

Kazimierz Kowalewicz

Etnometodologia i teatr Uwagi wstępne do socjologii czytania dramatu

Wprowadzenie

W przedmowie do swej książki *Environmental Theater* R. Schechner zamieścił znamienne wyznanie: „Moje studia z antropologii, psychologii społecznej, psychoanalizy, terapii Gestalt pozwalają mi wierzyć, że teoria przedstawienia teatralnego należy do nauk społecznych i nie jest dziedziną estetyki. Ja odrzucam estetykę”.¹ Przypomniane teraz, po wielu latach, to dość kategoryczne twierdzenie nie powinno dziwić. We współczesnej refleksji nad sztuką coraz częściej korzysta się z ustaleń takich nauk jak socjologia kultury, semiotyka, psychologia społeczna, religioznawstwo czy etnologia, by poprzestać na tych przykładach. Opublikowany, prawie w tym samym czasie, co wspomniana książka, program badawczy R. Schechnera jest dobrym przykładem próby włączenia refleksji o teatrze w szeroki nurt naukowej refleksji o człowieku i kulturze.² W następnych latach wielokrotnie potwierdzało się, że nie sposób prowadzić analiz zdarzenia teatralnego w oderwaniu od kontekstu społeczno-kulturowego. Jednocześnie wybitni praktycy współczesnego teatru tacy jak E. Barba, P. Brook, J. Grotowski czy R. Schechner od dawna w swoisty sposób wykorzystują analizy teoretyczne w swej pracy twórczej.

¹ R. Schechner, *Environmental Theater*, New York 1973, Howthorn Book Inc., s. VII.

² R. Schechner, „Performance and the Social Science”, *The Drama Review* 1973, Vol. 17, N 3, s. 3 n.

J. Grotowski, po fazie „Teatru Źródeł”, rozpoczął już w Irvine projekt nazwany „Objective Drama”, którego jedną z trzech części były publiczne warsztaty, otwarte dla ograniczonej liczby zaproszonych przez Grotowskiego gości, zwanych „visitor-participants”. Byli to m. in. reprezentanci takich dziedzin wiedzy jak antropologia, psychologia, historia religii czy literaturoznawstwo ale dopuszczeni zostali także „zwykli” uczestnicy. Pokaz pracy był „testem”, przede wszystkim dla zaproszonych, ale również dla samych wykonawców³. Z kolei E. Barba powołał w 1979 r. Międzynarodową Szkołę Antropologii Teatru (ISTA), w której pracach oprócz praktyków teatru o różnorodnych doświadczeniach kulturowych i zawodowych uczestniczą reprezentanci socjologii, antropologii, biologii, psychologii, lingwistyki, semiotyki. Kolejne sesje publiczne odbywane w ramach prac Szkoły przyniosły obfity materiał z zakresu technik aktorskich i teorii przedstawienia ujmowanych w perspektywie transkulturowej.⁴

Nie jest jedynie sprawą mody albo przypadku fakt, że wybitni twórcy ostatnich dekad zwrócili się w stronę poszukiwań kulturowych. Łączy je pewien element wspólny: „Jest to bowiem w istocie problem powszechności korzeni kultury, w teatrze przybierający postać powrotu do źródeł języka teatralnego i komunikacji teatralnej.”⁵ Tak wyraźne zbliżenie między antropologią i możliwymi studiami teatralnymi nie wyczerpuje pola współpracy między praktykami i teoretykami w obrębie teatru.

Teatr od dawna był przedmiotem studiów historycznych i estetycznych, które z czasem zostały poszerzone o badania ujmujące teatr

³ S. Drake, „Grotowski to Set Scene at UC Irvine”, *Los Angeles Times* 1983, 29 września, s. 1(B). Jednym z uczestników sesji był J. Kott; zob. J. Kott, „Wzięciem-wzięcie’ Ewy Kuryluk”, *Zeszyty Literackie* 1986, nr 16, s. 149-151. W następnych latach odbyły się kolejne seminaria – por. J.N. Amankulor, „Jerzy Grotowski’s ‘Divination Consultation’. Objective Drama Seminar at UC Irvine”, *The Drama Review* 1991, Vol. 35, N. 1 (T 129), s. 155-183.

⁴ E. Barba, N. Savarese (eds.), *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, New York 1991, Routledge.

⁵ M. Borie, „Teatr i antropologia: powrót do źródeł”, *Dialog* 1980, nr 9, s. 117.

jako komunikacyjny i kulturowy fenomen.⁶ Niejako na przecięciu tych różnych doświadczeń teoretycznych i artystycznych znalazła się semiotyka teatru, potwierdzająca i wzmacniająca więź między poszczególnymi dyscyplinami. Wbrew pojawiającym się oskarżeniom semiotyka nie zmierzała do zawłaszczenia całego obszaru badań teatralnych. Miała jednak i ma nadal dość przejrzyste określone zadanie poznawcze. W niektórych publikacjach czasem wręcz stwierdza się, że semiotyka powinna pełnić funkcję propedeutyki albo epistemologii studiów teatralnych.⁷

Choć od początku lat 70-tych gwałtownie wzrosła ilość studiów semiotycznych w zakresie teatru to bardzo powoli uświadamiano sobie, że nie sposób ograniczać teatru do klasycznego sensu *mise-en-scène* tekstu pisanego. W takim wypadku przedmiotem zainteresowania staje się całościowo pojęty fakt teatralny czy też zdarzenie teatralne. Było to dość czytelne przesunięcie akcentów, wynik doświadczeń, o których wyżej była mowa. Dzieje się to w czasie, kiedy wyraźnie zaznacza się koniec fazy dominacji strukturalizmu i coraz więcej badaczy zmierza do ujawnienia społecznego zakorzenienia znaków teatralnych. Powoli podkreśla swoją odrębność socjosemiotyka teatru. Jej zamierzenia zdają się być bliskie celom jakie powinna stawiać sobie socjologia teatru.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat, aczkolwiek w różnych miejscach, pojawiły się próby bilansu dokonań tej ostatniej dyscypliny.⁸

⁶ E. Fischer-Lichte, „Theatre and Semiotics”, w: W. Koch (ed.), *Semiotics in the Individuals Science*, Bochum: Brockmeyer 1987.

