

## Dzieło sztuki literackiej a dzieło sztuki teatralnej w estetyce Ingardena

Autor tekstu: **Sebastian B. Opryszek**

**N**ie sposób odmówić Romanowi Ingardenowi, najwybitniejszemu chyba polskiemu filozofowi XX wieku, jak i jednemu ze znamienitszych przedstawicieli fenomenologii w ogóle, statusu badacza dociekliwego. Ogrom i zróżnicowanie tematyczne w ramach spuścizny, jaką pozostawił po sobie, najlepiej świadczyć może zarówno o szerokim polu jego zainteresowań badawczych, jak i o wysokim stopniu szczegółowości, jaki cechuje jego dociekania.

Jakkolwiek polemizować można ze słusnością samej metody (Szczególnie z reprezentowanym przez fenomenologię optymizmem poznawczym. Można by zastanawiać się, czy redukcja ejdetyczna pozwala w rzeczywistości „powrócić do rzeczy” i ująć rzeczy istotę, czy nie jest może tylko procesem dalszej, skrajnie abstrakcyjnej kategoryzacji i w rzeczywistości nie istnieje możliwość przekroczenia w akcie poznawczym granicy, którą ongiś Kant kategorycznie oddzielił podmiot od obiektywnego bytu; gdyby zaś nawet i uchylić ten zarzut, wciąż pozostaje wątpliwość: czy z uwagi na intuicyjność aktu uchwycenia *ejdosu* rezultat takiego poznania jest w ogóle komunikowalny intersubiektywnie), to rezultaty badań Ingardena, we wszelkich podejmowanych przezeń zagadnieniach, są wielce wartościowe: zarówno ze względu na prekursorski charakter samych badań, jak i na dostrzegalną zgodność ich wyników z potocznymi, nieuświadomionymi intuicjami. Innowacyjność ta objawiła się w pełni w rozważaniach Ingardena na polu estetyki, które zajęły znaczące miejsce w całej jego twórczości; szczególnie zaś doniosłą rolę w sformułowanym przez niego nowym programie *stricte* filozoficznej estetyki zajęły badania z zakresu ontologii dzieła sztuki i będące ich efektem ustanowienie trzeciego, obok tradycyjnie obecnych w dziejach filozofii realnego i idealnego (najrozmaiciej zresztą rozumianych), sposobu istnienia — mianowicie: czysto intencjonalnego jego modusu. Brak natomiast w estetyce Ingardena definicji dzieła sztuki: Ingarden wskazuje na swoistość każdej z rodzin sztuki (przez rodzinę rozumie tradycyjny podział sztuk na muzyczne, plastyczne i literackie + architektura), konstruuje poszczególne, równie swoiste modele (o wspólnym jedynie pewnym najogólniejszym trzonie, na który składa się specyficzny status ontyczny (istnienie czysto intencjonalne) oraz pewne „przedstawienie” ugruntowane na „wyglądach” [1] (*resp.* stanach rzeczy)) zaś przedmiot badań w zakresie poszczególnych rodzin jest określany poprzez wskazanie możliwie „czystego” reprezentanta danej dziedziny dzieł sztuki. Ten sposób dookreślenia przedmiotu badań (przez jego zawężenie) i sam proces badawczy, nie prowadzący do sformułowania definicji, lecz mający na celu uchwycenie charakterystycznych związków istotowych, powoduje, iż mamy do czynienia z szeregiem przypadków granicznych, na które trudno bez istotnych modyfikacji ekstrapolować uzyskany w takim badaniu model.

