



Katarzyna Krasoń

Uniwersytet Śląski

Kto mi związał ręce, czyli sztuka teatru jako wehikuł poznania

Kto mi związał ręce

stawiam znaki na drodze

ten oznacza ptaka

ten niebo

ten oznacza ptaka

bez nieba

bez skrzydeł

bez oka

to nie są ręce złożone do lotu

Tadeusz Różewicz

Wprowadzenie

Przywołane słowa Tadeusza Różewicza stały się kanwą spektaklu opartego na wizualizacji kinestetycznej, który zaprezentowany został przez studentów specjalności muzykoterapia Akademii Muzycznej w Katowicach¹. Widzami spektaklu były także studentki, tym razem jednak słuchaczki I roku kierunku pedagogika Uniwersytetu Śląskiego. Odkrycie komuni-

¹ Spektakl miał swoją premierę 16 maja 2013 roku na Scenie Galeria Teatru Ateneum w Katowicach (w ramach XI Ogólnopolskiego Festiwalu Ekspresji Dziecięcej i Młodzieżowej).

katu kulturowego, jakim było widowisko, okazało się polem spostrzeżeń, które z jednej strony dowodzą wysublimowanego odbioru spektaklu opartego jedynie na obrazach gestualnych, z drugiej wskazują na wyjątkowość świata wartości młodych kobiet, gdyż komponenty symboliczne i semiotyczne, jakie studentki odkodowały podczas prezentacji, oscylują wokół deklarowanej przez nie aksjologicznej hierarchii. Celem podjętych w tym artykule starań będzie zatem ukazanie możliwości poznania człowieka, który ujawnia nam siebie poprzez komunikat sformułowany w kontakcie receptywnym z dziełem sztuki. Za Ireną Wojnar² powiemy bowiem, że sztuka rozszerza kompetencje twórcy i odbiorcy, zaczynając od siły wyzwania ekspresji, porozumiewania się czy manifestowania własnych intencji, kończąc na osiągnięciu osobistej wiedzy czy rozumienia rzeczywistości.

Elementem dodatkowym badań będzie dotarcie do rzeczywistego poziomu znaczeń istotnych z punktu widzenia jakości życia widza, poprzez ujawnienie jego głębokich przeżyć, pobudzających do refleksji, które nie odnoszą się jedynie do poznawczych aspektów spektaklu.

Poznanie przez odczytanie

Skoncentrowanie się na indywidualnym odczytaniu przesłania spektaklu, wyłonienie kluczowych jego elementów będzie dla mnie tytułowym wehikułem, który swoicie przeniesie nas w obszar poznania osób, które w niepowtarzalny sposób dokonują czytania tekstów kultury. Przy czym osoby te podejmują wówczas autorefleksję, która wskaże nam podstawowe pola wartości, budujące system priorytetów aksjologicznych odbiorców.

Wyjściowe dla przyjętej strategii jest ustalenie, poczynione za Umberto Eco, dotyczące rozumienia tego, czym jest dzieło sztuki. Dzieło sztuki to – zdaniem Eco – obiekt, „dzięki któremu artysta wciela w materię i ustanawia na płaszczyźnie artystycznej doświadczenia świata zmysłowego postrzegane wcześniej zgodnie z regułami poziomu estetycznego”³. Powiemy przeto, iż w dziele – będącym praktyką twórczości artystycznej⁴ – ujawnia się sam twórca, ukazując swoje płaszczyzny rozumienia i wyjaśniania rzeczywistości. Zawsze będzie to kreacja przyjmująca kształt komunikatu

2 I. Wojnar: *Humanistyczne intencje edukacji*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2000, s. 151.

3 U. Eco: *Zagadnienie ogólnej definicji sztuki*. W: Idem: *Sztuka*. Przeł. M. Salwa. Kraków: Wydawnictwo M, 2008, s. 157.

4 N. Heinich: *Socjologia sztuki*. Przeł. A. Karpowicz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010, s. 12.

zbudowanego z autoprezentującej wizji, zawsze specyficznie zaangażowanej i nacechowanej indywidualnością i z dość rozbudowanym wątkiem intymnym, do którego dopuszczony zostaje widz. Aktor dokonuje zatem aktu odsłonięcia, odbiorca zaś – będąc obecnym – może percypować znaki, ale i dokonywać czynności intelektualnych (rozszyfrowania symboli), przeżywać wartości, słowem: jako widz doświadcza człowieczeństwa aktora. Taka strategia generuje pole dla zaistnienia dialogiczności, o której mówił Edward Gordon Craig; za jej sprawą dokonuje się symboliczna teatralizacja rzeczywistości, która jednocześnie tworzy wspólnotę odbiorców, przyjmujących tak skonstruowany teatralnie model świata ze wszystkimi konsekwencjami⁵. Istotna dodatkowo – w analizowanym przez nas kontekście – okazuje się strategia waloryzacji artefaktów; możemy wyróżnić tu rejestr estetyczny, należący niejako do fenomenologii reakcji estetycznych⁶, hermeneutyczny – poszukujący sensu, etyczny i wreszcie funkcjonalny⁷. Ważne jest przy tym założenie, iż istotę dzieła stanowi „konstrukcja formalna, wzbudzająca bezpośrednio metafizyczne uczucie, które zresztą może być obudzone przez silne napięcia uczuć żywionych, filozoficzne rozmyślanie, widoki natury, sny lub jakiegokolwiek wykraczające poza codzienność zjawiska”⁸.