⁷ M. de Marinis, „Understanding Theatre: Towards a Historical Semiotics as Epistemology of Theatrical Disciplines”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1986, t. 29, nr 2, ss. 5-17; P. Pavis, *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of Theatre*, New York: Performing Art Journals Publications 1982.

⁸ I. Sławińska, „Socjologiczne widzenie teatru”, w: *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków: Wyd. Literackie 1979, ss. 143-195; M. Shevtsova, „The Sociology of Theatre. Part One: Problems and Perspectives”, *New Theatre Quarterly* 1989, Vol. 5, N. 17, s. 23-35; M. Shevtsova, „The Sociology of Theatre. Part Two: Theoretical Achievements”, *New Theatre Quarterly* 1989, Vol. 5, N. 18, ss. 180-194; M. Shevtsova, „The Sociology of Theatre. Part Three: Performance”, *New Theatre Quarterly* 1989, Vol. 5, N. 19, ss. 203-225.

Mimo woli opracowania te, choć zrodzone z odmiennych doświadczeń i potrzeb, mają pewien rys wspólny, który można dostrzec w wielu pojedynczych publikacjach z zakresu socjologii teatru. Wszystkie one, być może w sposób nieświadomy, zdają się pomijać tak istotną sprawę jak problem wymiany znaczeń. Tymczasem, kwestia ta leży u podstawy wszelkiej teorii socjologicznej. Nie może jej również przeoczyć socjologiczna próba analizy zdarzenia teatralnego.

Stosunek do kwestii znaczenia wypowiedzi pozwala dobrze uporządkować przestrzeń socjologicznego dyskursu. Rolę taką spełnia rozróżnienie między dwiema orientacjami – normatywną i interpretatywną, którym odpowiadają określone metodologie.⁹ Dla przedstawicieli pierwszej z wymienionych orientacji, ład społeczny jest możliwy dzięki temu, że istnieją normy i wzory determinujące zachowania i działania społeczne. Ten normatywny porządek mógł się ukształtować dlatego, że trwał jednolity system symboliczny zapewniający w danej grupie wspólność znaczeń przypisywanych obiektom i zdarzeniom w sytuacji działania. Innymi słowy możemy przyjąć, że „orientacja normatywna, charakterystyczna dla socjologii strukturalno-funkcjonalnej, a także kulturalizmu socjologicznego i antropologicznego, zasada się, modelowo rzecz ujmując, na założeniu, że zbiór reguł, norm czy wzorów porządkujących działania społeczne ma charakter programu determinującego poszczególne akty działania”.¹⁰ Tym samym, w procesie komunikowania przenosi się znaczenia gotowe i zamknięte. W tak pojmowanym modelu działań symbolicznych zmierza się do jednoznacznego przyporządkowania znakom zjawisk oznaczonych. Prezentując drugą z orientacji podążamy za sugestią A. Piotrowskiego, by w tym celu wykorzystać jedno z założeń symbolicznego interakcjonizmu, sformułowane przez H. Blumera. Dla tego ostatniego, znaczenia na poziomie wy-

⁹ T.P. Wilson, „Normative and Interpretive Paradigms in Sociology”, w: J.D. Douglas (ed.), *Understanding Everyday Life*, London: Routledge & Kegan Paul 1973, ss. 57-73; P. Eglin, „What Should Sociology Explain: Regularities, Rules or Interpretations?”, *Philosophy of the Social Science* 1975, N. 5, ss. 377-391.

¹⁰ A. Piotrowski, „Negocjacyjny model interakcji”, *Przegląd Socjologiczny* 1981, t. XXXIII, s. 31.

powiedzi nie są tak zestandaryzowane i jednorodne jak to pojmują przedstawiciele orientacji normatywnej. Blumer przyjmuje, że znaczenia są podtrzymywane i modyfikowane w procesach interpretacji podejmowanych przez ludzi w toku działania.¹¹ Jeszcze bardziej radykalną wersję socjologii interpretatywnej przedstawia etnometodologia. Etnometodologie zalecają ujawnianie i badanie potocznych mechanizmów budowania sensu i rozumienia siebie nawzajem. Codzienna aktywność ma charakter indeksalny, tzn. jej znaczenie jest w sposób nieunikniony zależne od kontekstu i niezrozumiałe poza aktualnym przebiegiem. Według etnometodologów, uczestnik (member) życia potocznego nie tylko dąży do zrozumienia sytuacji, lecz stara się poświadczyć to rozumienie wobec innych. Badanie interakcji potocznej ma na celu opis ukrytych, niezauważalnych mechanizmów konstytuujących wiedzę potoczną. Nazywane są one czasem procedurami interpretatywnymi. Jedną z nich odnosi się do tzw. przekładalności perspektyw (reciprocity of perspectives). Procedura ta manifestuje się wówczas, gdy na przykład dwie osoby pozostające we wzajemnej interakcji milcząco przyjmują założenie, że podobnie doświadczają danej sytuacji, nawet gdyby zmieniły się rolami, widziałyby ją tak samo. Inna z procedur odnosi się do otwartości znaczeń, z czym łączy się stosowanie klauzuli „et cetera”. W rozmowach potocznych, które odbywają się w atmosferze rozumienia partnerów, nie można jednak mówić o ścisłym i konkretnym porozumieniu w odniesieniu do określonych spraw.

