnymi. W dyskursie egotyka brakło namysłu nad owym „w jaki sposób?", nad środkami, jakimi twórcy przedstawienia posłużyli się, by jak najlepiej oddać główną ideę dramatu i przyciągnąć uwagę widza.

3. DYSKURS DYLETANCKI (IGNORANT)

W dyskursie widza–ignoranta najbardziej charakterystyczna jest chęć ucieczki od zagadnień estetycznych, od omawiania spektaklu, w kierunku samego życia, które bardziej pociąga, jest ważniejsze od sztuki traktowanej instrumentalnie, po dyletancku. Ignorant otwarcie deklaruje indyferentyzm w stosunku do kultury artystycznej, sztuka nie jest mu potrzebna do życia, nie stanowi dla niego wartości, o którą warto byłoby zabiegać. Sam teatr nie jest też przedmiotem jego aspiracji i zainteresowań – a jeśli nie jest wartością odczuwaną ani uznawaną, zrozumiałe, że nie jest także wartością realizowaną. Świadectwo odbioru takiego widza jest bardzo ubogie, ascetyczne, nie zależy mu bowiem na współpracy z ankieterem, na zrobieniu na nim dobrego wrażenia (m. in. to różni go od aspiranta). Oczekiwania ignoranta w stosunku do teatru są jednoznaczne – ma to być instytucja realizująca funkcję ludyczną, rozrywkową. Ale ponieważ nie jest tak łatwo dostępna jak masowe media – uczestnictwo w spektaklu wymaga bowiem pewnego trudu z jego strony – niezmiernie rzadko odwiedza „świątynię sztuki". O wizycie w teatrze decyduje zazwyczaj przypadek, jakieś szczególne zaproszenie. Widz–ignorant nie potrafi mówić o swoim odbiorze w sposób jasny, spójny, brak mu odpowiednich kategorii pojęciowych. Bariera lingwistyczna, ograniczony kod językowy, jakby powiedział B. Bernstein, powoduje zamknięcie się na świat scenicznej wizji, na problemy estetyczne. Jest tu przeniesienie akcentu na rzeczywistość, która nie przytłacza, nie powoduje zakłopotania, stanowi bowiem znajomy, oswojony fragment świata.

Respondent, realizujący model dyskursu dyletanckiego, akceptuje tylko i wyłącznie łatwe w odbiorze, najchętniej jednowątkowe, sztuki realistyczne, odtwarzające życie potoczne. Podobnie jak aspiranta oburzają go wszelkie niejasności, deformacje ukazanego świata. Deprecjonuje przedstawienia trudne w odbiorze, czuje się oszukany, twórcom zarzuca nieudolność i brak zdrowego rozsądku. Nie ma on świadomości specyfiki sztuki teatralnej, nie wie, że wszystkie tworzywa łączą się w koherentną całość, że emitują znaczenia i domagają się odczytania.

Ignorant ma problemy ze sformułowaniem tematu sztuki, brak mu zdolności syntetyzowania, generalizacji, zamiast tego opowiada fabułę, zazwyczaj koncentrując uwagę na jednym wątku, najchętniej obyczajowym.

Czasami jego interpretacja zdarzeń scenicznych idzie w kierunku konfabulacji – jest ona według terminologii U. Eco – dekodowaniem dewiacyjnym, nadinterpretacją (Eco 1973; 1996). Modyfikacja scenicznego przekazu spowodowana jest zdekoncentrowanym, roztargnionym, powierzchownym przeżywaniem dzieła, tak samo jak produktu kultury masowej. Gadamer powiedziałby, że taki widz nie w pełni uczestniczy w grze, bo nie zna jej reguł. Nie podejmując wysiłku intelektualnego nie orientuje się we wzajemnych relacjach bohaterów, w ich intencjach – a zwracając uwagę na szczegóły, nie respektując zasady hermeneutycznego koła, gubi sens całości.

Ignorant jest widzem o najniższym formalnym przygotowaniu, a jego wiedza na temat sztuki teatru jest zazwyczaj niewielka. W jego środowisku brak jest ludzi mobilizujących go do aktywności kulturalnej, do uczestnictwa w kulturze określanej przez A. Kłoskowską kulturą II układu, kulturą instytucjonalną.

Oceniając spektakl ignorant wydaje oceny pozorne, hipotetyczne i intuicyjne, a więc takie, które nic nie mówią o samym dziele, o jego jakościach, bądź też wydawane są zbyt pochopnie i nie są adekwatne do autentycznej wartości przedstawienia.

Trzeba przyznać, że charakterystyka ignoranta zbieżna jest w wielu punktach z opisem widza–aspiranta, wszak obaj realizują typ dyskursu życiowego. Odbiorcy ci różnią się przede wszystkim wartościującym stosunkiem do teatru i do innych instytucji powołanych do tworzenia kultury „wyższej". Podczas gdy aspirant ceni teatr, stanowi on dla niego wartość – jeśli nie osobiście odczuwaną, to na pewno uznawaną – i chce go poznać, zrozumieć, to ignorant zdecydowanie zamyka się na jego oddziaływanie. Odbiór pierwszego z nich nie jest pełny, bo ograniczony do warstwy fabularnej, ale drugi reprezentuje skrajny model recepcji ubogiej, maksymalnie symplifikującej jakości dzieła scenicznego. Ignorantami okazało się 12,5% odbiorców sztuki scenicznej.

Widzem, który odpowiada wizerunkowi ignoranta, a właściwie, który był prototypem przy konstruowaniu owego wizerunku, jest 60-letni mężczyzna z wykształceniem podstawowym. Do teatru przyszedł on dlatego, że był osobiście o to poproszony przez ankietera. Ale nie była to jego pierwsza wizyta w teatrze, zdarzały się wcześniej w jego życiu takie „precedensy" – zawsze z inicjatywy innych osób. Respondent ów szczerze przyznaje, że nie interesuje go uczestnictwo w „teatrze żywym", zdecydowanie preferuje spędzanie wolnego czasu przed telewizorem w „zaciszu domowym". W jego świecie nie ma osobnego, wyodrębnionego miejsca na prawdziwą sztukę, bo trudno nazwać sztuką komercyjne, masowe fikcje i fabuły serwowane przez media.