Konsekwencja ta szczególnie widoczna jest w przypadku dzieła dramatycznego, choć idąc za klasycznym podziałem sztuk literackich na epickie, liryczne i dramatyczne właśnie — nie sposób odmówić dziełu dramatycznemu statusu „literackości”; można by rzec nawet, iż sztuka dramatyczna, z uwagi na swój zamierzchły, misteryjno-religijny rodowód, jest w stosunku do innych rodzajów literackich pierwotna, a przynajmniej u historycznych źródeł literatury spleta się z nimi w sposób nierozzerwalny. Jednakowoż badanie fenomenologiczne przywodzi nas do konstatacji, iż istotne momenty ontologii dzieła dramatycznego i literackiego (w owym zawężonym, „czystym” rozumieniu ingardenowskim) wykazują na tyle liczne rozbieżności, iż teza o **granicznym** charakterze dzieła dramatycznego względem dzieła sztuki literackiej wydaje się wielce sensowna. Uczyńmy zatem tę kwestię jednym z głównych punktów tej pracy i rozpatrzmy ją w poniższym punkcie, posiłkując się rozważaniami, które Ingarden był przeprowadził na ten temat.

Podstawowym zagadnieniem będzie tu problem identyczności dzieła dramatycznego „odczytywanego” (tj. traktowanego jak każde inne dzieło literackie) a jego konkretnym „wystawieniem” na scenie — jest to problem szczególnie ważki zważywszy na fakt, iż zasadniczo celem stworzenia przeważającej części dzieł dramatycznych jest to, aby właśnie zostały wystawione i zaprezentowane publiczności. Potraktowawszy dzieło dramatyczne jak każde inne „czyste” literackie dzieło sztuki, w ujęciu Ingardena konieczną staje się dystynkcja na tekst główny i poboczny (didaskalia) ze względu na różny sposób przedstawiania przez stany rzeczy [2]. Tekst poboczny poprzez komunikowane stanu rzeczy konstytuuje

podstawową warstwę przedmiotową dzieła: podaje czas akcji, osoby udział w niej biorące, wykonywane przez osoby te czynności etc. Tekst główny, czyli to, co osoby przedstawione mówią „rzeczywiście” (czyli w owej podstawowej warstwie przedmiotowej) sam jednak pełni funkcję przedstawiającą: „wygłaszane” przez osoby dramatu zdania także wskazują pewne czysto intencjonalne stany rzeczy, konstytuując w ten sposób drugą warstwę przedmiotową, w warstwie głównej jak gdyby „zawartą” (jak powiada Ingarden: niczym coraz mniejsze pudełka zawarte jedno w drugim). Dochodzi w ten sposób do specyficznej „podwójnej projekcji” stanów rzeczy, jednak oba teksty w specyficzny sposób współdziałają ze sobą w wytwarzaniu przedmiotów przedstawionych; współdziałanie owo zachodzi w sposób dwojaki: po pierwsze, tekst główny i poboczny uzupełniają się nawzajem (np. gdy tekst poboczny komunikuje jakiś stan psychiczny osoby przedstawionej, osoba ta zaś w wypowiedzianym przez się fragmencie tekstu głównego daje stanowi temu „wyraz”, komunikując swe treści psychiczne; także i odwrotnie: tekst poboczny uzupełnia stany rzeczy wyrażone w tekście głównym poprzez podanie tego, co osoby przedstawione „robią”), po drugie zaś, z uwagi na zasadniczą identyczność większości przedmiotów przedstawionych przez stany rzeczy przynależne do obu rodzajów tekstów. Najistotniejsze wydaje się wszakże to, że tekst poboczny wskazuje na „rzeczywisty” w ramach przedstawianego przez się świata status zdań „wypowiedzianych” przez przedstawione osoby i określa przedmioty przedstawiane przez tekst główny w sposób **bezpośredni**, jak powiada Ingarden; wnioskujemy stąd, że owa „podwójna projekcja” jest dla dzieła sztuki dramatycznej konieczna i w rzeczywistości ona to odróżnia je od innych dzieł literackich. Np. w powieści możliwe jest, aby osoby przedstawione nie „wypowiedziały” ani słowa i świat przedstawiony konstytuował się jedynie za sprawą stanów rzeczy komunikowanych przez „obiektywnego” narratora (z tego typu narracją mamy także przecie do czynienia w wypadku didaskaliów). W przypadku dramatu natomiast — to owe zdania „wypowiedzane” stanowią główny tekst dzieła i nie mogą w żaden sposób zostać pominięte; tekst poboczny jest także konieczny, by sprojektować pewną „rzeczywistość”, w której tekst główny jest wypowiedziany — w przeciwnym bowiem razie stracił by on swój status „realności” w ramach jakiegoś przedstawionego świata i zawisł by w bezprzedstawieniowej próżni. Dodajmy jeszcze, że mimo iż tekst poboczny w razie konkretnego wystawienia danego dzieła zasadniczo zanika [3], to jego funkcję przedstawiania przez stany rzeczy przejmują pewne bezpośrednio dane wyglądy oraz sam bezpośrednio dany proces „dziania się” danego przedstawienia na scenie jako korelat komunikowanej przez tekst poboczny „rzeczywistości” wypowiedzianych przez przedstawione osoby partii tekstu głównego; tę kwestię omówimy jednak obszerniej w innym miejscu.