Kolejną z procedur interpretatywnych opisywanych przez etnometodologię jest dokumentarna metoda interpretacji. W etnometodologii metoda ta oznacza pewien potocznie stosowany sposób rozumienia wyrażen języka naturalnego a jednocześnie sposób wyrażania tego rozumienia. Tym samym, uczestnik rozmowy, czy szerzej, zdarzenia społecznego poszukuje dla określonego wyrażenia językowego czy zdarzenia pewnego wzorca interpretacji. Wyrażenie lub dane zdarzenie czy wydarzenie zostaje rozpatrzone na tle pewnego szerszego schematu, jaki jednostka przywołuje z zasobów włas-

¹¹ H. Blumer, *Symbolic Interactionism*, New York 1969; A. Piotrowski, op. cit., ss. 31-34.

nego doświadczenia. „Wyrażenie (wydarzenie) uzyskuje określony sens dopiero wtedy, gdy zostanie zidentyfikowane jako ‘dokument’ stosującego się do niego, ‘leżącego u jego podstaw’, wzorca interpretacji”. Interpretacja na tym jednak się nie kończy, ponieważ akcja trwa w czasie i mogą pojawiać się nowe wyrażenia czy też zdarzenia, które modyfikują sens przyjętego uprzednio wzorca interpretacji. Zdaniem reprezentantów omawianego nurtu socjologii, jednostki nieprzerwanie posługują się metodami „czynienia układu wytłumaczalnym”. Dla etnometodologów ważne jest to, że rozumienie łączy się z zaświadczeniem rozumienia, sygnalizowaniem rozumienia innym. „Wytłumaczenia” są częścią interpretowanego układu i są wyrażane w mowie lub czynnościach niewerbalnych. Tym samym, interpretacja nieprzekraczalnie zależy od kontekstu, możemy mówić o okazjonalności wszelkich komunikatów.

Obecna w etnometodologii fenomenologiczna inspiracja ma swoje konsekwencje. Podejmuje się fenomenologiczne pytanie o konstytucję znaczenia. Pytamy w jaki sposób aktywność świadomości wytwarza znaczenia przedmiotów. Staramy się określić warunki doświadczenia przez jego uczestników świata społecznego jako realnego. Według etnometodologii, reguły rozumowania praktycznego umożliwiają doświadczenie określonych realności i to jest właśnie rozwiązanie alternatywne dla normatywnej socjologii.¹² Zrealizowane badania etnometodologiczne dotyczą wielu praktyk i instytucji życia codziennego. Przykłady takich praktyk to orzekanie w sądownictwie, obrady jury, wywiad psychoterapeutyczny, rozmowa potoczna. Obiektem badania etnometodologii są różne dyscypliny nauki (astronomia, biochemia, matematyka). Badanie M. Lyncha pokazuje, że również praca w laboratorium naukowym jest tą dziedziną, do której można stosować metodę dokumentarną.¹³

¹² M. Czyżewski, H. Garfinkel, „‘Cognitive Revolution’ and Conversation Analysis”, *International Journal of the Sociology of Language* 1989, N. 78, ss. 43-55.

¹³ M. Lynch, *Art and Artifact in Laboratory Science*, London: Routledge & Kegan Paul 1985.

¹⁴ P. Pavis, „Od tekstu do przedstawienia: trudny poród”, *Dialog* 1989, nr 8, s. 102.

Przedmiotem etnometodologicznego opisu jest często sfera sztuki, przede wszystkim muzyka.¹⁵ Wyodrębnioną dziedziną badań są także praktyki czytania, głównie w ramach nauczania szkolnego czy też kursu uniwersyteckiego, lecz nie ograniczające się jedynie do tego obszaru.¹⁶ Prace A. Mc Houla z zakresu etnometodologii czytania dostarczyły nam inspiracji we wstępnej fazie badań nad czytaniem dramatu.¹⁷ Na tym przykładzie pragniemy pokazać, że należy uwzględnić pomysły etnometodologów w procesie budowania analitycznej teorii teatru, by ograniczyć wpływ przeświadczeń potocznych.

Czytanie dramatu

W studiach z zakresu teatru często pojawia się zagadnienie wzajemnego stosunku dramatu i przedstawienia. Również analizy semiotyczne nie są pozbawione uwag na ten temat, nawet jeśli w końcu pragnie się opisywać jedynie przedstawienie. Ciągłe tekst pisany przyciąga uwagę badaczy. P. Pavis napisał: „Opisanie drogi od tekstu do przedstawienia to jedno z trudniejszych zadań: kiedy widz staje się uczestnikiem spektaklu, jest już za późno na poznanie zasad, które rządziły pracą inscenizatora. Jej rezultat ma bowiem przed oczami: stwór uśmiechnięty lub zapłakany, czyli przedstawienie mniej lub bardziej udane, bardziej lub mniej zrozumiałe, w którym tekst spełnia jedynie funkcję jednego z wielu składników struktury scenicznej, obok aktorów, przestrzeni i rytmu”.¹⁸ Autor użył tam

¹⁵ E. Livingston, *An Ethnomethodological Approach to the Study of Arts* (maszynopis), 1976; D. Sudnow, *Ways of the Hand*, New York – Sydney: Haper & Row 1981; D. Sudnow, *Talk's Body*, New York 1979.

¹⁶ J.L. Heap, „What Counts as Reading: Limits to Certainty in Assessment”, *Curriculum Inquiry* 1980, Vol. 10, N. 3, ss. 265-292; J.L. Heap, „Discourse in the Production of Classroom Knowledge: Reading Lessons”, *Curriculum Inquiry* 1985, Vol. 15, N. 3, ss. 245-279.

¹⁷ A. Mc Houll, „Ethnomethodology and Literature: Preliminaries to a Sociology of Reading”, *Poetics* 1978, Vol. 7, N. 1, ss. 113-120; A. Mc Houll, *Tellings How Texts Talk. Essays on Reading and Ethnomethodology*, London: Routledge & Kegan Paul 1982.

metafory porodu, by mówić o rodzącej się inscenizacji. Jednocześnie, Pavis opatrzył swój tekst licznymi dygresjami, mają one unaocznic złożoność relacji między tekstem a przedstawieniem. W zakończeniu zasadniczej partii tekstu francuski semiotyk stwierdził: „Dzieło sztuki współczesnej – a zwłaszcza inscenizacja teatralna – nie istnieje dla nas, dopóki nie obnażymy jego struktury, dopóki nie rozszyfrujemy tekstu widowiska, nie posmakujemy przyjemności płynącej z jego destrukcji, nie odkryjemy jak zostało wyreżyserowane”.¹⁸