Zdaniem tego odbiorcy teatr powinien realizować funkcję wychowawczą, wprowadzać młode pokolenie w świat wartości etycznych, toteż „dobro zawsze powinno zwyciężać, a sztuka powinna pokazywać tylko przeżycia

pozytywne". Własną absencję teatralną tłumaczył następująco: „Młodzież chodzi do teatru dla wyrobienia własnych charakterów. Ma to sens w przypadku młodszych osób, nie dorosłych". Widz ten nisko ocenił *Tango*, zarzucając twórcom brak powagi, zdecydowanie nie podobała mu się fabuła: „Niemądry początek: z początku głupawa była. Tego manekina ubrał, klatkę mu na głowę założył. Po co takie wygłupy?" Jego ocena, według klasyfikacji M. Gołaszewskiej, jest zatem oceną hipotetyczną. Nie potrafił sformułować tematu przedstawienia, zamiast tego – zaledwie w kilku zdaniach – opowiedział fabułę, zwracając szczególną uwagę na wątek obyczajowy, osobiście go bulwersujący. Oburzał go etyczny chaos w świecie przedstawionego dramatu. Wszystkie postaci określał według czarno-białego schematu, nie dostrzegając ich złożoności, wielowymiarowości. Widz ów nie miał nawet przeczucia metafory, wszystkie zdarzenia sceniczne odczytywał w sposób literalny, dosłowny. I tak np. według niego Artur upił się w dzień ślubu „bo nie mógł ścierpieć tego bałaganu w domu, ale źle zrobił, że tak zlekceważył swój ślub". Ignorant często dokonywał nadinterpretacji – np. na pytanie o cele głównego bohatera odpowiedział: „Nie pamiętam czego chciał. Chyba, żeby przejść do lepszego życia, do większej nowoczesności. Mówił: wy jesteście zacofani". Być może popełnił zwykły *lapsus memoriae*, może niezbyt uważnie śledził akcję sztuki, a może brakło mu intelektualnych predyspozycji, aby poprawnie odczytać wpisane w dzieło sceny.

W dyskursie owego respondenta nie ma nawet śladu spojrzenia na spektakl jak na dzieło zbudowane z wielu tworzyw, wzajemnie się uzupełniających, kooperujących, wymieniających się w funkcji semiotycznej. Nie mówił nic o dekoracji, kostiumach, rekwizytach, muzyce, ograniczając się – jak już sygnalizowaliśmy – do naskórkowej recepcji warstwy fabularnej. Mobilizowany przez ankietera do wypowiedzenia się na temat pozostałych elementów budujących spektakl, uciekał do lakonicznych stwierdzeń typu: „tango było wspaniałe", „gra aktorów niezła", „dekoracja – dosyć, dosyć", przyznając, że na tych tworzywach nie koncentrował uwagi. A mimo to, w teście na teoretyczną kompetencję teatralną widz ten zdobył 7 punktów, co świadczy o tym, że należy on do odbiorców z wyższą niż przeciętna wiedzą o teatrze, w kategorii osób z najniższym przygotowaniem formalnym (średnia 5 punktów).

4. DYSKURS INTEGRALNY (WIDZ STATYSTYCZNY)

Widz statystyczny porusza zarówno zagadnienia estetyczne – sposób wystawienia sztuki, jak też problemy fikcyjnego świata przedstawionego w dziele. Nie odżegnuje się od szukania analogii między teatralnym makrokosmosem a światem realnym i własnymi życiowymi doświadczeniami. Ma

świadomość, że dzieło teatralne jest aktualizacją konkretnych poglądów twórców, odzwierciedleniem modelu świata, który pozostaje w określonej relacji do rzeczywistości pozascenicznej. Mówiąc inaczej, postawę estetyczną łączy z praktyczną, życiową, prawdziwościową, namysł nad formą z rozważaniami problemów natury społecznej, historycznej czy psychologicznej. Trzeba przyznać, że świadectwa odbioru większości respondentów zaprzeczają Kantowskiemu postulatowi bezinteresowności przeżycia estetycznego, bo pokazują, jak sztuka jest bliska życiu, jak pomaga rozważać istotne dla widzów problemy jednostkowe i zbiorowe. Przeciętny odbiorca w sposób instrumentalny traktuje kategorię piękna – jego zdaniem spektakl jest piękny, bo „poruszający", „pokazujący życie", „prawdziwy". Nie można w takiej sytuacji mówić o bezinteresownym upodobaniu i radosnej kontemplacji rzeczy samej w sobie. Wartości artystyczne są o tyle istotne, o ile pomagają w ewokowaniu zawartych w dziele idei, o ile sprzyjają prezentacji fikcyjnego świata dramatu. J. Alter pisał o dwóch zasadniczych funkcjach teatru: informacyjnej (*referential function*) i wykonawczej (*performant function*) (Alter 1990: 31–32). Widz statystyczny poświadcza istnienie obu funkcji, oczekuje zarówno interesującej fabuły, która niesie ze sobą istotną problematykę, jak też ciekawej, oryginalnej scenicznej realizacji. Bywa znawcą teatru, dysponującym wiedzą na temat jego specyfiki, osiągającym dobry poziom teoretycznej kompetencji teatralnej, ale bywa też laikiem, który bez przygotowania formalnego zupełnie intuicyjnie ustosunkowuje się zarówno do treści sztuki, jak i do sposobu jej wystawienia. Przeciętny odbiorca nie czuje się zobligowany do „recenzowania" spektaklu, do uwzględnienia w wypowiedzi wszystkich „elementów składowych" przedstawienia. Czasami koncentruje uwagę tylko na grze aktorskiej, czasami na scenografii, warstwie muzycznej, ale zawsze także na opowiedzianej historii. Bliższa jest mu postawa zaangażowanego, zaabsorbowanego uczestnika gry, niż nadmierny krytyczny dystans obserwatora. Podczas gdy teatroman jest widzem, którego świadectwo odbioru zdradza szczególne zainteresowanie sztuką Melpomeny i dużą aktywność w kultywowaniu owej pasji, widz statystyczny jest odbiorcą umiarkowanym, bez ambicji perfekcjonistycznych. Jeśli ma małe przygotowanie formalne, cechuje go konserwatyzm odbiorczy – ceni sztuki łatwe w odbiorze, gdzie wątki rozwijane są linearnie, bez inwersji czasowych, deformacji przedstawionego świata, bez elementów groteskowych. Jeśli jest widzem wykształconym, oczekuje raczej ciekawej konstrukcji stylistycznej, czegoś, co nie jest sztampowe (nudne), co może zaskoczyć i wywołać żywą reakcję intelektualno-afektywną. Godzi się na zamierzone przez autora niedookreślenia, niejasności, nie ma skłonności do jednoznacznego rozstrzygania problemów nie sprecyzowanych w dziele, otwarty jest na metaforę i chętnie podejmuje wysiłek jej eksplikacji. Widz statystyczny, którego można znaleźć wśród odbiorców z różnych kategorii wykształcenia, osiąga zazwyczaj

przeciętny poziom teoretycznej kompetencji teatralnej. Jeśli środowisko mobilizuje go do aktywnej partycypacji w życiu teatralnym, dość często uczęszcza na przedstawienia, jeśli brakuje mu wzmocnienia, zachęty ze strony otoczenia, staje się widzem „marginalnym" bądź „sporadycznym" jakby powiedział T. Goban-Klas (Goban-Klas 1971: 130–131). Wartościując spektakl, wydaje on wszystkie rodzaje ocen – hipotetyczne, intuicyjne, pozorne i oceny *sensu stricto*. Widzowie statystyczni stanowili najliczniejszą grupę uczestniczącą w badaniu (46,6%).