Istnieją oczywiście przypadki, w których dzieło, zachowując w sferze samej kompozycji tekstu specyficzną budowę dzieła dramatycznego, z intencji nie jest przeznaczone do wystawienia. Weźmy za przykład fragment z „Ulissesa” Jamesa Joyce’a, w którym pan Bloom, wyszedłszy z pijackiej burdy w szpitalu położniczym, wraz ze Stefanem Dedalusem trafia do domu publicznego w „slumsowej” dzielnicy Dublina. Interesujące wydaje się wskazanie, w jaki sposób funkcje przedstawieniowe tekstu głównego i pobocznego ulegają swoistemu zaburzeniu. Po pierwsze, zauważmy, iż w „klasycznym” dramacie funkcja wyrażania treści świadomości danej osoby przedstawionej w całości pełniona jest przez tekst główny — tzn. osoba mówiąca, w „wypowiedzanej” przez się partii tekstu informuje nas o tym, co zaprzęta jej umysł, tworząc, jeśli można tak rzec, warstwę przedmiotów świadomości danej osoby; tekst poboczny pełni tu rolę poślednią, może on co najwyżej poinformować nas, iż osoba ta jest „smutna”, „radosna” etc., a więc określić osobę przedstawioną co do pewnego **nastroju**, w którym się ona znajduje, *resp.* dookreślić jakościowo stan rzeczy „mówienia” przez nią („smutek” podyktuje na przykład specyficzne jego ton i tempo) i jedynie w ramach tworzonej przez siebie „pierwszej” warstwy przedmiotowej, pretendującej do statusu pewnej „rzeczywistości”. We wspomnianym fragmencie „Ulissesa” natomiast — funkcję wyrażania treści świadomości przejmuje zasadniczo tekst poboczny — następuje podporządkowanie owej „pierwszej” warstwy przedmiotowej treści psychiki bohatera (Leopolda Blooma). O tyle więc może ona pretendować do miana „rzeczywistości”, o ile punkt ciężkości położymy na sposób „jawienia się” świata w „świadomości” owej osiowej postaci, a więc jeśli „rzeczywistość” rozumieć będziemy zgoła solipsystycznie. Tak oto didaskalia informują nas o „zmianie płci” pana Blooma (w scenie, w której dręczony jest przez sadystyczną rajfurkę), gdy zmienia się jego własne **poczucie** płci; z analogicznej przyczyny „zmienia się” w pewnym momencie w małego chłopca. Także i zapełnianie się warstwy przedmiotowej absurdalną ilością postaci — ma za swą przyczynę ich obecność w „świadomości” pana Blooma [4]. Intencją Joyce’a było

ukazanie rzeczywistości na gruncie psychologizmu i wyzyskał on do tego celu specyficzną właściwość tekstu pobocznego: to mianowicie, iż tworzy on warstwę przedmiotową o statusie swoistej „realności” i określa ją poprzez stany rzeczy, jak zostało już powiedziane, w sposób **bezpośredni**; zaważyło to na sugestywności omawianego fragmentu. Podając jednak ten przykład chciałem wskazać, iż analizując funkcje przedstawieniowe tekstu głównego i pobocznego, dojść można do wniosku, że taka a nie inna złożoność warstwy tekstowej jest determinowana przez intencję **wystawienia** danego dramatu na scenie i ma na uwadze możliwość przełożenia całej treści dzieła na pewną obiektywną, bezpośrednio dostępną widzowi formę; zmiana zaś intencji wprowadza modyfikacje do sposobu przedstawiania i zasadniczo inscenizację uniemożliwia. Dzieło dramatyczne rozumiane jako „czysto” literackie jest zatem w sposób mocny związane ze swą inscenizacją, gdyż jego budowa w pewnym zakresie jest przez możliwość tej inscenizacji określona.