Żaden z tych zabiegów nie będzie dobrze przeprowadzony, jeśli pominiemy problem istnienia tekstu pisanego, jego czytania, związków lektury z widowiskiem. Kiedy w końcu lat 60-tych nasiliły się manifestacje awangardy teatralnej mogło wydawać się, że wreszcie zostanie zerwana więź łącząca dramat pisany i przedstawienie. Być może, te oczekiwania zrodzone w „kontrkulturowej gorączce” były niczym nieuzasadnione. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa twórcy, który w tym czasie próbował metodycznie dokonać wyłomu w teatrze, rozbić jego mury. Były to jednak dążenia podejmowane z całą świadomością doniosłości roli i miejsca dramatu w historii kultury. J. Grotowski tak mówił: „Jak mógłbym oddzielić teatr od literatury? Dla mnie jak dla każdego szanującego się Europejczyka relacja między teatrem i literaturą jest wyjątkowo silna, co wcale nie musi oznaczać, że mamy do czynienia z pewnym typem klasycznego teatru orientalnego. Pisarze, wielcy pisarze przeszłości, byli bardzo ważni dla mnie, nawet jeśli zmagalem się z nimi. W zwróceniu się ku Calderonowi lub Słowackiemu było coś z walki między Jakubem i Aniołem: ‘Odsłoń mi Twój sekret’. Ale w rzeczywistości do diabła z Twoim sekretem. Tylko nasze sekrety się liczą, nas, którzy teraz żyjemy. Lecz jeśli ja znam Twój sekret Calderonie, wtedy mogę zrozumieć mój własny. Ja nie mówię do Ciebie jako pisarza, którego dzieło muszę wystawić, mówię do Ciebie jako mojego odległego krewnego. To znaczy, że mówię do swoich przodków. I oczywiście nie mogę stanąć z nimi twarzą w twarz. Ale jednocześnie nie mogę

¹⁸ P. Pavis, „Od tekstu do przedstawienia: trudny poród”, *Dialog* 1989, nr 8, s. 102.

¹⁹ *Ibid.*, s. 112.

odrzuć ich egzystencji. Oni są moją podstawą, oni są moim źródłem”.²⁰

Teksty literackie są wykorzystywane przez J. Grotowskiego w czasie realizacji projektu nazwanego „Objective Drama”, a także w trakcie badań nad „Sztukami rytualnymi” w Pontederze. W przypadku działań prowadzonych w Irvine dotyczy to m. in. pracy nad strukturami przedstawienia (performance structures); pojawiają się tu dialogi albo śpiewa się pieśni. W toku „prób” oparto się m. in. na Egipskiej Księdze Zmarłych.²¹ Więc i w tych studyjnych pracach każdorazowo pojawia się problem czytania tekstu i kreowania struktur przedstawienia.

W literaturze przedmiotu, a także w przeświadczeniach potocznych łatwo można znaleźć opinię, że inaczej czyta tekst dramatu aktor a inaczej reżyser, inne elementy pojawiają się w toku lektury tekstu przez krytyka, a inne w przypadku badacza. Pisząc o czytaniu dramatu przez krytyka J. Kelera stwierdzał: „Jego lektura będzie zatem organicznie sprzęgnięta ze scenicznym widzeniem tekstu i żywym doświadczeniem zbiorowego odbioru tu i teraz. Po wtóre: będzie sprzęgnięta z jego własną estetyką teatralną. Po trzecie – to ostatnie nie jest najmniej ważne – będzie najkonkretniej zrelatywizowana do konkretnego dzieła sztuki teatru skojarzonego z tym miejscem”.²²

Ale wielu krytyków, szczególnie tych zaangażowanych w tworzenie teatru, musi ciągle dokonywać selekcji tekstów dramatycznych, poszukując takich, które mogą stanowić element repertuaru teatru. W tym wyborze wymienione elementy czytania, swoista „wiedza teatralna” zderza się z wiedzą potoczną, a w wyniku ich wzajemnych wpływów przybiera ostateczny kształt proces podejmowania decyzji. Proces ten jest bardzo konkretny, praktyczny. W tekście J. Kelery znajdujemy dobrą ilustrację radzenia sobie w potocznej sytuacji

²⁰ J. Grotowski, „Tu es le fils de quelqu'un”, *The Drama Review* 1987, Vol. 31, N. 3, (T 115), s. 30.

²¹ L. Volford, „Subjective Reflections on Objective Work. Grotowski in Irvine”, *The Drama Review* 1991, Vol. 35, Nr 1, (T 129), s. 171.

²² J. Kelera, „Czytanie dramatu”, *Odra* 1985, nr 1, s. 82.

wyboru: „Kiedy sam jeszcze uprawiałem tę profesję i przed kolejnym sezonem zaglądałem do Agencji Autorskiej w Warszawie, przerzucając stosy tak zwanych ‘nowości’, musiałem błyskawicznie podejmować decyzje: które wrzucić do walizki i uważniej czytać w domu, a których poniechać. I to się robi bardzo prosto: czyta się kilka stron, zwracając uwagę przede wszystkim na jakość dialogu i nie sięgając głębiej. I to wystarczy. W każdej bowiem konwencji dramatycznej – przy założeniu, że rozpoznaje się konwencje i ma się słuch na mowę sceniczną – jakość dialogu może służyć za papierek lakmусowy jakości dramatu. Z jednym zastrzeżeniem: ten probierz może być zawodny w przypadku bardzo złego przekładu dobrego dramatu.”²³

Pokazaliśmy przykład, w którym działał konkretny wymóg sytuacyjny, a jednocześnie nie istniała dokładna norma, która pozwalałaby rozpoznać który tekst jest wystarczająco dobry, by włączyć go do nowego programu. Krytyk odwoływał się w tym przypadku do wzorca interpretacji zaczerpniętego z zasobu własnej wiedzy potocznej, który pozwalał mu interpretować „nowości” będące w zestawie dramatów agencji autorskiej. W trakcie czytania przyjęty wzorzec był modyfikowany przez pojawiające się nowe dramaty poddane procesowi lektury.