Opisowi widza statystycznego, stanowiącego najczęściej występujący typ odbiorcy spektaklu, nie wybijającego się ponad przeciętność, a jednocześnie realizującego krytyczno-życiowy model dyskursu odpowiada – m. in. – 23-letnia studentka psychologii. Interesuje ją przede wszystkim przedmiot jej studiów, a także muzyka, balet, film i teatr, w którym bywa maksymalnie kilka razy w roku.

Oceniając spektakl uwzględniła ona kryterium gry aktorskiej, jakość scenografii, jak również ustosunkowała się do samego tekstu dramatycznego, doceniając humor, tempo akcji i ważną problematykę sztuki. Śledziła też perypetie bohaterów: „Wszak teatr służy do opowiadania historii – nie sposób pomijać zatem fabuły, wokół niej wszystko się koncentruje" – stwierdziła. Zapewniała, że starała się spontanicznie odczytywać wszystkie elementy dzieła i jednocześnie ujmować je całościowo, choć przyznała, że wiele rzeczy mogła nie zauważyć, że mogły umknąć jej uwadze.

Respondentka deklarowała, że w sferze treści najbardziej ceni sztuki, które

> niosą ze sobą jakąś prawdę, którą łatwo odnieść do życiowych realiów, które niosą ze sobą pewne emocje [...] Lubię zmartwić się, wzruszyć losem bohaterów, czymś co mogło być realne. Szukam okazji do przemyśleń, refleksji

– powiedziała ankieterowi. Istotne dla niej jest również to, aby ciekawej fabule towarzyszyła sprawna realizacja sceniczna, aby wszystkie elementy ze sobą współgrały. „Podstawą dobrej sztuki są dobrzy aktorzy" – podkreślała, „ich gra musi być przekonująca i angażująca widza". Omawiając problematykę zawartą w treści sztuki studentka wykazała umiejętność syntetyzowania, dokonywania uogólnień – od konkretnych zdarzeń fabularnych potrafiła przejść do ogarniającego całość spojrzenia. Choć ogólny sens *Tanga* odczytała w sposób dosłowny, literalny – dla niej dramat Mrożka jest sztuką o konflikcie pokoleń – to już niektórym znakom teatralnym nadała znaczenie metaforyczne, np. garnitur Artura – jej zdaniem – „symbolizuje jego zasady, cele, do których dąży", końcowe tango tańczone przez Edzia i wuja Eugeniusza pokazuje, że „zwyciężyła siła, przemoc, brak idei".

Można jeszcze dodać, że respondentka osiągnęła dobry poziom teoretycznej kompetencji teatralnej (24 punkty), jednak nie wykazała się znajomością nazwisk łódzkich aktorów, o Mrożku wiedziała tylko tyle, że jest przed-

stawicielem awangardy. O widzu–teatromanie można powiedzieć, że jest znawcą i entuzjastą teatru, natomiast widz statystyczny to przeciętny odbiorca, dla którego stanowi on wartość uznawaną, ale nieczęsto realizowaną (studentka swą małą aktywność teatralną tłumaczy brakiem czasu i pieniędzy na coraz droższe bilety do „świątyni sztuki").

5. DYSKURS ADMIRUJĄCY (TEATROMAN)

Ten typ dyskursu krytyczno-życiowego charakterystyczny jest dla widzów autentycznie zainteresowanych teatrem, dla których stanowi on wartość odczuwaną, uznawaną i w miarę możliwości realizowaną. Z umiłowania sztuki Melpomeny, teatralnego doświadczenia i formalnego przygotowania płynie orientacja w specyfice dzieła scenicznego – świadomość wielosystemowości, polisemiczności i wzajemnego powiązania poszczególnych znaków teatralnych.

Teatroman, czy mówiąc inaczej entuzjasta teatru, formułuje swą wypowiedź barwnym, bogatym, swobodnym językiem (kod rozwinięty według B. Bernsteina). Chętnie ujawnia własne preferencje w zakresie określonej poetyki, stylistyki teatralnej, mówi o swoich odczuciach, przeżyciach, jakie wywołał spektakl, o tym, co się podobało, a co nie wzbudziło akceptacji. Bardzo wysoko ustawia poprzeczkę twórcom przedstawienia. Jego uznanie mogą zyskać inscenizacje naprawdę ciekawe i oryginalne. I ważna jest nie tylko problematyka poruszana w dziele, ale także sposób jej zaprezentowania, zestrojenia wszystkich elementów budujących ogólny sens.

Miłośnik teatru wydaje zazwyczaj oceny profesjonalne (*sensu stricto* według M. Gołaszewskiej), w których analiza formalna łączy się z wyrażeniem osobistego stosunku do danego spektaklu, także do jego zawartości ideowej. Dokonując interpretacji dzieła, nie poprzestaje na recepcji powierzchniowej warstwy fabularnej – stara się przez nią przedrzeć ku głębiej położonym sensom, ku metaforze. Wychodzi przy tym poza codzienną ramę odniesień, umieszcza spektakl w uniwersum sztuki, porównując go z innymi, znanymi sobie utworami, wypowiada się na temat dramaturga, teatralnej konwencji itp. Dla teatromana ważne jest, aby dzieło oddziaływało w równym stopniu na emocje i intelekt, aby przemawiało zarówno interesującą fabułą, którą można byłoby odnieść do rzeczywistości pozascenicznej, do indywidualnych i społecznych problemów dnia dzisiejszego, jak też i stroną formalną.

Teatroman jest widzem, który może pochwalić się wysoką bądź dobrą teoretyczną kompetencją teatralną i jest odbiorcą wykształconym. Jego pasję z reguły podzielają ludzie, z którymi ma okazję często przebywać – w środowisku rodzinnym, przyjacielskim lub zawodowym. To pozytywne wzmocnienie

jeszcze bardziej motywuje admiratora teatru do aktywności, do częstego uczęszczania na przedstawienia, do sięgania po krytyczne recenzje zamieszczane w prasie, do konfrontacji własnych opinii i przemyśleń z opiniami i ocenami innych widzów – nie tylko zawodowych krytyków czy środowiskowych „liderów opinii". Można powiedzieć, że dla tego odbiorcy nie istnieją takie bariery utrudniające kontakt z teatrem, których nie można byłoby pokonać. Choć z drugiej strony przyznać trzeba, że natężenie aktywności miłośnika teatru nie stanowi wartości *constans* i fluktuuje w zależności od przyczyn obiektywnych (czasami sytuacja rodzinna, np. posiadanie małych dzieci czy zawodowa decyduje o mniejszej częstotliwości wizyt w „świątyni sztuki"). Dyskurs admirujący dotyczył 12,5% wszystkich respondentów.