Konieczne okazuje się poczynienie pewnych wstępnych rozróżnień, by móc w ogóle posunąć się dalej: okazuje się bowiem, iż nie jest jasne, co rozumieć mamy pod pojęciem „wystawienia” czy też „inscenizacji”. Mianowicie: „wystawienie” rozumieć możemy jako ten oto, określony czasowo pojedynczy proces dziejący się na danej scenie w danym teatrze; dopuszczalne jest jednak druga możliwość, gdy przez „wystawienie” rozumieć będziemy np. „Dziady” w reżyserii Swinarskiego, grane w serii wielokrotnych przedstawień na deskach krakowskiego Teatru Starego. Ingarden postuluje wyraźne rozgraniczenie tych dwóch znaczeń i rozumienie „wystawienia” w pierwszym z przedstawionych sensów, czyli jako pewnego jednorazowego procesu [5]. Te partykularne wystawienia różnią się, rzecz jasna, w sposób konieczny od siebie, nie ulega jednak wątpliwości, iż są wystawieniami jednej i tej samej „sztuki”; tę ostatnią zaś także rozumieć możemy w rozmaitych sensach. Ingarden proponuje tu uznanie pewnego „widowiska teatralnego” jako podstawy poszczególnych wystawień. Pod tym roboczym pojęciem także i my rozumieć będziemy właściwy przedmiot naszych badań, tj. „dzieło sztuki teatralnej” (wstrzymując się na razie od wszelkiej próby jego dookreślenia); jego „wystawienie” widowiska będzie zatem odpowiednikiem „przeczytania” jakiegoś dzieła sztuki „czysto” literackiej; będzie sposobem, w jaki dzieło jest przez podmiot „ujmowane”. Dla zachowania pewnej symetrii w stosunku do wcześniejszych dociekań (tj. rozpatrywania pewnego „napisanego dramatu” jako dzieła „czysto” literackiego” w kontekście występujących weń środków przedstawiania) — analizy, mającej na celu zbadać tożsamość tych dwóch przedmiotów, dokonamy także jedynie z uwagi na środki przedstawiania.

Podstawową różnicą, jaką od razu dostrzeżemy w wypadku przeciwstawienia tych dwóch sposobów odbioru, będzie różność sposobów, w jaki przedmioty przedstawione są przez stany rzeczy i jak przejawiają się przez wyglądy. Jak zostało już wspomniane, tekst poboczny zasadniczo zanika zupełnie, przynajmniej **jako tekst**. Jego funkcję intencjonalnego wyznaczenia przejmują pewne realne przedmioty (aktorzy, rekwizyty, dekoracje) pełniące funkcję odtwarzania i reprezentowania przedmiotów (postaci) przedstawionych. Dodać trzeba, iż przedmioty te są w pełni jakościowo uposażone, toteż wyglądy, w których jawi się widzowi i na których ukonstytuuje się właściwy intencjonalny przedmiot przedstawiony, są z góry określone przez naocznie dane, w pełni dookreślone zestawy cech przedmiotów reprezentujących. Funkcja bezpośredniego przedstawiania przez stany rzeczy, która w dramacie traktowanym jako dzieło „czysto” literackie była spełniana przez tekst poboczny, zostaje zastąpiona naocznością i bezpośredniością dania; nie jest już konieczne wyznaczenie pewnej przedmiotowej „rzeczywistości”, w której umiejscowione są postaci przedstawione, ich działania i wypowiedzi, gdyż rzeczywistość ta posiada swą **realną** reprezentację w przedmiotach i osobach znajdujących się na scenie oraz w ich działaniach; w przypadku wystawienia znika zatem owa „podwójna projekcja” stanów rzeczy. Widzimy, iż tekst poboczny jest (a przynajmniej być winien) w pełni transponowalny na sferę pewnych realnych przedmiotów i procesów, jednak wymaga to zastosowania zupełnie odmiennych środków przedstawiania, charakterystycznych bardziej dla dzieł plastycznych niż literackich. Nie znaczy to oczywiście, iż środki przedstawiania, z jakimi spotykamy się w dziele czysto literackim, zupełnie zanikają: tekst główny, wypowiedziany przez aktorów i dany poprzez słuchowe wyglądy, operuje charakterystycznymi dla dzieła czysto literackiego środkami przedstawiania, tj. wyznaczanymi przez zdania czysto intencjonalnymi stanami rzeczy oraz uschematyzowanymi wyglądami. Odnosi się to przede wszystkim do ukazywania stanów psychicznych postaci przedstawionych (które jednakowoż mogą zostać przedstawione bezpośrednio dzięki „grze” aktora, np. mimice) a także do zdań dotyczących czegoś, co nie