Nie trudno sobie wyobrazić jak wiele problemów napotykamy wtedy, gdy zajmujemy się czytaniem tekstu przez reżysera. Cytowany już J. Kelera pisał: „Czytanie dramatu przez reżysera jest czymś zupełnie innym niż czytanie przez badacza i krytyka. W dociekliwości analitycznej może dorównywać najświetniejszym osiągnięciom krytyków i badaczy. Może je też przewyższać. Ale nie musi być zwerbalizowane. Musi być natomiast znacznie bardziej konkretne i znacznie bardziej szczegółowe”.²⁴ Potwierdza tę opinię K. Braun: „Reżyser czyta dramat zachłannie, aktywnie, egoistycznie i interesownie. Reżyser czyta dramat po to, aby na jego podstawie stworzyć widowisko. Jest czytelnikiem uważnym, drobiazgowym i czujnym. Każde słowo dialogu może stanowić dlań inspirację – każde didaska-

²³ Ibid., s. 82.

²⁴ Ibid., s. 83.

lium źródło.²⁵ Ale niezależnie od tego czy preferowany przez danego reżysera sposób czytania jest „uważny”, „krytyczny”, „badawczy” czy też jakiś inny, w trakcie prac nad przedstawieniem wielokrotnie staje on w potocznej sytuacji wyboru, przy czym uwidacznia się wpływ wiedzy potocznej. Ten wpływ ilustruje przeprowadzony eksperyment.

„Drama-cumulex” i metoda dokumentarna

Wspomniane wcześniej badanie A. Mc Houla było bliskie pomysłowi H. Garfinkela i P. Mc Hughha, którzy w trakcie „spreparowanej” sesji psychoterapeutycznej udzielali rozmyślnie przypadkowych odpowiedzi „tak” lub „nie” na pytania pacjenta zadawane w czasie jej trwania.²⁶ Pacjent tymczasem przyjmował je w dobrej wierze i starał się je „zrozumieć”, przyjął określoną linię postępowania, A. Mc Houl, wykorzystując teksty poetyckie P. Reverdy, przygotował drogą doboru losowego „nowy” tekst poetycki. Prezentowany „linia po lini” podlegał czytelniczej interpretacji.

Na nasz własny użytek przygotowaliśmy krótką „scenę”. Do jej konstrukcji wykorzystano tłumaczenie sztuki S. Becketta *Czekając na Godota*, zawarte na stronach 7-131 pierwszego polskiego książkowego wydania dramatów tego autora.²⁷ Przyjęto, że w scenie będą brać udział dwie osoby nazwane A i B oraz, że będzie ona składać się z 12 kwestii. Następnie wpisano na kartce 12 przypadkowych liczb z przedziału (7, 131). Wskazywały one strony, z których postanowiono zaczerpnąć kwestie dla A i B. Zdecydowano, że pierwsza z zapisanych liczb będzie wskazywać stronę, z której zaczerpnijemy wypowiedź A, druga liczba – wypowiedź B, itd. na przemian. Jednocześnie przyjęto, że będzie to zawsze szóstka kwestia na danej stronie licząc od góry. Usunięto didaskalia. W ten sposób powstała krótka scena. Oto jej ostateczna postać, przy czym cyfry w nawiasie obok

²⁵ K. Braun, „Reżyser czyta dramat”, *Dialog* 1984, nr 11, s. 114.

²⁶ H. Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, op. cit., s. 79 n.; por. P. Mc Hough, *Defining the Situation*, Indianapolis – New York: The Bobbs Merrill Company 1964.

²⁷ S. Beckett, „Czekając na Godota”, w: *Teatr*, Warszawa: PIW 1973, ss. 5-131; dialog rozpoczyna się na s. 7.

oznaczają kolejną kwestię, a cyfry bez nawiasu wybraną przypadkowo stronę, z której zaczerpnięto daną wypowiedź:

- A. Wieszajmy się zaraz. (1) 19
- B. Śmiercią lampiarza. (2) 51
- A. Tak Pan sądzi? (3) 46
- B. Ja też. (4) 77
- A. Co to jest? (5) 14
- B. Proszę Pana... (6) 33
- A. Przypomnij mi, żebym jutro przyniósł postronek. (7) 71
- B. Przestraszyłeś się bata? (8) 66
- A. Idę sobie. Idę sobie. (9) 109
- B. Musiałeś się pomylić. (10) 99
- A. I to wszystko było wczoraj? (11) 87
- B. Co się właściwie stało? (12) 118

Była to zatem scena bez „autora” i przede wszystkim pozbawiona tytułu. Tym samym czytelnikowi nie dostarczono żadnych informacji dotyczących konwencji, rodzaju, ani sygnałów intertekstualności.²⁸

Jednocześnie powstała „scena” bez żadnych odniesień do biografii pisarza, jego możliwych intencji, założonej czy też „nieświadomej” ideologii. „Scena” dotąd publicznie nie rozpowszechniana, pozbawiona także „literackiego” i „teatralnego” życia.

Najpierw przedstawiono czytelnikom na oddzielnej kartce pierwszą linię tekstu i poproszono o pisemną interpretację. Kiedy badani zakończyli pisanie komentarza, zebrano kartki i przedłożono następną zawierającą już 1 i 2 linię „sceny”. Była to wypowiedź A i replika B. Gdy zakończono pisanie interpretacji tych dwóch linii ponownie zebrano kartki i przedstawiono kartkę zawierającą 1, 2 i 3 linię „sceny”. Była to wypowiedź A, replika B i ponownie wypowiedź A. Tak powtarzano czynność aż do 12 linii „sceny”. Nikt spośród piszących nie posiadał profesjonalnego przygotowania teatralnego. Eksperyment trwał dwie godziny i 15 minut.

²⁸ M. Issacharoff, „Inscribed Performance”, *Polish Art Studies* 1988, N. 9, s. 34.