Oczywiście można dokonać poznania opinii w mniej finyzjny i zapewne łatwiejszy sposób: sporządzić jedną z wielu tradycyjnych ankiet, postawić pytania, na które – uruchomiwszy jedynie intelekt – odpowie respondent, częstokroć pobieżnie, naskórkowo dotykając rzeczywistych doświadczeń. Prezentowany w artykule sposób zajmuje bezwzględnie więcej czasu, najpierw konieczne jest zaistnienie wydarzenia artystycznego, spektaklu, podejmującego kluczowe dla człowieka kwestie w sposób metaforyczny, zawoalowany. Potem należy dokonać prezentacji czy – jak chcą teatrologi – okazania spektaklu widzowi we wspólnym spotkaniu, kiedy to następuje niezwykle akt tworzenia wizji aktora, zespalającej się z kreatywnym, odkrywającym komunikat widzem. Teatr powstaje bowiem w miejscu połączenia się właśnie intencji aktora z postrzegającym go audytorium, a widz jest włączany w dzieło sztuki na drodze fizycznego uczestnictwa⁹. Doskonale brzmią tu słowa jednego z najwybitniejszych badaczy polskiego teatru, zwłaszcza postdramatycznego, Kazimierza Brauna: „trzeba dziś

5 Zob. A. Jelewska: *Craig. Mit sztuki teatru*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2007, s. 100.

6 U. Eco: *Rola i granice socjologii sztuki*. W: *Idem: Sztuka...*, s. 33.

7 N. Heinich: *Socjologia sztuki...*, s. 80.

8 J. Misiewicz: *Ciało czasu. Eseje o teatrze*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011, s. 34.

9 M. Fried: *Art and Objecthood*. In: *Art in Theory 1900–1990*. Eds. Ch. Wood, E. Harrison. Oxford: Blackwell, 1992, s. 825.

odnaleźć na widowni twarz każdego pojedynczego widza. Do tego trzeba zapalić światło. I trzeba na scenie zdjąć maskę i kostium, zetrzeć szminkę, przedstawić się własnym, nie fikcyjnym jakimś bohaterem, ale własnym imieniem i nazwiskiem. Trzeba zacząć ze sobą rozmawiać, patrząc sobie w oczy i słuchając siebie nawzajem. W takiej rozmowie nie uciekać już w czyjeś, kogoś trzeciego (autora) fantazje i fabulacje dotyczące innych ludzi i zdarzeń, ale mówić o sobie, o swoim losie, o swoich problemach, otoczeniu, pracy, kraju i tęsknocie za szczęściem. [...] Taki teatr będzie na pewno teatrem społecznym, społecznie coś znaczącym i wnoszącym”¹⁰. Elementem wnoszonym przez uczestników spektaklu będzie dla mnie owo wyzbycie się falsyfikacji oraz powierzchowności relacji i dotarcie do rzeczywistego poziomu znaczeń istotnych z punktu widzenia jakości ich życia. Jest to możliwe, ponieważ nie tylko dotrzemy do powierzchni mentalnych, lecz także ujawnimy przeżycia, dotykając głębi, pobudzając refleksje dalece bardziej wybiegające poza jedynie poznawczy poziom spektaklu.

Osiągniemy ten etap niejako w trzecim komponencie aktu tworzenia – podczas pisania, formułowania notatek, kiedy to swoje spostrzeżenia na gorąco zapisują odbiorcy, przez co ujawniają swój sposób odnalezienia siebie w zaprezentowanym spektrum aksjologicznym spektaklu, ale – co ważne – czynią to przez pryzmat przeżycia estetycznego, jakiego doznali (odwołujemy się tu do koncepcji Jamesa W. Pennebaker¹¹).

Idea spektaklu – poszukiwanie sensu jako egzemplifikacja jakości życia młodego pokolenia

Prezentacja oparta została na tekście Różewicza, warto więc przez moment skupić się na odkrywaniu tego poety, przy czym jej odczytanie sytuuje się głównie w hermeneutycznie pojmowanej wolności. Ideą, która przyświecała aktorom spektaklu z tekstami Różewicza, było przekazanie zasadniczego horyzontu symbolicznego, a mianowicie istoty znaku, jaki zostawiamy na swojej drodze, znaku, który nas charakteryzuje – określenie, czy jesteśmy ludźmi uwikłanymi w pogoń za codziennością, czy też kluczowe są w naszym pojmowaniu posiadane dobra, a może uzależnienie i niemoc czy samotność. A może wreszcie kluczowe jest poszukiwanie siebie, sensu egzystencji także w relacji z drugim człowiekiem? Wszystko to ścieżki naszych poczynań, osobista, niepowtarzalna trajektoria, którą

¹⁰ K. Braun: *Druga Reforma teatru? Szkice*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979, s. 139.

¹¹ J.W. Pennebaker: *Otwórz się. Uzdrawiająca siła wyrażania emocji*. Przeł. A. Jankowski. Poznań: Media Rodzina, 2001.

przemierzając, cechujemy pozostawionymi po sobie śladami, także zaznaczonymi w życiu drugiego człowieka, wszak w tych peregrinacjach najczęściej towarzyszą nam inni ludzie. Od nas zależy, czy znak będzie uskrzydłonym ptakiem, porywającym innych – towarzyszącym nam, wędrowców – do lotu, czy też jedynie istotą pozbawioną skrzydeł. Czy będziemy pętać dłonie tego, kto obok nas, czy też go uwolnimy.