może zostać bezpośrednio pokazane na scenie poprzez reprezentujące tę rzecz fizyczne przedmioty. Zauważmy jednak, iż we wszelkich innych przypadkach (tzn. gdy przedmiot, do którego zdanie nas odsyła, znajduje się na scenie) funkcja przedstawiająca stanów i rzeczy i uschematyzowanych wyglądom ulega modyfikacji: nie jest już, jak w dziele „czysto” literackim, pierwotną i istotną podstawą konstytucji przedmiotu przedstawionego, lecz jedynie w pewien sposób go dookreśla; funkcję pierwotnej konstytucji przedmiotu przejmują bowiem bezpośrednio dane wyglądy przedmiotów fizycznych [6].

Skonstatujmy: po pierwsze, mamy do czynienia z wyraźnymi różnicami strukturalnymi w ramach przedmiotów ukonstytuowanych w wyniku dwóch omawianych sposobach odbioru a przyczyna tej różnicy tkwi właśnie w specyficznej budowie samego tekstu dzieła dramatycznego: jest to różnica w sposobie dania warstwy przedmiotowej wyznaczonej przez tekst poboczny. W przypadku „wystawienia” część warstwy wyglądom uschematyzowanych oraz warstwy jednostek znaczeniowych (wyznaczone przez tekst poboczny czysto intencjonalne stany rzeczy) „odpada” a jej funkcję przedstawiania przejmują **nowa** i nie występująca w dziele „czysto” literackim warstwa wyglądom bezpośrednio danych poprzez obecność pewnych rzeczywistych przedmiotów. Po drugie następuje modyfikacja roli przedstawiania przez stany rzeczy i wyglądy uschematyzowane, tj. tracą one w znacznej swej części status pierwotnego czynnika konstytucji przedmiotów przedstawionych na rzecz warstwy bezpośrednio danych wyglądom. Po trzecie, przez ograniczenie warstwy językowych tworów brzmieniowych (poprzez wyłączenie tekstu pobocznego **jako** tekstu) następuje adekwatne ograniczenie wszelkich kolejnych nadbudowanych na niej warstw, co już pośrednio zaznaczyłem. Widzimy zatem, iż poszczególne warstwy w interesujących nas przypadkach nie są sobie tożsame, nie sposób zatem mówić o identyczności dzieła „czysto” literackiego i „widowiska”, opartych na tym samym „napisanym dramacie”. Chciałbym także wskazać na interesującą różnorodność momentu ich „czasowości”. (W odniesieniu do dzieła literackiego Ingarden omawia problem czasu przedstawionego w sposób dość szczegółowy [7], nie ma jednak tu miejsca na przytaczanie wyników jego dociekań, toteż ograniczę się tu raczej do zaprezentowania wspomnianej kwestii w sposób zgoła intuicyjny.) Zatem: mimo iż w obu przypadkach mamy do czynienia z pewnym daniem w czasie, to w przypadku dzieła „czysto” literackiego czasowość świata przedstawionego i pewna realna czasowość, w której to dzieło jest nam dane, nie są, jeśli wyrazić się tak mogę, „współbieżne”. Czas „płynący” w świecie przedstawionym jest wyznaczany przez specyficzne środki przedstawiania — w przypadku np. jakiegoś stanu rzeczy, który przedstawia nam pewien przedmiot jako