Młoda kobieta, 25-letnia studentka medycyny jest autorką wypowiedzi, którą można nazwać dyskursem admirującym. Kobieta przyszła do teatru bez osoby towarzyszącej, wybrała konkretne przedstawienie zachęcona recenzjami w środkach masowego przekazu. Bywa ona w teatrze przynajmniej raz w miesiącu. Jej znajomi, podobnie jak ona, interesują się teatrem, nierzadko rozmawia z nimi na temat obejrzanych przedstawień. Aby pogłębić swój odbiór, chętnie czyta recenzje, informacje na temat twórców spektaklu zamieszczane w programie teatralnym i inne publikacje mogące poszerzyć jej spojrzenie na spektakl: „Szukam w książkach, próbuję łączyć z kierunkami w sztuce, drążę to, co w tym jest" – powiedziała ankieterowi. Sama jednak przyznaje, że nie ma ambicji perfekcjonistycznych, nie zna np. nazwisk aktorów, nie próbuje ich zapamiętywać. Respondentka wykazała swoją erudycję, oczytanie, szukając analogii pomiędzy *Przemianą* F. Kafki, jej bohaterami, a typami, jakie stworzył w swoich dziełach Witkacy, czy postaciami znanymi z *Moralności pani Dulskiej*. Można ją nazwać purystką – jest zdecydowaną przeciwniczką mieszania sztuk i tak np. w przedstawieniu w reżyserii Zbigniewa Brzozy nie zdobył jej uznania chwyt iluzji kina – ekran przed sceną, pulsowanie światła jak w niemym przedwojennym filmie: „Mnie się to średnio podobało, bo to przestał być teatr w tym momencie" – stwierdziła. Zauważyła, że zatracony został istotny czynnik stanowiący o atrakcyjności teatru – brak barier między widzem a aktorem, bezpośredniość kontaktu *face to face*. W jej dyskursie – wyjątkowo dojrzałym intelektualnie – pojawiają się rozważania zogniskowane wokół zagadnień estetycznych – mówi ona o wpływie sztuki na odbiorcę, o istocie symbolu, o problemie pamięci i internalizacji wartości, jakie niesie konkretny spektakl. Teatr jest dla respondentki wartością silnie odczuwaną i uznawaną. Stanowi dla niej niezgłębioną tajemnicę:

To jest zupełnie coś innego niż film, a co składa się na tajemnicę teatru, jego magię. Zastanawiam się co jest takiego w teatrze i ciągle nie wiem. Jest to coś niewyrażalnego, trudno to oddać słowami. Spotykam takie odczucia u innych.

Studentka-teatroman posługuje się swobodnym, bogatym, zindywidualizowanym językiem. Jej styl można nazwać konfesyjnym – chętnie otwiera się przed ankieterem, silnie angażuje w rozmowę, zwierza ze swoich odczuć, przemyśleń. Charakterystyczne, że sama, bez zachęty ze strony ankietera wypowiada się na temat gry aktorskiej, efektów scenicznych, charakteryzacji itp. Analizuje sposób, w jaki przekazana została nadrzędna idea spektaklu, zwraca uwagę na spójność, koherencję tworzyw wykorzystanych przez twórców przedstawienia. Respondentka zdradza wrażliwość i intelektualną przenikliwość w interpretowaniu problemów świata przedstawionego dramatu. Dekoduje wpisane w spektakl znaki, integralnie wiążąc je z główną myślą przedstawienia; omawia funkcje postaci dramatu – zauważa ich „syntetyczny" charakter, choć niektóre z nich charakteryzuje w sposób tradycyjny, np. o służącej mówi tak:

Najszlachetniejsza była ta prostaczka. Ma ludzkie podejście do tego „robala", zwyczajnie z nim rozmawia. Zachowuje się naturalnie, jakby go akceptowała. Podczas gdy inni, najbliżsi ludzie odepchnęli go. Ona jest z nim do końca. Zgarnia go na szufelkę i wynosi, następuje rytuał pogrzebu. O ironio – ona się jąka, jest kompletną pokraką, ma garba i taki zad jakiś okropny. Obca osoba okazała się normalna.

Dla studentki najbardziej atrakcyjny jest teatr poszukujący nowych środków wyrazu artystycznego, teatr metafory. Nie przeszkadza jej deformacja przedstawionego świata, przerysowanie sytuacji scenicznych, groteskowa karykatura: „Mam upodobanie do takich sztuk, im bardziej coś jest tajemnicze, tym ciekawsze, tym bardziej intrygujące". Znamienne, że respondentka oceniła spektakl biorąc pod uwagę zarówno jego wartość estetyczną (ocena *sensu stricto*), jak też swoje samopoczucie w trakcie i po zakończeniu procesu odbioru (ocena pozorna). Gdybyśmy chcieli użyć określeń S. Ossowskiego, powiedzielibyśmy, że dokonała wartościowania dzieła zarówno ze względu na artyzm, jak i na piękno (Ossowski 1966: 282).

Teoretyczna kompetencja teatralna studentki była wysoka, zdobyła ona 27 punktów na 30 możliwych.

6. DYSKURS POETYCKI (LITERAT)

Literat, to typ widza, któremu teatr daje nade wszystko możliwość odkrywania siebie, wzbogacenia własnych przeżyć, emocji. Jego świadectwo odbioru przekazane jest poetyckim językiem, nie stroniącym od metafor i niecodziennych skojarzeń. Autor takiej wypowiedzi to osoba zdradzająca szczególną wrażliwość, widząca więcej, głębiej odczuwająca. Potrafi wykraczać poza myślowe stereotypy, docierać do znaczeń bezpośrednio nie wyeksplikowanych, ukrytych pod zewnętrzną warstwą fabularną. Decydując się na

wizytę w teatrze, wybiera spektakl, o którym coś wie, chce mieć pewność, że czas tam spędzony nie będzie zmarnowany. Nie ma ambicji częstego uczestniczenia w życiu teatralnym, woli, aby pozostał on wartością odświętną, aby nie spowszedniał. Ale nie jest to regułą – niektórzy „literaci" często oglądają spektakle, nawet kilka razy w miesiącu. Taki widz wykazuje znajomość kultury artystycznej, potrafi usytuować dzieło w uniwersum sztuki; osiąga dobry poziom teoretycznej kompetencji teatralnej, co wiąże się też z formalnym przygotowaniem, z wykształceniem akademickim. Jest widzem samodzielnym, nie musi być motywowany przez innych, nie wymaga pozytywnych wzmocnień ze strony swojego środowiska, aby chodzić do teatru i np. wizyta na przedstawieniu bez osoby towarzyszącej nie stanowi dla niego najmniejszego problemu.