Tak zarysowane przesłanie spektaklu skomponowane zostało z kilku scen, które kryły w sobie określone kinestetyczne konotacje. Okazało się, że widzowie z łatwością je odczytali, choć w widowisku nie padło ani jedno słowo. Dla nas jednak najważniejsze jest to, że odbiorcy odnaleźli w oglądanej konfiguracji gestów komunikaty, które posłużyły jako impuls do podjęcia refleksji o człowieku, wartościach i porządku świata, w jakim przyszło nam żyć.

Implikacje empiryczne – założenia metodologiczne i procedura badania

Przed przystąpieniem do eksploracji postawiono sobie zasadnicze pytanie, dotyczące bazowych dominat odkodowania znaczeń spektaklu, jakiego dokonali widzowie, gdyż z wielości dostępnych im (dostarczanych przedstawieniowo) wyglądów i sensów sami komponują sobie osoby spektaklu i świat przedstawiony, sami nadają im sensy w procesie domniemania¹². Za najważniejsze uznano przy tym uchwycenie tych aspektów narracji odbiorczej, które wskazywały na odniesienia aksjologiczne, refleksję dotyczącą kondycji ludzkiej i – w dalszej kolejności – poszukiwanie własnej ścieżki wiodącej do odnalezienia metaforycznie pojmowanych skrzydeł, jakie stały się kluczową metaforą w przygotowanej prezentacji teatralnej. Chodziło głównie o poznanie treści przypisanych przez respondentki symbolom prezentacji i pojawiającemu się doświadczeniu zapośredniczonemu. Analiza notatek uczestniczek badania przyniosła wiele intrygujących konstatacji, które zaprezentowane zostaną tu w pewnym porządku fenomenologicznym, postaram się bowiem z owych narracji wyodrębnić horyzontalizację¹³, porządkującą uzyskany materiał empiryczny, budując swoiście pojęte kategorie odczytań. Przy czym owe kategorie będą generowane tym, co w polu widza było najistotniejsze, co także pojawiło się jako

12 T. Kubikowski: *Fenomenologiczny model teatru*. W: *Od dokumentacji do interpretacji, od interpretacji do teorii. Wybór materiałów z Sesji Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 9–11.10.1991 r.* Red. D. Kuźnicka, H. Samsonowicz. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1998, s. 85.

13 Niezwykle wartościowa okazała się w tym kontekście strategia metody fenomenologicznej, jaką ukazał nam Clark Moustakas: *Fenomenologiczne metody badań*. Przeł. S. Zabielski. Białystok: Trans Humana, 2001.

wiodąca asocjacja, ściśle powiązana z jego systemem wartości i sposobem oglądu oraz oceną rzeczywistości.

W eksploracji uczestniczyło 26 studentek (co stanowi liczebność jednej grupy ćwiczeniowej) – uczestniczyły one w spektaklu, a w następstwie dokonały pisemnej oceny i interpretacji tego, co zobaczyły. Oczywiście, należy te badania potraktować jedynie w wymiarze pilotażowym¹⁴, który jednakowoż wskazuje pewne prawidłowości, a – co najważniejsze – potencjalność poznania widza przez pryzmat jego odczytań oglądanego dzieła, w jakim bierze percepcyjnie udział. Docieramy tu przecież do indywidualnych wypowiedzi, zapisanych *post factum*, jednak w bliskiej koincydencji z faktem uczestnictwa w prezentacji, tak, by spostrzeżenia były w miarę świeże, ale też aby uczestniczki badań miały szansę na przemyślenie tego, co zobaczyły, i nabranie pewnego dystansu do wizualizacji. To pozwoliło skoncentrować się na faktach rzeczywiście zapamiętanych, czyli takich, które wyzwoływały największe zainteresowanie, a także były najsilniej nacechowane indywidualną emocją odbiorczą. Analiza dokonana zostanie z wykorzystaniem metody fenomenologicznej, narracja potraktowana zostanie jako swoisty fenomen ujawniający przeżycie dzieła i jego rozumienie – podczas tego zdarzenia odbiorca wchodzi w kontakt z wytworem sztuki i wypowiada się na jego kanwie, ujawniając swoją osobniczą interpretację, silnie zakorzenioną we własnym systemie wartości i optyce rzeczywistości. W ten sposób widz dopuszcza nas niejako – poprzez swoją pisemną analizę – do własnej wyjątkowości postrzegania świata i swojego w nim miejsca¹⁵.

Empiryczne egzemplifikacje – metafory, przesłania i walory rozwojowe obcowania z dziełem scenicznym

Wyraźne – w podjętym pilotażu – okazały się trzy horyzonty odczytań; były to zauważone metafory, odczytane subiektywnie, przypisanie

14 Cenne z pewnością byłoby podjęcie szerszych badań dotyczących relacji odbiorczych powstałych w wyniku obcowania z dziełem teatralnym, upatrywać w takim zabiegu można właśnie nowych strategii poznawania wychowanka, jego potrzeb, możliwości i kierunków analizowania przez niego rzeczywistości. Możliwe jest bowiem włączenie tego nurtu w szerszej ujmowane badania metodą fenomenologiczną. Wymagać to będzie jednak znacznie rozleglejszych eksploracji.