Uwagi o czytaniu protokołów

Jest oczywiste, że metoda dokumentarna jest również zaangażowana w czytanie protokołów. Dlatego dla ilustracji przedstawiamy fragment demonstrujący jak czytano jeden protokół. W podobny sposób przeczytano wszystkie pozostałe protokoły. Najpierw należałoby poznać poszczególne protokoły. Z braku miejsca przytaczamy jedynie fragmenty protokołu 2-ego czytelnika. Są to części dotyczące interpretacji pierwszej linii „sceny” oraz całości skonstruowanej na „chybił – trafił” sceny:

Linia 1:

A wypowiadając powyższe słowa, wzywa tych, do których się zwraca, aby w ten ekstremalny sposób przerwali bezsens życia. Słowa te musiały paść w sytuacji, która odbiegała od codziennej, w sytuacji, która spowodowała głęboki, egzystencjalny namysł nad wartością życia a zarazem podsunęła rozwiązanie w myśl którego życie okazało się pasmem bezsensu. Chęć gwałtownego przerwania życia świadczy o tym, że sytuacja, w której doszło do wygłoszenia powyższego wezwania miała miejsce wśród ludzi o naturze neurotycznej, a zarazem doświadczonych negatywnie przez życie. Z punktu widzenia uczestników zajęcia wypowiedź musiała być wstrząsająca, jednak najprawdopodobniej oczekiwana, jednak dla bezstronnego obserwatora ma ona wydźwięk tragikomiczny. Wygłoszenie podobnego wezwania odbiera bowiem człowiekowi rzecz jedynie pewną i cenną wśród zmiennych kolei losu – wiarę i przekonanie w wartość własnej osoby, której nie można unicestwić bez względu na okoliczności. Osoby, które posłuchały wezwania A oraz ten, co je wypowiedział są tragikomiczne, śmieszne i godne litości (nie z powodu sytuacji, lecz z powodu niedoceniania siebie jako podmiotu i osoby).

Linia 1-12:

A był załamany. Nachodziły go czarne myśli o śmierci. Podzielił się nimi z B. B nie wiedząc o co właściwie chodzi wykazał małość i śmieszność takiego podejścia. Powoli A wraca do normalnego stanu, wraca mu poczucie realizmu. Dopiero teraz B pyta się co było powodem tego załamania, bo dopiero teraz A zaczął zachowywać się jak normalny człowiek a nie jak szaleniec.

Oto fragment interpretacji tego drugiego protokołu – na przykładzie interpretacji pierwszej wypowiedzi otwierającej skonstruowaną „scenę”:

Linia 1-2: A wzywa pozostałych do przerwania bezsensu życia, ma się to dokonać w sposób ekstremalny. Linia 2-5: sytuacja, w której pojawiło się powyższe wezwanie musiała odbiegać od codziennej. Ta właśnie sytuacja spowodowała, że pojawił się głęboki egzystencjalny namysł nad wartością życia. Jedyiny wniosek, jaki się nasuwał to stwierdzenie, że życie jest pasmem bezsensu. Linia 5-9: autor protokołu wyraża przekonanie, że tak gwałtownie mogą pragnąć przerwać życie ludzie o naturze neurotycznej, negatywnie doświadczeni przez życie.

W zaistniałej sytuacji trzeba, zdaniem piszącego protokół, uwzględnić dwa punkty widzenia:

- a) punkt widzenia uczestników sytuacji
- b) postronnego obserwatora

Linia 9-11: dla tych pierwszych – uczestników zajścia – wypowiedź ta jest wstrząsająca, ale być może oczekiwana. Linia 11-12: inaczej jest, gdy spojrzymy na zdarzenie oczami obserwatora. Sytuacja ma w tym wypadku wydźwięk tragikomiczny (tutaj warto przypomnieć, że S. Beckett określił *Czekając na Godota* jako „tragikomedię w dwóch aktach”). Linia 12-15: piszący protokół raz jeszcze sięga do własnych ogólniejszych przekonań na temat sensu życia. Według niego podobne wezwanie odbiera człowiekowi rzecz jedynie pewną i cenną, to jest wiarę i przekonanie o wartości własnej osoby. Czytelnik wyraża także przekonanie, że żadne okoliczności nie mogą być powodem dla podjęcia decyzji o unicestwieniu osoby. Linia 15-18: autor protokołu stwierdza zatem: zarówno A jak i osoby, które posłuchały jego wezwania są tragiczne, śmieszne i godne litości (z powodu niedoceniań siebie jako osoby).

Fragment ukazuje jaki wzorzec interpretacji przyjął piszący protokół, w jaki sposób protokół był czytany i interpretowany przez prowadzącego badanie. Uwidocznily się pewne schematy przywołane z zasobu doświadczenia autora protokołu (np. pojęcie neurotyka, jego zachowań). W dalszych partiach protokołu mogliśmy dostrzec jak nowe wydarzenia modyfikowały, ale jednocześnie zostawały włączone do przyjętego wzorca interpretacji.

*Ustalenia*²⁹

Analiza wszystkich protokołów przeprowadzona w sposób podobny do powyżej zaprezentowanego fragmentu pozwala nam na następujące ustalenia dotyczące czytelniczego nadawania sensu „scenie”:

1. Nikt z uczestników nie przerwał udziału w eksperymencie. Wszyscy czytelnicy zinterpretowali „scenę”. Nie mieli jednak pewności co do jej rzeczywistego istnienia, podejrzenia wzbudzał układ dialogów. Niektórzy czytelnicy uznawali dialogi za częściowo przypadkowe, bezsensowne. Podejrzenia pojawiały się wyraźnie po 6 kwestii „sceny” oraz po przedstawieniu całości „sceny”. Jeden z czytelników interpretując całość „sceny” napisał: „Jednak nie ma tu żadnej reguły. Odpowiedź B wskazuje, że dialog jest przypadkowy, choć można by się dopatrywać jakiegoś związku z pytaniem”. Zatem i w tym przypadku starano się nadać „scenie” pewien sens, próbując się dopatrzeć jakiegoś związku z pytaniem („Co się właściwie stało?”). Inny z kolei czytelnik na każdej nowej kartce z dialogiem dopisywał dalszy ciąg wymian słownych. Wybrał taką wersję komentarza „aby w tym chaosie znaleźć pewien porządek”, gdyż „tak niejasnego tekstu” nie mógł „jednoznacznie zinterpretować” (por. Garfinkel A, E8, Mc Houll 1).