W dyskursie poetyckim, częściej niż w innych, zdarzają się analizy barw, dźwięków, gry świateł, elementów budujących specyficzny nastrój spektaklu – wśród widzów–literatów można odnaleźć największą liczbę typów sensorycznych, odbiorców–wrażeniowców.

Literat raczej nie stara się konfrontować własnej prawdy o spektaklu z opiniami krytyków, recenzentów. Dla niego istotne jest tylko i wyłącznie jego przeżycie, jego subiektywna ocena – a podstawowym kryterium wartości dzieła staje się siła oddziaływania utworu na sferę emocji i intelektu (ocena pozorna), choć przyznać trzeba, że wydaje też oceny *sensu stricto*, czyli takie, które zawierają analizę struktury dzieła, są uchwyceniem jego wartości. Gdybyśmy mieli nawiązać do znanego schematu R. Jacobsona, dotyczącego zasadniczych funkcji komunikatu językowego[3], moglibyśmy powiedzieć, że literat nastawiony jest na funkcję konatywną dzieła scenicznego, czyli na funkcję oddziaływania spektaklu na odbiorcę poprzez budzenie uczuć, nastrojów, refleksji. Toteż największe uznanie takiego odbiorcy budzą przedstawienia rozszerzające jego horyzont, pozwalające mu na głęboką introspekcję – „spojrzenie w zakamarki duszy", pozwalające przenieść się w świat marzenia, snu, fantazji. Dyskurs literacki był reprezentowany zaledwie przez 2,3% widzów.

[3] R. Jacobson (1960: 439) wyodrębnił następujące funkcje komunikatu językowego: estetyczną (poetycką lub formalną), emotywną (ekspresywną), konatywną, referencyjną (poznawczą), metajęzykową i fatyczną. *Per analogiam* można powiedzieć, że widz w teatrze nastawiony jest na funkcję estetyczną (gdy zwraca uwagę na cechy strukturalne przedstawienia, na harmonijny zestrój tworzyw scenicznych, na grę świateł itd.); funkcję emotywną (gdy orientuje się na twórców dzieła scenicznego – reżysera czy dramaturga); funkcję konatywną (gdy koncentruje się na własnych reakcjach, nastrojach, skojarzeniach, przemyśleniach); referencyjną (gdy interesuje go znaczenie, sens, funkcja dzieła). Poza świadomością widza pozostaje funkcja metajęzykowa i fatyczna. Pierwsza hipotetycznie byłaby skupieniem uwagi na kodzie, analizą reguł systemu scenicznego bądź namysłem nad własnym rozumieniem owego kodu; druga wiązałaby się z refleksją widza nad własną recepcją – czy jest ona skupiona na dziele, czy się od niego oddala (kontakt lub jego brak).

Widzem–literatem można nazwać 45-letnią kobietę, pracownika administracji z pomaturalnym wykształceniem. Respondentka wybrała konkretne przedstawienie, o którym dowiedziała się z afisza, teatralnego plakatu: „Przeglądam zwykle różne oferty, chcę, aby czas w teatrze nie był zmarnowany" – powiedziała ankieterowi. Do teatru przyszła w towarzystwie męża i jego siostry, choć nie widzi problemu w samodzielnej partycypacji w przedstawieniu. Można ją nazwać aktywnym uczestnikiem życia teatralnego – często ogląda spektakle, w swoim środowisku jest animatorem mobilizującym innych do wizyty w teatrze i w operze. Przyznaje, że bardzo lubi rozmowy na temat obejrzanych przedstawień, że stanowią one jej silną wewnętrzną potrzebę. Sztuka Melpomeny stanowi dla niej wartość uroczystą, odświętną: „To jest święto, przeniesienie się w inny wymiar, poza codzienny czas". W teatrze pociąga ją „tajemnica, wahanie, niedopowiedzenie". Respondentka rozwija swoją myśl: „Trudno właściwie sprecyzować to, czego doświadczamy, trudno powiedzieć konkretnie, czym przemawia do nas sztuka. Jest to fenomen ulotny, nieuchwytny".

Najważniejszy w dyskursie poetyckim jest język, sposób mówienia o swoim odbiorze. Respondentka ma wyjątkową łatwość „wypowiedzenia się", używa literackiego języka, który bliższy jest istocie przedmiotu rozważań, aniżeli język potoczny czy nawet naukowy. Uwagę badacza zwróciła wnikliwa, dojrzała recepcja warstwy fabularnej widowiska, znacznie wykraczająca poza banalne, stereotypowe stwierdzenia innych widzów, drążąca subtelności wzajemnych relacji między postaciami. Kobieta–literat mówiła np. tak:

Otworzenie okna to ostatnie strzępy świadomości, ostatnia próba odwrócenia tego, co nieuniknione [...] Już chciały uwierzyć, że pani jest rekwizytem w tej grze, zatraciły się w świecie iluzji, lustrzanych odbić. Czas został odwrócony. Chciały go jak najwięcej do odgrywania, zatraciły się w nim. Ale tylko w świecie lustrzanych odbić mogły wznieść się na upragniony poziom [...] Ostatni akord to śmierć zamknięta w tej drogiej eleganckiej filiżance z porcelany.

Respondentka, nie czekając na zachętę ze strony ankietera, sama podjęła temat funkcji poszczególnych elementów budujących spektakl, omówiła sposób gry aktorskiej, scenografię, kostiumy, symbolikę barw, znaczenie rekwizytów i jako jedna z nielicznych widzów zwróciła uwagę na ukształtowanie scenicznej przestrzeni. Stosując w praktyce regułę hermetycznego koła, sformułowała spójną, konsekwentną, dojrzałą wypowiedź. Zaznaczała jednak, że nie ma ambicji krytyka, że nie zależy jej na wydaniu adekwatnych sądów na temat dzieła:

Ja nie rozkładam spektaklu na czynniki pierwsze, nie potrzebuję wielkiego oczytania, nie dążę do tego, aby ogarnąć wszystko. To jest na mój własny użytek, toteż nieważne, czy ja reprezentuję wyższy czy niższy poziom. Najważniejsze jest to, co zostaje we mnie, co wspominam, co jakoś tam na mnie oddziałuje. Często nie pamiętam nawet tytułu sztuki, ale np. specyficzną atmosferę, napięcie, świetną grę aktora, jakiś motyw muzyczny, główną ideę.

Podkreślała, że ona zawsze ma własne zdanie, nie podporządkowane opiniom kręgów wartościujących dany spektakl: „Ważne jest moje odczucie, moje upodobanie. Niech mi wolno będzie odczuwać tak, a nie inaczej". Jej zdaniem przedstawienie jest dobre, gdy wszystkie tworzywa są spójne, gdy stanowią całość – oryginalną i „poszerzającą wyobraźnię". Spektakl *Pokojówki* zyskał jej uznanie – wydała przy tym ocenę *sensu stricto*, czyli taką, która odnosiła się do samego dzieła i była odpowiedzią na jego wartość. Drugim kryterium, równie istotnym, była jej własna reakcja na przedstawioną jakość.