15 Poznanie opinii widza może być też traktowane jako element uwierzytelniający spektakl, czyli służyć będzie specyficznej waloryzacji samego aktu twórczego (zob. K. Krasoń: *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu. Integracja sztuki i edukacji w rozwoju i transgresji potencjału człowieka*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2013). Jest to wszelako inny wymiar analiz, nienależących do podjętych w tym artykule poszukiwań.

przesłania wiodącego prezentacji oraz wskazanie walorów obcowania z dziełem scenicznym dla własnego rozwoju. Spróbujmy prześledzić wypowiedzi, porządkując je właśnie według przyjętej horyzontalizacji.

Horyzont metafory

Najczytelniej wyłaniają się z narracji uczestniczek spektaklu znaki przenośnie wskazujące na: spętanie/związanie, także posiadanie skrzydeł oraz choroby współczesności. Silnie zarysowane są zwłaszcza elementy wizualizacji skoncentrowane na opozycji związanych rąk i wolności, jaką przynoszą skrzydła. Widoczne jest, iż sfera rozważań dotyczących niezależności, swoistej niezawisłości jest dla młodych kobiet ważna. Nie oznacza to jednak zunifikowania wyrażanych sądów. Pojawia się bowiem rozmaite opisy wiodącej przenośni, między innymi odnajdziemy takie:

Aktorzy pokazali kilka typów współczesnych ludzi i ich przyzwyczajenia. Bardzo sprawnie [...] ukazali ludzi „złych”, którzy „wiążą nam ręce”, oraz „dobrych”, którzy dodają nam skrzydeł. (Anna, lat 20)

Ważna metafora związanych rąk, które ograniczały wolność. Osoby ze skrzydłami są metaforą aniołów, czyli ludzi, którzy pomagają nam się wznieść na wyżyny. (Patrycja, lat 20)

Zawiązanie oczu i rąk – uważam, że chodziło o to, że trzeba przestać patrzeć, by zauważyć to, co naprawdę ważne, oraz że dopiero gdy mamy „związane ręce”, wiemy, co robić. Ludzie ci zostali uwolnieni od świata materialnego, który zniewalał ich przez to, że byli w nim zatraceni. Dziewczyna „kopciuszek” była odzwierciedleniem pokory i ubóstwa. Było jej łatwiej, bo ceniła to, co miała, w dodatku miała niewiele, więc nie była zniewolona materialnością. (Justyna, lat 20)

Nie szukamy zatem zawsze prostych konotacji. Zafiksowanie dłoni odcytane zostaje również inaczej, jako wskazanie, iż należy powstrzymać się od tego, co czynimy bezwiednie, częstokroć niesieni falą codzienności właśnie. Związane ręce to niepoddawanie się pogoni za materialnością, aby nie zatracić się w posiadaniu. Jeśli tego nie uda się uczynić, wówczas stajemy się ludźmi chorymi, cierpiącymi na schorzenia jakże charakterystyczne dla społeczeństw późnej nowoczesności.

Najbardziej przemówiły do mnie znaki: choroby XXI wieku: narcyzm, pracobolizm, perfekcjonizm oraz samotność młodzieży i anarchia.

[...] Zagrożenia i nałogi ograniczają, stają się przekleństwem i nie pozwalają doświadczać w pełni wartościowego życia. [...] Piękno, cichość i czystość są to cechy najważniejsze w życiu człowieka, sprawiają, że ludzie potrafią kochać i uobecniać każdą chwilę. (Paulina, lat 20)

Czytelnym dla mnie znakiem był moment, kiedy cztery bohaterki chciały zapakować swoje rzeczy do worka i je wziąć, lecz nie mogły go podnieść, jakby jakaś niewidzialna siła im na to nie pozwalała. [...] dużą rolę odegrały skrzydła, jako pomoc w życiu, ale i osłona przed nim. Dziewczyna bez jednego buta [...] jako jedyna potrafiła podnieść swój dobytek, dlatego że wykazywała ciepło, skromność i pokorę. (Natalia, lat 20)

Jednostki, którym się nie uda, jak bohaterce, i ulegną gromadzeniu przedmiotów (także traktowaniu innych ludzi jak relikwii reifikacji), pozostaną w tym przytłoczeniu zabieganiem o rutynowość każdego dnia, bez nadziei na uwolnienie się i skoncentrowanie na rzeczywistych wartościach człowieczeństwa.

Metafory wskazane przez widzów jako wiodące ukazują, że rudymen-tarne dla nich są rozważania dotyczące kondycji ludzkiej. Dopóki podejmowany będzie namysł nad tym porządkiem zniewolenia materializmem, prowadzącym do nałogów i uwikłań w toksycznych relacjach, dopóty możemy mieć nadzieję, że nie wszystko jest stracone. Jeśli jednak oswoimy się z owymi chorobami XXI wieku i przestaniemy je postrzegać jako objaw patologii, to przyjdzie nam już tylko odpiąć metaforycznie rozumiane skrzydła, gdyż nie będziemy ich już potrafili użyć.