2. Wszyscy czytelnicy traktowali te dowolnie zestawione dialogi jako scenę (por. Garfinkel B1, Mc Houll 2). Dialogowy układ tekstu (rozmowa dwóch osób) powodował prawdopodobnie, że interpretacja dotyczyła sensu replik, tego co postacie miały na myśli, charakteru stosunków między nimi, ich tęsknot i dążeń. Obu postaciom przypisywano motywy, intencje. Interpretacja była przeprowadzona tak, jak gdyby A i B byli autorami własnych kwestii (por. Garfinkel B2, Mc Houll 1). Istnieją nie tylko mówiące „postacie”, „osoby”, ale nawet zakłada się obecność obserwatorów. Nie pojawił się problem autorstwa sztuki, kogoś kto byłby nadawcą całości „sceny”. Słowo „autor”

²⁹ Przywołujemy każdorazowo ustalenia H. Garfinkela i A. Mc Houla; zob. H. Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, op. cit., ss. 89-94; A. Mc Houll, *Telling How Texts Talk*, op. cit., ss. 29-35.

występuje tylko raz w protokołach, ale odnosi się do postaci, która wypowiadała określone słowa dialogu. Nie można odnaleźć śladów istnienia autora, odniesień do jego zamierzeń, intencji, wizji świata. Komentarze koncentrują się na kolejnych wypowiedziach A i B. Jednak ich sens nie jest przypisywany autorowi „sceny”. Protokoły zdają się być bliskie postulatowi wielu semiotyków by w opisie dzieł sztuki zerwać z ekspresyjnym poglądem na świat.

3. Z eksperymentem związany był określony porządek czytania „sceny”, „linia po linii”. Jeśli godzimy się na czytanie „linia po linii”, to następujące po sobie linie były sprawdzianem dla czytelniczego rozumienia. Zazwyczaj było tak, że każda nowa linia zmieniała lub mogła zmieniać sens wcześniejszych. Czytanie było zatem nie głównie kumulatywne i prospektywne, lecz także zmienne retrospektywne (por. Garfinkel C2, Mc Houl 3). Szczególnie, im bliżej było do końca „sceny”, a zatem i do ostatecznego kształtu „sceny” (nieznane-go czytelnikom, lecz wcześniej losowo ustalonego przez badacza), tym czytelnicy mieli mniej kłopotów z włączeniem nowych linii i dopasowaniem do nich interpretacji. Nowe linie potwierdzały ich dotychczasową interpretację „sceny” (por. Garfinkel C3, Mc Houl 3).

4. Niektórzy czytelnicy starając się zrozumieć dialog natrafiali na linie, których znaczenie było dla nich niejasne, a wypowiedzi osób wydawały im się zupełnie przypadkowe. Wynikało to przede wszystkim z sytuacji w jakiej znaleźli się A i B. Zdaniem czytelników, obie rozmawiające osoby nie zawsze potrafiły zwerbalizować swojego pytania, stąd rozmowa przechodziła w pseudorozmowę, gubiła sens (por. Garfinkel C4, Mc Houl 4). Podobne uwagi spotyka się w protokołach przede wszystkim w odniesieniu do pierwszych 6 linii „sceny”. Dopiero linia 7 stanowi pewien punkt przelomowy w tym dialogu, „rozjaśnia” go przynajmniej dla części czytelników. W żadnym jednak momencie ten brak znaczeń nie jest łączony z „autorem”, a jedynie z sytuacją zaistniałą między rozmawiającymi osobami.

5. Każda otrzymana linia otwierała pewne nowe możliwości interpretacji „sceny”. Te możliwości dopiero w trakcie lektury kolejnych nowych linii ulegały stopniowej „konkretyzacji”, pewnemu „domknięciu” z racji istnienia rozwijającego się głównego czy podstawowego wzoru interpretacji. Poszczególne linie „sceny” współtworzyły jej sens. Podobnie, wypracowany wzór znaczeń wpływał na sens

poszczególnych linii. Zaistniała obustronna zależność między rozumieniem „sceny” i poszczególnych linii. Ta wzajemna, refleksyjna (w sensie etnometodologicznym), zależność między poszczególnymi liniami i znaczeniem (a więc tzw. „koło hermeneutyczne”) to zdaniem A. Mc Houla ważne ustalenie eksperymentu z zakresu socjologii czytania (por. Garfinkel C5, 6; Mc Houl 5).

6. Jeśli dotychczas przekazane fragmenty sceny były niejasne bądź dopuszczały wielość interpretacji, czytelnicy byli gotowi czekać na dalsze linie „sceny”. Jeden z nich, nawiązując do wcześniej wyrażonego przypuszczenia, notował: „No właśnie. Wcześniej B uczynił coś niewłaściwego z batem, co wywołało tak nieoczekiwane konsekwencje. A przestraszył się bata. W tym momencie wydaje się to jasne. W ten sposób dowiedzieliśmy się czegoś i o A” (protokół czytelnika nr 6; interpretacja linii 1-8; por. Garfinkel E1, Mc Houl 6). Pojawiające się niejasności z czasem zostają rozwikłane, bowiem znajdują swoje uzasadnienie w dialogu postaci, są ich świadomym działaniem (por. Garfinkel F3, E2, Mc Houl 6).

7. Zdaniem A. Mc Houla w protokołach można dostrzec, że metoda dokumentarna wydaje się być szczególnie ekonomicznym sposobem interpretacji. Przeważnie pierwsza linia tekstu (wiersza, „sceny”) jest traktowana, odczytywana jako klucz do następnych linii (por. Garfinkel D3, F, Mc Houl 7). Jedyne dwaj czytelnicy po lekturze kolejnej, trzeciej linii zmienili zasadniczy kierunek interpretacji. Również i oni utrzymywali później przyjęty nowy wzór interpretacji (nawet jeśli w końcu został on w jednym przypadku postawiony pod znakiem zapytania). Więc i w tym przypadku dość wcześnie przyjęty wzór stosowano w dalszej interpretacji.

8. Zebrane komentarze czytelników wskazują, że byli oni zainteresowani przede wszystkim treścią sceny, a nie jej „konstrukcją”. Mimo przejawianych wątpliwości, co do realnego istnienia „sceny”, czytelnicy starali się zrozumieć co i o czym się w danej scenie mówi, mniej ważne było to, jak ona jest „zrobiona”, jaka jest jej konstrukcja. Czytelnicy nie upatrywali w jej ostatecznym kształcie żadnej metody. By scharakteryzować czytelnicze praktyki posłużymy się rozróżnieniem M. de Marinisa, który mówi o analizach semantycznych („co się komunikuje?”) i semiotycznych („jak się komunikuje?”).³⁰ Protokoły ujawniają istnienie interpretacji semantycznej i brak interpre-

tacji semiotycznej. Inaczej mówiąc, czytanie miało tu charakter „treściowy”.