Dodajmy wreszcie, że teoretyczna kompetencja teatralna respondentki była wysoka (zdobyła 28 punktów na 30 możliwych).

7. DYSKURS ESTETYZUJĄCY (KRYTYK)

Dyskurs estetyzujący jako jedyny może poświadczać autoteliczny model odbioru (w sensie Kantowskim). Widz „bezinteresownie" kontempluje „formę", immanentne cechy dzieła, w przypadku sztuki scenicznej – walory artystyczne spektaklu, strukturę, zasady konstrukcji, sposób jego wystawienia. Interesuje go wyłącznie funkcja poetycka komunikatu (tutaj – przedstawienia) w ujęciu R. Jakobsona, inaczej mówiąc funkcja formalna lub estetyczna. Krytyk–estetyczny purysta – jest powściągliwy w szukaniu analogii między światem sceny i rzeczywistością pozateatralną. Jego bardziej interesuje sztuka niż samo życie, toteż chętnie rozważa kwestie warsztatowe, grę aktorską, pomysły reżyserskie, konkretne rozwiązania w zakresie scenografii itd., a więc owo „w jaki sposób" twórcy spektaklu przekazali widowni swoją wizję dramatu. Czasem rozstrzyga, czy dokonali wiernej adaptacji, czy wprowadzali znaczące modyfikacje tekstu, skreślenia, czy raczej dali upust swojej wyobraźni i stworzyli zupełnie nową jakość.

Dla widza–krytyka sztuka nie oddala się od centrum jego spraw, jest wartością odczuwaną, uznawaną i realizowaną. Kompetencja, wykształcenie akademickie i dobre przygotowanie do odbioru dzieł pomagają adekwatnie, profesjonalnie je wartościować, „oddawać im sprawiedliwość", jakby powiedział R. Ingarden. Toteż wydaje on oceny estetyczne, oceny *sensu stricto*, czyli takie, które odnoszą się do istotnych wartości dzieła, a nie np. do jego wybranego elementu, czy do własnych przeżyć odbiorczych. Środowisko, w którym przebywa krytyk, stanowi pozytywne wzmocnienie dla jego zainteresowań. Ale z reguły to on sam jest stroną aktywną, animującą uczestnictwo w życiu kulturalnym ludzi ze swego otoczenia.

Krytyk potrafi usytuować dzieło w uniwersum kultury, historii sztuki, nawiązać do tradycji, do innych dzieł, przypisać spektakl do pewnego

gatunku, stylu, konwencji, wykazać się wiedzą na temat autora dramatu, czy innych twórców przedstawienia (aktorów, reżysera, scenografa itd.). Jego świadectwo odbioru to konsekwentna, spójna, dojrzała intelektualnie, analitycznie zaawansowana wypowiedź, sformułowana bogatym, swobodnym językiem odpowiadającym kodowi rozwiniętemu. Mobilizowany przez ankietera do rozmowy także na temat treści sztuki, wykazuje umiejętność syntetycznego, problemowego ujęcia sensu dzieła, dotarcia do jego warstw metaforycznych. Respektując zasadę hermetycznego koła, dokonując analizy teleologicznej przedstawienia, ma świadomość tego, że wszystkie elementy budują jego globalne znaczenie. Rozszyfrowując, a raczej dookreślając w swym znaczeniu wybrane znaki teatralne, wychodzi poza dosłowność scenicznych zdarzeń stosując metaforyczną ramę odniesienia. Jeśli wypowiada się na temat postaci, odchodzi od ich tradycyjnej charakterystyki – mówi o ich konstrukcji, typie, o ideach, jakie reprezentują. Zachowując estetyczny dystans, nie przeżywa ich zachowań, nie oburza się, nie współczuje im, akceptuje ich niejednoznaczność, programowe niedookreślenie.

Krytyk bez zachęty ze strony badacza sam nie rozważa problematyki treści spektaklu. Jest obserwatorem, a nie graczem, którego „wciąga", angażuje gra. Przypomnijmy, że ów emocjonalny dystans w kontakcie z dziełem nie jest ideałem z punktu widzenia hermeneutycznej filozofii, czy Ingardenowskiej estetyki. Ma on odnosić się raczej do postawy badawczej, a nie do autentycznego przeżycia dzieła. Estetycznym cmokierstwem nazywał niemiecki filozof pomijanie w odbiorze kwestii prawdy, sensu, znaczenia, wymowy ideowej utworu. Jeśli widz ogląda przedstawienie tylko i wyłącznie z powodu zainteresowania grą jednego z aktorów, czy dlatego, że zachwyca go motyw muzyczny wykorzystany w spektaklu, a nie zwraca uwagi na to, co dzieło „ma mu do powiedzenia", nie zachodzi autentyczne doświadczenie hermeneutyczne. Inaczej rozstrzyga tę kwestię J. Alter (Alter 1990: 31–32), przedstawiciel socjosemiotycznego nurtu badań nad teatrem. Jego zdaniem widz albo poświadcza referencyjną funkcję dzieła (koncentruje uwagę na jego aspektach treściowych, na komunikacie, informacji skierowanej w stronę odbiorcy), albo funkcję wykonawczą, zwaną przez K. Kowalewicza funkcją nadzwyczajnego osiągnięcia (Kowalewicz 1993: 41). Jeśli widz nastawiony jest na tę drugą funkcję, zawiesza procesy semiozy i podziwia np. szczególnie ciekawą scenografię, mistrzowsko wykonany monolog aktora, czy stara się rozpoznać mechanizmy artystycznego warsztatu. Dyskurs estetyzujący jest świadectwem właśnie takiej tendencji odbiorczej. Widzowie–krytycy stanowili 12,5% ogółu uczestników badania.

Odbiorcą, który odpowiada opisowi widza–krytyka, jest 25-letnia kobieta z wyższym ścisłym wykształceniem, pracująca jako asystent na Politechnice Łódzkiej. Respondentka średnio raz w miesiącu bywa w teatrze dramatycznym,

kilka razy w roku w operze, muzeum, filharmonii. Do obejrzenia *Tanga* skłoniła ją chęć zapoznania się z kolejną realizacją dramatu Mrożka. Jako że wcześniej znała sztukę, nie interesowały jej perypetie bohaterów: „Skupiłam się głównie na grze aktorskiej", powiedziała ankieterowi. Oczekiwała „sprawnej adaptacji", tego, aby tekst dramatyczny był odpowiednio wyreżyserowany, „aby wystawienie nie ujęło zbyt wiele sztuce".