Za ważne należy też uznać spostrzeżenie, że niemal wszystkie obserwatorzy doskonale odkryły zawarte w spektaklu metafory zakodowane w przekazie niewerbalnym. Jest to o tyle znaczące, że coraz częściej utyskuje się, iż młodzież – bombardowana gotowymi informacjami, głównie fragmentaryzowanej, fałszyfikowanej rzeczywistości – nie potrafi już koncentrować się na przekazie wymagającym intelektualnego wysiłku czy wrażliwości, o empatii nie wspominając. Szczęśliwie w grupie badanych studentek pedagogiki takiego zjawiska nie zauważono, może opinie generowane przez autorytety wychowawcze nie mają zastosowania w sytuacji takiego przekazu, jaki niesie z sobą komunikat teatralny. Dodajmy, autorami tego spektaklu i zawartych w nim znaków i symboli byli także studenci – w tym samym wieku co widzowie – może dlatego porozumienie między aktorami i widzami było łatwiejsze, bo mówili oni o ważnych dla siebie sprawach wspólnym językiem. I choć czasem interpretacja metafor była odmienna u poszczególnych osób dokonujących percepcji, to jednak wynika to z hermeneutycznie pojętej wolności, z intersubiektywnej wymiany, a przede wszystkim – co uważam za kluczowe – z indywidualnego

sposobu postrzegania rzeczywistości, jaki osoby te reprezentowały. Nie zmienia to jednak faktu, iż respondentkom udało się klarownie uchwycić podstawowe przesłanie widowiska.

Horyzont przesłania

Drugim elementem, na który zwracano szczególną uwagę w analizie zebranych narracji dziewcząt, było właśnie skoncentrowanie się na istocie sensu, jaki zawarli w swojej prezentacji młodzi aktorzy, chcąc przekazać ważne dla siebie przesłania dotyczące ludzkiego życia w jego aksjologicznym wymiarze. Pojawiły się wypowiedzi potwierdzające gotowość respondentek do poszukiwania dla siebie bazowych znaczeń, co więcej – widać w zapisanych relacjach odnoszenie istoty przesłania do własnego życia, transponowanie treści w obszary dla siebie nieobojętne. W ten sposób mogliśmy poznać świat wartości odbiorów, ich priorytety, ale i deklaratywne rozstrzygnięcia dotyczące zasadniczego pytania: co jest dla mnie najważniejsze? Widoczne będzie tu i odniesienie do światopoglądu, i próby ustalenia pewnej hierarchii tego, co konstytuuje świat moich rozmówczyń.

Myślę, że spektakl taki ma potencjał, jest nieoczywisty, a już to pozwala, aby interpretować go w różny sposób, przez każdego widza inaczej. W mojej interpretacji mówi on o sytuacjach, problemach nam współczesnych i stara się przekazać [...], abyśmy walczyli i nie chcieli się zgodzić na masowość i przeciętność, abyśmy stawiali sobie pytania i szukali na nie odpowiedzi i choć nie zawsze skończy się to powodzeniem, to i tak warto próbować. (Paulina, lat 21)

Wypowiedź ta wskazuje na istotę niepowtarzalności, jaką niesie w sobie człowiek. Paulina nie chce godzić się na unifikowanie z innymi osobami, chce zachować swoją wyjątkowość. To coraz częstsze wątpliwości: czy walczyć o oryginalność i narażać się czasem nawet na ostracyzm, czy też zrezygnować ze swojej autonomicznej odmienności, by łatwiej się adaptować w otoczeniu. Czyż nie to jest właśnie zasadniczą wykładnią modnej idei (choć pewnie tego określenia chcieliby uniknąć jej wyznawcy) hipstersów? Wszak hipster to osoba tak dalece nietuzinkowa, że „w skali oryginalności od 1 do 10 jest siedemnastką. Brzydzi się komercją i nie słucha zespołów, których nazwę da się wymówić”¹⁶. Jeśli rozpatrywać to zjawisko właśnie

16 Pisze o tym Joanna Podgórska w artykule: *Hipstersi, czyli nowa subkultura. Nieuchwytny hipster*. „Polityka” z dnia 26 czerwca 2010 r. Strona internetowa: <http://www.polityka.pl/spoleczenstwo/artykuly/1506630,1,hipstersi-czyli-nowa-subkultura> [dostęp: 27.07.2013].

w odniesieniu do buntu przeciw egalitaryzmowi, to doskonale mieści się tu także wypowiedź cytowanej respondentki.

Równie ważne były dla oglądających młodych kobiet kwestie dychotomii „być czy mieć”, którą zauważyły w spektaklu, dokonały przy tym wyrazistego wskazania, iż jedynie koncentrowanie się na pierwszej z opozycyjnych ewentualności może sprzyjać dobremu życiu człowieka.