9. Czytelnicy przypisywali „scenie” ciągłość. Poszczególne linie dały się powiązać ze sobą. Odpowiedzi były traktowane jako reakcje na poprzedzające je pytania. W ten sposób ujawniają się podzielane przez piszących podstawowe oczekiwania a także założenia dotyczące partnera i normalnego przebiegu interakcji. Wymiana pytań i odpowiedzi jest tutaj jedną z „praktyk scenicznych” badanych przez etnometodologię (por. Garfinkel G1, Mc Houl 10).

10. Interpretując „scenę” czytelnicy odwołują się przede wszystkim do świata „wewnętrznego” dzieła, zawężając zarazem odniesienia do świata „zewnętrznego” wobec sceny. Analizując świat „wewnętrzny” czytelnicy przypisują mu cechy znane z codzienności. Dotyczy to głównie przekonań na temat samobójstw, ludzi załamanych, neurotyków, osób ciężko doświadczonych przez życie itp. Ale także odnosi się to do „gier” między ludźmi w różnych sytuacjach, z którym często wiąże się pragnienie dominacji i zniewolenia innych. Innym przykładem jest poszukiwanie porozumienia między ludźmi. Wszystkie te cechy traktowane są jako dobrze znane czytelnikom jak i tym, do których ich wypowiedź może dotrzeć. Gdy bierzemy pod uwagę zewnętrzne odniesienia tekstu „sceny”, warto odnotować, że w przedstawionych komentarzach nie było wyraźnych odniesień do bliżej określonych tekstów literackich czy filozoficznych. Co nie oznacza, że konteksty filozoficzne czy społeczne (w szerokim rozumieniu słowa) się nie pojawiały.

11. Analizy protokołów wskazują, że czytelnicy mieli „zaufanie” do dokumentarnej metody interpretacji jako ogólnego mechanizmu nadawania sensu. Jednak zawsze dokonywało się to przy udziale lokalnych, okazjonalnych i szczegółowo określonych działań sensotwórczych (por. Mc Houle 13). Metoda dokumentarna, możemy powtórzyć za Mc Houlem, „stanowi glossę dla całego zespołu lokalnych mechanizmów zawierających m. in. retrospektywne i prospektywne zależności tekstowe, relacje między całością i jej częściami oraz zależności zewnętrzne i wewnętrzne”³⁰.

Zaprezentowana metoda dokumentarna jest zaledwie pewnym formalnym schematem mechanizmu potocznej interpretacji wydarzeń czy wyrażen języka naturalnego. Garfinkel był przekonany, że

stosowanie metody dokumentarnej jest właściwe wszelkim procesom interpretacji znaczeń w życiu codziennym, w badaniu psychiatrycznym, w sondażu socjologicznym, czy też studiach literackich itd. Na przykładzie lektury krótkiej, skonstruowanej „na chybił – trafił” sceny próbowaliśmy przedstawić użycie metody dokumentarnej w praktyce czytania „zwykłego” czytelnika. Ale w podobny sposób zapewne czytają tekst dramatu praktycy teatru. Odbywa się to jednak najczęściej poza sferą bezpośredniej obserwacji badaczy. Rzadko tylko, choć z pewną metodycznością, odsłaniane są specyficzne fazy tej lektury. Praktyki takie mogą być przedmiotem oddzielnego opracowania.

Zakończenie

Choć przedstawione badanie odwołuje się jedynie do praktyki czytania, to jednak jego ustalenia mogą być użyteczne dla innych prób wyjaśnienia i rozumienia wielu sytuacji w teatrze. Na przykład porozumiewania się w trakcie prób, w fazie tworzenia scenografii, ustawiania świateł, kompozycji scen, montażu, przygotowania programu teatralnego, reakcji widzów i innych elementów teatralnej pracy nad przedstawieniem czy też samego przebiegu spektaklu. Wszystkie możliwe badania muszą odpowiedzieć na pytanie o to, jak aktywność podmiotów wytwarza znaczenie przedmiotów. Analiza jaką proponują etnometodologowie nie dotyczy treści doświadczenia lecz reguł leżących u jego podstawy. Widowisko teatralne jest określoną realnością i należy odsłonić to, jakie „reguły rozumowania praktycznego” umożliwiają doświadczenie określonych realności. Wszyscy jego uczestnicy zajęci są „pracą” interpretatywną. Zdaniem etnometodologów, ludzie posługują się zawsze metodami „czynienia układu wytłumaczalnym”, a także sygnalizują swoje rozumienie innym.

W trakcie czytania i analizowania protokołów można było zauważyć, że wypowiedzi czytelników same stanowią wystarczający i wy-

³⁰ A. Mc Houll, *Telling How Texts Talk*, op. cit., s. 33.

magający wyjaśnienia problem. Podejmując się tego każdorazowo trzeba uwzględnić proces, w którym się zrodziły oraz reguły, za pomocą których wiązano je z daną sytuacją.

J. Łotman nazwał teatr „encyklopedią semiotyki”.³¹ Przy takim ujęciu obecne w etnometodologii fenomenologiczne pytanie o konstytucję znaczenia powinno być bliskie nie tylko semiotykom, lecz wszystkim zainteresowanym statusem poznawczym wiedzy o teatrze. Już obecnie semiotyka i etnometodologia wykazują pewną zbieżność dążeń.³² Część semiotyków upatruje w etnometodologii teoretycznej podstawy dla empirycznych badań w zakresie pragmatyki procesu komunikowania się. Socjologiczne studia na temat teatru nie mogą ignorować tych poszukiwań.

Kazimierz Kowalewicz

³¹ J. Łotman, „Semiotyka sceny”, *Dialog* 1984, nr 11, s. 103.

³² P.J. Flynn, „Semiotics and Ethnomethodology”, w: T.A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok (eds.), *The Semiotic Web*, Berlin – Amsterdam: Mouton 1988, ss. 355-375.