Sama, bez zachęty ze strony ankietera dokonała teleologicznej analizy poszczególnych warstw składających się na „kształt teatralny dramatu". O scenografii mówiła np. tak:

Scena się rozjaśnia, ujawniając tyły dekoracji niemalże, jej sztuczność, co również może być znaczące, tak jakbyśmy byli dopuszczeni do oglądania kulis, zaplecza przedstawienia, co miałoby nam mówić, żebyśmy nie traktowali zbyt dosłownie tego, co widzimy na scenie i próbowali wyczytać jakieś jakości symboliczne – że nie mamy do czynienia z kawałkiem rzeczywistości, tylko z teatrem, i że liczy się nie to, co realistyczne, tylko to, że jest to po prostu pewna forma jakiegoś przekazu metaforycznego.

Stwierdziła też, że scenografia „odpowiadała jej podświadomym wyobrażeniom o wnętrzu, które opisywał Mrożek".

Jej zdaniem, w teatrze istotne jest „podporządkowanie wszystkich elementów jakiejś ogólnej idei, którą może być próba powiedzenia czegoś istotnego o otaczającym świecie". Przychodząc do teatru, oczekuje zazwyczaj interesującego sposobu zaprezentowania tekstu – dobrej reżyserii, scenografii, świetnej gry aktorskiej. Zauważa, że „z bardzo średniego tekstu, można zrobić interesujący spektakl, to kwestia samego pomysłu".

Respondentka, nawet mobilizowana przez ankietera, niechętnie wypowiadała się na temat treści sztuki. Jeśli omawiała postaci dramatu, to tylko jako określone typy, a nie realne osoby, np. o Edku mówiła tak: „Edek to bardzo prosta konstrukcja i przynajmniej tak tutaj – w tej realizacji – to zostało pokazane i zresztą chyba Mrożkowi o to chodziło". Pytana o aktualność *Tanga*, nie chciała dokonywać analogii ze współczesnością: „Nie wydaje mi się sensowne dopatrywanie się tego typu podobieństw. Kontekst się zmienił, życie się zmieniło i ten tekst się po prostu zestarzał". Jako jedna z nielicznych poszukiwała natomiast podobieństw między *Tangiem* a innymi utworami z kanonu polskiej dramaturgii. Ze względu na poruszaną problematykę, porównywała utwór Mrożka z *Szewcami* S. I. Witkiewicza, ostatnią scenę łączyła z *Weselem* S. Wyspiańskiego.

Respondentka osiągnęła najwyższy poziom teoretycznej kompetencji teatralnej (30 punktów), wykazała świetną orientację w dziedzinie kultury artystycznej, znajomość nazwisk aktorów łódzkich scen (niektórych zna osobiście), rozeznanie w bieżącym repertuarze. Jej wypowiedź sformułowana jest precyzyjnym, elastycznym, bogatym językiem.

PODSUMOWANIE

Na podstawie zebranego materiału empirycznego w postaci wywiadów z widzami *Tanga*, *Przemiany* i *Pokojówek* wyodrębniono 7 typów dyskursów teatralnych – każdy z nich odpowiada konkretnej, realnie istniejącej osobie, nie są to zatem tylko teoretyczne konstrukcje oderwane od rzeczywistości. Faktem jest, że nie wszystkich spośród 95 widzów można jednoznacznie i bez wątpliwości przyporządkować do określonego dyskursu, nie wszystkie świadectwa odbioru stanowią typy czyste – zdarza się, że jeden respondent realizuje pewne cechy nawet kilku dyskursów jednocześnie. W takich wypadkach brano pod uwagę dominujący styl wypowiedzi, dający podstawę do zakwalifikowania jej do określonego dyskursu. Tworząc typologię dyskursów, sporządzając zarazem domniemaną typologię odbiorców sztuki scenicznej, starano się uwzględnić następujące kryteria: nastawienia, oczekiwania wobec teatru, miejsce tej instytucji w indywidualnej hierarchii wartości widza, charakterystykę lingwistyczną, poziom teoretycznej kompetencji teatralnej, a także świadomość specyfiki sztuki Melpomeny. Brano też pod uwagę sposoby wartościowania i oceniania dzieła, typ interpretacji (ujęcie literalne bądź otwarte na metaforę), dalej natężenie kontaktów z teatrem i rolę środowiska w rozbudzaniu potrzeb kulturalnych. Analiza wywiadów pokazała, jak powszechna jest wśród widzów postawa semiotyczna, przeciwstawna Jacobsonowskiej funkcji poetyckiej. Zdecydowana większość respondentów śledziła fabułę dzieła i starała się odnosić ją do rzeczywistości pozascenicznej. Zaledwie 11 osób – 12,5% wszystkich respondentów – ograniczyło się do analizy syntaktycznej dzieła, do opisu jego jakości formalnych. Na pewno wynika to ze specyfiki sztuki scenicznej, w której – zdaniem wielu teoretyków – najważniejsza jest akcja:

> Otóż jakkolwiek efekty malarskie wraz z dochodzącym tu oświetleniem itd. nie są dla sztuki scenicznej obojętne, akcent jej spoczywa gdzie indziej, a mianowicie na akcji. Dekoracja jest elementem współgrającym w harmonii całości, ale nie elementem głównym. Na czoło wybija się akcja, oczywiście nie w sensie ruszania się osób na scenie (choć i to ważne), ale w sensie narastania i rozwiązywania konfliktów. Wszystko inne – a więc dekoracje, ewentualna muzyka czy specjalne tło akustyczne, gra aktorska itd. – jest podporządkowane właśnie wydobyciu nurtu akcji. To jest więc główna „linia melodyczna" dzieła teatralnego, reszta jest tłem, wtórem, oprawą (Makota 1978: 275).

Podstawą do wyróżnienia trzech zasadniczych dyskursów: życiowego, krytyczno-życiowego i krytycznego jest relacja w doświadczeniu odbiorczym między trzema sferami: realnym życiem, warstwą fabularną dzieła i właściwościami jego scenicznej realizacji. W dyskursie życiowym widz koncentruje uwagę bądź na treści spektaklu, bądź na rzeczywistości pozascenicznej. W przypadku egotyka, dzieło jest jedynie pretekstem do snucia opowieści

o sobie, a podstawą oceny spektaklu jest własne samopoczucie, własna reakcja na dzieło. Spektakl zyskuje uznanie, jeśli potwierdza jego przeświadczenie, jeżeli koresponduje z jego przekonaniami. Ignorant także niewiele ma do powiedzenia o spektaklu, zbyt mało wie na temat sztuki teatru i zbyt mało jest nią zainteresowany. Bariera percepcyjna uniemożliwia mu wejście w autentyczny dialog z dziełem, bariera obyczajowa decyduje o teatralnej absencji, a bariera lingwistyczna utrudnia sprawne zaprezentowanie swego doświadczenia odbiorczego badaczowi. Jedynie aspirant nie traci z oczu dzieła, chociaż jego recepcja skupiona jest wyłącznie na treści przedstawienia. Perypetie bohaterów, ich powikłane losy transponuje na świat realny, szuka analogii między ich problemami i tymi, w które obfituje życie codzienne. Mówi o tym Gadamerowska zasada aplikacji – ten ważny moment doświadczenia hermeneutycznego polega na rzutowaniu na tekst konkretnej sytuacji, w jakiej znajduje się odbiorca. Interpretacja dzieła – zdaniem niemieckiego filozofa – musi nosić ślady współczesności, bo jest ujmowaniem go w perspektywie dnia dzisiejszego, jest patrzeniem na jego zawartość przez pryzmat aktualnych problemów.