Aktorzy ukazali wiele odniesień do rzeczywistości, do rzeczy, które nas otaczają i niejako zniewalają, nie pozwalając się rozwijać, zamykając nas w klatce. [...] pomimo wielu trudności możemy osiągnąć sukces dzięki swojej sile, wytrwałości, ale też dzięki komuś, kto będzie z nami trwał w tych trudnych dla nas chwilach. (Karolina, lat 19)

Przekazanie właściwych wartości życiowych, ukazanie, że dobre życie jest cenniejsze niż to, które najczęściej przeżywamy (symbol – złoty but). Spektakl nawołuje do tego, abyśmy potrafili zmienić nasze złe nawyki, wady. (Kamila, lat 20)

Wartościowe w przesłaniu spektaklu jest ukazanie zniewolenia, którym są używki, praca czy pieniądze. Bardzo wymowny był również upadek każdej ze „zniewolonych” osób. Spektakl ten ukazuje nam jak niebezpieczne jest podążanie za żądzami, do czego może doprowadzić i jak trudne jest „podnoszenie” się z ziemi. (Martyna, lat 21)

Za wartościowe [...] uważam przesłanie, że każdy może poradzić sobie ze swoimi problemami i jest w stanie się zmienić przy pomocy innych osób. (Anna, lat 19)

Co niezwykle podkreślono w przywołanych wypowiedziach, to kwestia dokonania wyboru: możemy się zamykać w klatce posiadania, ale potrafimy się także zmieniać. Niestety, kiedy ugrzęźniemy już głęboko w merkantylności, nałogach i słabościach, walka z nimi nie jest łatwa. Wówczas przychodzi nam z pomocą drugi człowiek, pod warunkiem, że mu na to pozwolimy, nie zamykając się w swojej skorupie.

łatwiej ludziom uporać się z przeszłością i problemami przy pomocy innych ludzi, ale też każdy może się zmienić [...] i zawsze jest na to czas. (Agata, lat 19)

Dodawanie skrzydeł ludziom, którzy utracili wiarę, sens przez innych. [...] pokazuje to widzom, że nie powinno się tracić wiary w ludzi. [...] dzięki temu powraca wiara w bezinteresowność drugiego człowieka. Spektakl uczy, że nie powinniśmy się zamykać w sobie. (Aleksandra, lat 19)

Postępując w taki sposób, aby stać się „uskrzydleniem” tych, którzy nas potrzebują, możemy być pewni, że pozostanie po nas ślad ważny i potrzebny kolejnym, przychodzącym po nas pokoleniom.

Przesłanie: każdy jest inny, każdy coś po sobie zostawia. Ma swoje priorytety, którymi się kieruje, i zostawia po sobie ślady. Pokazano, jak należy żyć skromnie. (Magda, lat 20)

Wartościowy był sam temat. Każdy z ludzi w swoim życiu zastanawia się nad tym, co zostawi po sobie, jak odejdzie, jak go nie będzie już na ziemi. (Karolina, lat 20)

W finale spektaklu można również osiągnąć transcendentnej pełni, którą – odwołując się do własnego światopoglądu – odnalazła jedna z moich interlokuterek:

Przesłanie – przekaz dotyczący nieba, tam pójdziemy, czyści, bez bagażu doświadczeń, rzeczy materialnych, codzienności – to akt transcendentny, sfera sacrum. (Agnieszka, lat 20)

Choć jedynie inicjalnie, i to w analizie jednego zaledwie zdarzenia teatralnego, widzimy jednak, jak dalece w opiniach osób interpretujących spektakl ujawnia się indywidualny rys odczytania jego przesłania przez widza, który w tych opisach przekazuje tak naprawdę informację o sobie samym. Lektura zapisków studentek – widzów prezentacji scenicznej była fascynującą podróżą w głąb ich przekonań i wiedzy o świecie, zaprawioną szczyptą dokonywanych przez nich wyborów i preferencji dotyczących godnego życia. Odczytanie wizualizacji stało się zatem sposobem poznania – a na tym zależało mi najbardziej.

Narracje dopełnił horyzont, tym razem dotyczący zysku rozwojowego, jaki dostrzegły w swoim udziale w spektaklu kobiety-odbiorcy.

Horyzont rozwoju widza

W narracjach dotyczących tej ostatniej warstwy analiz odnajdziemy wątki ogniskujące się wokół pobudzenia do wysiłku autorefleksji, a zatem do stymulowania intelektualnej sfery rozwoju widza. Pojawia się także odniesienie do wolności interpretacyjnej, przez to, że spektakl oparty tylko na aktywności ruchowej pozostawia duże pole „otwartości”, o którym pisał Eco¹⁷.

17 U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka et al. Warszawa: Czytelnik, 1973.

Spektakl był pełen metafor, co jest bardzo wartościowe, ponieważ pozwala na różne interpretacje. (Patrycja, lat 20)

Spektakl ten zmusza odbiorcę do głębszej refleksji, która w życiu odbiorcy może okazać się naprawdę znacząca. (Anna, lat 19)

Ważne jest, aby widz zastanowił się nad swoim życiem i jego prawdziwym sensem, żeby pomyślał nad tym, czy przypadkiem nie wciągnął go „wir codzienności”. (Justyna, lat 20)

takie spektakle [...] stwarzają momenty odkrywania, zmuszają do myślenia i otwierają na nowe doznania. Pokazują, że w świecie popkulturowej papki istnieją prawdziwe wartości. (Paulina, lat 20)