czasowy (np. „Jan zjadł śniadanie”). Nie jest jednak istotny realny czas, który upłynął nam na przeczytaniu pewnego zdania i przedstawieniu sobie owego stanu rzeczy, dla określenia, ile „zajął” Janowi „zjedzenie” posiłku wedle miary czasu świata przedstawionego. Tak samo pewien stan rzeczy może przedstawić nam obszerny „skok” czasowy, gdy jedno zdanie „przenosi” nas o lata czy stulecia, np. „wstecz”, gdy mamy do czynienia z retrospekcją. Istotna staje się tutaj jedynie kolejność dania pewnych czasowych przedstawień, przy czym w wypadku dramatu ujętego jako dzieło „czysto” literackie, możliwości przedstawiania perspektyw czasowych są w pewnym stopniu ograniczone w przypadku zdań tekstu pobocznego z uwagi na ową bezpośredniość wyznaczania przezeń pewnej *quasi*-realnej rzeczywistości przedmiotowej. Gdy natomiast spojrzymy na perspektywę czasową świata przedstawionego w „widowisku”, jakim jawi się nam ono w swym „wystawieniu”, dostrzeżemy, iż jest ona zasadniczo „współbieżna” do- a nawet więcej: zależna od sposobu dania nam „wystawienia” w czasie - to proces realnego „dziania się” (rzeczywistej akcji, poszczególnych działań aktorów umiejscowionych w pewnych rzeczywistych odcinkach czasowych) wyznacza perspektywę czasową świata przedstawionego. Najprościej uchwycić tę różnicę na przykładzie jakiegoś zdania tekstu pobocznego, np. „Nastaje chwila ciszy” i zauważyć, że w przypadku „wystawienia” ta chwila ciszy jest nam dana jako realnie trwająca w czasie, co nie zachodzi w wypadku jego „odczytania”.

Uściślijmy w tym punkcie, iż „widowisko” uznamy, jak każde dzieło sztuki w ujęciu Ingardena, za byt czysto intencjonalny, gdyż, rzecz jasna, realne przedmioty i osoby, które widzimy na scenie, nie stanowią świata przedstawionego, lecz odsyłają nas do składających się nań (tj. na świat przedstawiony) swoich czysto intencjonalnych odpowiedników. Nie nastręcza także trudności wskazanie dwóch zasadniczych momentów jego heterogenetyczności bytowej: z jednej strony subiektywnych aktów świadomości jego „ujmowania”, z drugiej: materialną podstawę bytową. Tę ostatnią zdają się stanowić zarówno pewne rzeczywiste fizyczne przedmioty (dane w bezpośrednim postrzeżeniu zmysłowym rekwizyty, aktorzy, dekoracje), jak istniejący także w sposób realny materiał brzmieniowy (fale dźwiękowe), tzn. wypowiedane

przez aktorów kwestie; na nim to „ufundowana” jest warstwa językowych tworów brzmieniowych, na której z kolei konstytuują się kolejne warstwy, wykazujące zasadniczo podobne: budowę i wzajemne związki, jak ma to miejsce w dziele „czysto” literackim [8] (stopień tego podobieństwa już w pewnej ogólności określiliśmy). Niejasna pozostaje jednak w dalszym ciągu relacja bytowa tych dwóch przedmiotów, którą Ingarden zasadniczo się nie zajął, choć zasygnalizował wprawdzie pewne możliwe rozwiązania.