T. Goban-Klas pisał:

> Wybierając się na spektakl teatralny, człowiek nie oczekuje tylko przedstawienia mu pewnych, choćby bardzo interesujących treści, ale również przedstawienia ich w pięknej estetycznie formie (Goban-Klas 1978: 179).

Właśnie takie oczekiwania formułują respondenci, których dyskurs nazwany został krytyczno-życiowym. W ich świadectwie odbioru znaleźć można analizę holistyczną, obejmującą zarówno treść dzieła, jego warstwę ideową, jak też aspekty formalne, mówiąc inaczej, strukturę przedstawienia, jego jakości artystyczne. Literata, teatromana i widza statystycznego różni jakość recepcji, większa bądź mniejsza kompetencja teatralna i sprawność lingwistyczna. Gdybyśmy mogli wprowadzić gradację, to – z punktu widzenia badacza – najciekawsze świadectwa odbioru przypisać można literatowi i teatromanowi, którzy dużą wrażliwość łączą z przenikliwością intelektualną, świadomość specyfiki sztuki teatralnej z jej wszechstronną analizą.

Dyskurs krytyczny dotyczy widzów, którzy okazali zainteresowanie tylko i wyłącznie kwestiami warsztatowymi, pomysłami reżysera, grą aktorów itp. i jedynie usilnie nakłaniani przez ankietera zgodzili się porozmawiać także na temat wymowy ideowej sztuki, jej sensu. Jednak zaznaczali, że dla nich jest to kwestia drugorzędna, bo celem ich wizyty w teatrze nie była chęć zapoznania się z dramatycznym utworem Mrożka, ale zorientowanie się w inscenizacyjnych możliwościach twórczych ludzi, którzy nadali teatralny kształt tekstowi dramatycznemu. Tacy respondenci–krytycy zdawali się negować prawdę, że przedstawienie dotyczy nas, naszej sytuacji, naszej współczesności, mieli opory przed dokonywaniem aktualizacji problemów zarysowanych w sztuce – ich dyskurs pomijał sferę realnego życia.

Odwołując się do cyfr możemy stwierdzić, że 46,6% badanej próby stanowili widzowie statystyczni, czyli tacy, którzy uwzględniali w swoim dyskursie zarówno aspekty treściowe, jak i formalne dzieła scenicznego. Jeśli dołączymy do tej kategorii literatów (2,3%) i teatromanów (12,5%), otrzymamy wynik wskazujący na dużą grupę respondentów (61,4%) realizujących dyskurs krytyczno-życiowy. Dyskurs życiowy dotyczył natomiast 23 osób (26,1%). Tylko 12,5% respondentów zaliczyć można do widzów–krytyków, którzy – tak jak chciał E. Kant – bezinteresownie kontemplują formę dzieła, nie pytając o jego autentyczność życiową bądź pożytek. **Można zatem powiedzieć, że większość przeciętnych odbiorców sztuki scenicznej sytuuje się pomiędzy paradygmatem odbioru wyznaczonym przez filozoficzną hermeneutykę H. G. Gadamera (dyskurs życiowy) a tym, który pochodzi od Kanta (dyskurs krytyczny).**

W przypadku sztuki teatru widzowie śledzą przebieg akcji (aż 87,5% badanych zwracało uwagę na treść spektaklu), ale dużą ich część interesuje także to, w jaki sposób, jakimi środkami twórcy przedstawienia oddziałują na widownię. Widzowie z małym przygotowaniem formalnym (w większości ignoranci) realizowali przede wszystkim dyskurs życiowy. W innych kategoriach wykształcenia dominował dyskurs krytyczno-życiowy. Natomiast najwięcej widzów–krytyków było wśród studentów (wykształcenie półwyższe) i licealistów (wykształcenie niepełne średnie). Odbiorcy ci, znając tekst dramatyczny, pragnęli zobaczyć jedynie jego „teatralny kształt".

BIBLIOGRAFIA

Alter J., 1990, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania Press.

Bernstein B., 1990, *Odtwarzanie kultury*, wyb. i oprac. A. Piotrowski, Łódź.

Eco U., 1973, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa.

Eco U., 1996, *Interpretacje i nadinterpretacje*, 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. 3, red. J. Degler, Wrocław.

Gołaszewska M., 1967, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków.

Jacobson R., 1960, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki", z. 2.

Kowalewicz K., 1993, *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, Łódź.

Makota J., 1978, *Budowa wystawionego na scenie dzieła teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3, red. J. Degler, Wrocław.

Osiński Z., 1978, *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3, red. J. Degler, Wrocław.

Ossowski S., 1966, *U podstaw estetyki*, Warszawa.

Ricoeur P., 1989, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa.

Emilia Zimnica-Kuziola

THE SPECTATORS AND THEIR DISCOURSES

The article concerns the reception of the performance and it attempts to describe the recipients of a play and their discourses. The empirical research on the audience of three plays: *Tango* by S. Mrożek, *Pokojówki* by J. Genet and *Przemiana* by F. Kafka, is the basis for theoretical considerations. Having ninety-five extensive interviews-conversations with the spectators, three major discourses were distinguished: the vital (connected with real life), the critical, and the vital combined with the critical.

The first was subdivided into the naive discourse (aspirant), the narcissistic (egotist), and the amateurish (ignorant). The second comprises the integral discourse (statistical spectator), the admiring (theatre-goer) and the poetical (literary man); the third type of the discourse, also called the aesthetical, is represented by a spectator-critic.

The analysis of the interviews indicated that the semiotic attitude, which is contrary to Jacobson's poetical function, is prevalent among the spectators. The overwhelming majority of the subjects (87,5%) followed the plot of the play and tried to apply it to reality. Only 12,5% of all spectators limited themselves to the syntactic analysis of the play, and to the description of its formal characteristics. Additionally, it followed that over a half – 61,4% of the average recipients of the performance could be classified among the paradigm of the reception marked by H. G. Gadamer's philosophical hermeneutics (the vital discourse), and that one which derives from Kant (the critical discourse). Therefore, they represent a combination of the vital and the critical discourse, in other words, such a discourse, which not only takes into consideration the aspects concerning the contents, but also formal characteristics of the play.