Z wypowiedzi – zwłaszcza ostatniej zacytowanej – wyłania się tęsknota za komunikatami wymagającymi aktywności odbiorcy, „zmuszającymi do myślenia”. Niesłusznie, jak się okazuje, przypisujemy młodym ludziom brak ochoty na podejmowanie wysiłku, chęć jedynie hedonistycznego czerpania z tego, co przynosi świat. Wypowiedzi respondentek zdają się przeczyć takiej opinii. Może to nie jest kwestia pójścia na łatwiznę, ale raczej tego, że decydenci medialni stosują niejako embargo na intelektualne doznania, sami eliminują przekazy trudne i wymagające kompetencji kulturowych. Uznają, że szkoła nie przygotowuje świadomych odbiorców, więc dostarczają taką ofertę, jaka sprzedaje się niewyrobionemu konsumentowi kultury, stanowiącemu większość opłacalnego *targetu*. Wystarczy prześledzić, kiedy pojawiają się wartościowe materiały telewizyjne, nawiązujące do tzw. misji mediów publicznych. Zawsze w paśmie najmniej atrakcyjnym. W porze ogólnodostępnej zaś zalewani jesteśmy ową papką, o której wspominała Paulina. Oglądający spektakl dostrzegli, że aktorzy starali się pobudzić ich do aktywnego odbioru, do tego, by – po części – stali się także twórcami przedstawienia.

Ukazane zostały różnorodne postawy życiowe, co bardziej zbliżyło ludzi do porozumienia się z owym dziełem i pozwoliło odszukać siebie w nim. (Karolina, lat 19)

Spektakl pomaga zrozumieć otaczającą nas rzeczywistość i zwraca uwagę na istotne aspekty dotyczące moralności, uczy również empatii, zwraca naszą uwagę na to, aby nie być obojętnym na krzywdę i cierpienie innych. (Martyna, lat 21)

Spektakl [...] wzbudza u widza ciekawość, skłonność do analizy i interpretacji, [...] zachęca widza do głębszego przemyślenia oraz „przerzu-

cenia” owego spektaklu na swoje życie i zinterpretowania go po swojemu. Takie działania bardzo często wzbogacają i pomagają widzom zrozumieć swoje miejsce w świecie. (Katarzyna, lat 20)

Obok potencjalności, jaką niesie z sobą rekonesans w doświadczeniach i uznawanych przez odbiorców wartościach, udział w spektaklu buduje także w szczególny sposób kompetencje kulturowe. Nie tylko opiera się bowiem na intelektualnej refleksji czy odkrywaniu znaczeń wskazujących na dokonywanie waloryzacji tego, co dobre i właściwe; wiodąca okazuje się także implikacja transponująca spektakl w pole referentu kulturowego¹⁸ samego widza. Jeśli pomaga rozumieć rzeczywistość i specyficzne w niej miejsce osoby oglądającej widowisko, to zamyka się w ten sposób pełnia komponentów, jakie pragniemy realizować w kontakcie z dziełem sztuki. Udział w spektaklu będzie zatem nie tylko poznaniem percypującej jednostki, lecz także elementem budowania jej tożsamości.

Zamknięcie – otwieranie nowych perspektyw pedagogicznych w tworzeniu i recepcji dzieła teatralnego

Człowiek w ponowoczesności staje się coraz bardziej osamotniony, coraz bardziej alienuje się od innych, gdyż obawia się, by nie zdemaskować się przed kimś drugim, ale czyni tak dlatego, że nie potrafi się już otworzyć, nie potrafi się porozumieć. Wynika to może – o czym przekonuje Zygmunt Bauman – z faktu, że obawiamy się „utrąty towarzystwa, kochających nas osób, pomocnych rąk. Boimy się, by nas nie wywieziono na złomowisko”¹⁹. Dlatego barykadujemy się w proksemicznym bezpieczeństwie samych siebie, a najliczniejsze podejmowane przez nas relacje to jedynie przygodne serie drobnych interakcji – dzięki „łatwym kontaktom” oferowanym za sprawą technologii „utraciłmy zdolność wchodzenia w spontaniczne interakcje z rzeczywistymi ludźmi. [...] odczuwamy rosnące zakłopotanie w sytuacji kontaktów »twarzą w twarz«. Sięgamy coraz częściej po komórkę, wściekle naciskamy klawisze i wysyłamy krótkie komunikaty”²⁰, by uniknąć nieprzewidywalnych kontaktów z osobami fizycznie obecnymi.

18 Referent rozumiemy jako osobnicze nacechowanie semiczne znaków spektaklu, powiązane z odmiennymi doświadczeniami człowieka, które determinują niepowtarzalne, indywidualne/subiektywne odczytanie obserwowanych oraz doświadczanych obiektów i sytuacji. Zob. T. Kowzan: *Znak i teatr. W: Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 2. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003, s. 369.

19 Z. Bauman: *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*. Przeł. J. Łaszczyński. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007, s. 87.