Do tej pory opieraliśmy rozróżnienie dzieła „czysto” literackiego od dzieła sztuki teatralnej (= „widowiska”) na sposobie odbioru przez podmiot pewnego „napisanego dramatu”. Pozostając zasadniczo przy tym roboczym rozróżnieniu, musimy jednak, badając wzajemne powiązanie tych dwóch przedmiotów, zauważyć rzecz następującą: „widowisko” przecież nie wystawia **się samo** - zawsze w wystawieniu zasadniczą rolę odgrywają pewne ludzkie podmioty, których najogólniej nazwiemy „inscenizatorami”. Są to nieodzownie pewni aktorzy, reżyser, twórcy dekoracji czy muzyki, etc. Kiedy „inscenizują” oni pewien tekst dramatyczny, tekst ten nie może być im dany w **żaden inny** sposób, niż jako dzieło „czysto” literackie, mówiąc zaś ściślej: jako jego konkretyzacja, przy czym konkretyzacje dokonane przez każdą z tych osób są od siebie **zasadniczo różne**. Z uwagi na to, iż w „widowisku” jedynie środki przedstawiania tekstu pobocznego ulegają zasadniczej modyfikacji, interesować nas będzie jedynie konkretyzacja dzieła „czysto” literackiego w zakresie wyznaczanym przez tekst poboczny. Tak zatem, w postrzeżeniu zmysłowym dane rekwizyty czy dekoracje będą stanowić swoistą zobiektywizowaną konkretyzację uschematyzowanych wyglądów wyznaczanych przez tekst poboczny, jawiącą się w czasie „wystawienia” we pełni już uposażonych jakościowo wyglądach. „Gra” aktorów będzie pewną ich zobiektywizowaną (poprzez konkretne działania i dawanie „wyraza”) konkretyzacją tych zdań tekstu pobocznego, które w dziele „czysto” literackim wyznaczają poprzez stany rzeczy np. pewne „nastroje” czy też „stany psychiczne” postaci przedstawionych — konkretyzacją przejawiającą się nie tylko w formie również i tu w pełni jakościowo uposażonych wyglądów (np. pewnej mimiki, mowy ciała), lecz dodatkowo wpływać będą także i na wypowiedziany przez aktorów zdania tekstu głównego, wprowadzając (niezależnie od jego wewnętrznej dynamiki i wyznaczanych przez same brzmienia jakości) poprzez intonację, tempo i głośność mówienia — pewne nowe jakości postaciowe. Rola reżysera sprowadza się zaś do utrzymania jak możliwie największego stopnia podobieństwa całości do jego własnej konkretyzacji (rzecz jasna „widowisko”, a dokładniej jego konkretyzacja reżysera dokonana podczas „wystawienia”, nie może być identyczna z jego konkretyzacją dokonaną podczas „odczytania” tego samego dramatu — na irracjonalnej dążności do takiego stanu rzeczy być może polega właśnie niezwykle uciążliwa właściwość wszelkich reżyserów-perfekcjonistów) W tym też, zarysowanym powyżej, sensie możemy mówić, iż „widowisko teatralne” jest swoistą konkretyzacją dzieła czysto literackiego; trzeba by zatem przyjąć, iż ta zasadnicza zgodność konkretyzacji dzieła „czysto” literackiego dokonana przez reżysera z „widowiskiem” jest jednym z gwarantów tożsamości tego ostatniego, nie można zapominać wszakże o wkładzie, jaki w dzieło teatralne wnoszą konkretyzacje innych spośród jego „inscenizatorów”.