20 Ibidem, s. 88.

Chantal Delsol powie – a słowa te doskonale korespondują z myślą Baumana – że mamy współcześnie do czynienia z człowiekiem, który wyzwolił się z kultury, tradycji, samowystarczalnie, acz egotycznie, czy nawet analgetycznie wynajdującym sobie zachowania czy poglądy samozaspokajające. Jeśli ów człowiek podejmuje związek z drugim człowiekiem, to czyni to na kształt kontraktu, rozwiązywalnego w każdej chwili, tzn. kiedy się znudzi lub nie chce podejmować odpowiedzialności. Konsekwencją takiego postępowania jest samotność i przyjęcie postawy pogardy dla rzeczywistości i innych ludzi²¹. Czy jest szansa, aby uniknąć takowego rezultatu? Wydaje się, że działanie za pomocą uczestnictwa, czy to jako aktor, czy jako widz w spektaklach formułowanych wedle postdramatycznej strategii, opartych na wypowiedziach zogniskowanych wokół ważkich, dotyczących aktualnie człowieka kwestii, może stać się szansą nie tylko na poznanie – co starałam się tu inicjalnie wskazać, lecz także na zaistnienie rzeczywistego spotkania z drugim człowiekiem. Będzie potencjalnością współobecności przepełnionej wymianą myśli i uczuć, współodpowiedzialności za tworzone dzieło i przestrzeń, która za sprawą estetycznego komunikatu będzie formowała odbiorcę i nadawcę, wspólnie gotowych na rzeczywiste porozumienie. Budząca się empatia, pogłębiając akt teatralny zachodzący między głównymi podmiotami rozgrywającego się spektaklu, pozwoli nie tylko na recepcję twórczą, intersubiektywną i kompletną. Istotna okaże się też konkretyzacja dzieła budująca pole aktualizacji/rozwoju przez refleksję i introlekcyjne czerpanie z przedstawienia, dzięki czemu uzyska ono dynamizm, a także transgresyjne możliwości. Przestanie być produktem, zjawia się z daniem, w wyniku którego powstanie „rzeczywistość będąca zarazem kreacją i syntezą życia”²².

Bibliografia

- Bauman Z.: *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*. Przeł. J. Łaszczyński. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007.
- Braun K.: *Druga Reforma teatru? Szkice*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- Delsol Ch.: *Esej o człowieku późnej nowoczesności*. Przeł. M. Kowalska. Kraków: Wydawnictwo „Znak”, 2003.

21 Ch. Delsol: *Esej o człowieku późnej nowoczesności*. Przeł. M. Kowalska. Kraków: Wydawnictwo „Znak”, 2003.

22 L. Kaczyńska: *Od tekstu do przedstawienia, czyli jak sztuka słowa staje się teatrem*. W: *Między słowem a ciałem*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, 2001, s. 30.

- Eco U.: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka et al. Warszawa: Czytelnik, 1973.
- Eco U.: *Rola i granice socjologii sztuki*. W: Idem: *Sztuka*. Przeł. M. Salwa. Kraków: Wydawnictwo M, 2008.
- Eco U.: *Zagadnienie ogólnej definicji sztuki*. W: Idem: *Sztuka*. Przeł. M. Salwa. Kraków: Wydawnictwo M, 2008.
- Fried M.: *Art and Objecthood*. In: *Art in Theory 1900–1990*. Eds. Ch. Wood, E. Harrison. Oxford: Blackwell, 1992.
- Heinich N.: *Socjologia sztuki*. Przeł. A. Karpowicz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Jelewska A.: *Craig. Mit sztuki teatru*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2007.
- Kaczyńska L.: *Od tekstu do przedstawienia, czyli jak sztuka słowa staje się teatrem*. W: *Między słowem a ciałem*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, 2001.
- Kowzan T.: *Znak i teatr*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 2. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.
- Krasoń K.: *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu. Integracja sztuki i edukacji w rozwoju i transgresji potencjału człowieka*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2013.
- Kubikowski T.: *Fenomenologiczny model teatru*. W: *Od dokumentacji do interpretacji, od interpretacji do teorii*. Wybór materiałów z Sesji Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 9–11.10.1991 r. Red. D. Kuźnicka, H. Samsonowicz. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1998.
- Misiewicz J.: *Ciało czasu. Esej o teatrze*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011.
- Moustakas C.: *Fenomenologiczne metody badań*. Przeł. S. Zabielski. Białystok: Trans Humana, 2001.
- Pennebaker J.W.: *Otwórz się. Uzdrawiająca siła wyrażania emocji*. Przeł. A. Jankowski. Poznań: Media Rodzina, 2001.
- Podgórska J.: *Hipstersi, czyli nowa subkultura. Nieuchwytny hipster*. „Polityka” z dnia 25 czerwca 2010 r. Strona internetowa: <http://www.polityka.pl/spoleczenstwo/artykuly/1506630,1,hipstersi-czyli-nowa-subkultura> [dostęp: 27.07.2013].
- Wojnar I.: *Humanistyczne intencje edukacji*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2000.

Katarzyna Krasoń

**Who tied my hands –
theatre as a vehicle of cognition**

Summary: The article is devoted to presentation of research methods applicable to theatre performance reception understood as a way of getting to know the audience and updating their cultural potential. The study contains a phenomenological exploration carried out as a pilot study and the empirical material has been grouped into the horizons of metaphor, message and audience development.

Key words: cultural education, theatre, phenomenological method

Katarzyna Krasoń

**Wer hat mir meine Hände gefesselt,
d.h. die Theaterkunst als ein Erkenntnisvehikel**

Zusammenfassung: In dem Artikel werden verschiedene Bewertungsmethoden von der Rezeption eines Theaterstücks geschildert; die Rezeption erscheint hier als ein Weg, den Theaterbesucher kennen zu lernen und sein Kulturpotenzial zu aktualisieren. Nach der phänomenologischen Pilotstudie wurde das Forschungsmaterial hinsichtlich des Horizontes der Metapher, der Aussage des Werkes und der Weiterentwicklung des Zuschauers kategorisiert.

Schlüsselwörter: kulturelle Erziehung, Theater, phänomenologische Methode