Widzimy zatem, iż zależności bytowe pomiędzy dziełem „czysto” literackim a dziełem sztuki teatralnej okazują się wielce skomplikowane a ich rzetelne zbadanie może być zadaniem nad wyraz trudnym. Dodatkowo nie jest już w tym momencie tak oczywistym, czy słuszne było dokonane przez nas wcześniej wyróżnienie momentów heterogenetyczności bytowej dzieła sztuki teatralnej. Wprowadzenie nowego elementu, w postaci zdecydowanie nieintersubiektywnie danych konkretyzacji owych „inscenizatorów”, implikuje wiele problematycznych kwestii, które uniemożliwiają wyjście w tych rozważaniach ponad poziom pewnych, niestety, **tylko** intuicji; z jednej strony warunkiem koniecznym, który umożliwił by takie badanie, zdaje się dysponowanie kompletną (o ile jakkolwiek „kompletna” wiedza jest w ogóle możliwa) fenomenologią procesu twórczego, z drugiej zaś — można by mieć wątpliwość, czy wyniki takich badań (ogólniej: wypracowane przez fenomenologię kategorię i pojęcia) będą adekwatne do szkieletu pewnej obiektywnej ontologii, który należałoby tutaj zastosować, by w sposób „nieuprzedzony” (tzn. nie tylko i wyłącznie odbiorczy, odświadczeniowy) ukazać związki pomiędzy poszczególnymi podmiotami biorącymi udział w tworzeniu dzieła dramatycznego (czy możliwe jest takie wyjście „jedną nogą” poza fenomenologię? doklejanie „łatek” do jakiejś np. relacyjnej struktury?). Stwierdzić możemy z pewnością, iż rażącym błędem i nierzetelnością byłoby nieuwzględnianie w ogóle czynnika ludzkiego sprawstwa, nawet za cenę rezygnacji ze sprawnej metody i aparatu pojęciowego, który fenomenologia

oferuje. Natomiast stwierdzoną już wcześniej nietożsamość dzieła „czysto” literackiego i dzieła sztuki teatralnej pozostaje jeszcze nam uzupełnić stwierdzeniem, iż to ostatnie jest niewątpliwie dziełem nowym względem pierwszego, w **jakimś** sensie bytowo pochodnym i w jakimś sensie stanowi jego konkretyzację — i to nie tylko w przypadku, jak chciałby Ingarden, gdy rola „inscenizatora” sprowadza się jedynie do wypełnienia pewnymi konkretnymi jakościami miejsc niedookreślonych dzieła „czysto” literackiego (czego Ingarden, rzecz jasna, *explicite* nie formułuje, nie uwzględnia bowiem w ogóle owego momentu „sprawstwa”) - nawet bowiem, gdy ma miejsce pewna ingerencja we właściwy tekst dzieła (odrzućcie pewnych fragmentów, zmiana kolejności scen czy aktów), zależności te zachodzą — wtedy bowiem mamy do czynienia także i z pewnym **nowym** dziełem „czysto” literackim. Przy tym wszystkim możemy uznać graniczny status dzieła dramatycznego tylko ze względu na różnorodność strukturalną względem dzieła literackiego i różne wykorzystywane środki przedstawiania, jednak nie można mieć pewności, czy byłoby to do końca zasadne, ze względu na mnogość niewyjaśnionych, powyżej zasygnalizowanych kwestii. Możemy żywić jedynie nadzieję, iż zostanie w przyszłości podjęta próba ich rozjaśnienia poprzez gruntowne badania nad istotą dzieła sztuki teatralnej i pozostanie uzupełniona ta dość znacząca luka w rozważaniach na polu estetyki fenomenologicznej.

## Bibliografia:

Roman Ingarden „O dziele literackim”, Warszawa 1960

---

### Przypisy:

- [1] Zróznicowanych wewnątrznie co do sposobu dania oraz stopnia: bezpośredniości dania (także w czasie) i autonomii bytowej - w zależności od rozpatrywanej rodziny. To ujęcie owego "trzonu" jest oczywiście nad wyraz ogólne, jednak może okazać się pomocne w dalszych rozważaniach, gdy badać będziemy zróznicowania w ramach dwóch ostatnich spośród wymienionych momentów w przypadku interesujących nas, poszczególnych rodzajów dzieł (tj. dzieła literackiego i dramatycznego).
- [2] R. Ingarden, "O dziele literackim", § 30
- [3] Niejednokrotnie z pewną stratą dla dzieła, jeśli didaskalia nie pełnią wyłącznie funkcji przedstawiającej i same są nośnikami jakichś wartości artystycznych lub nośnikiem ich jest "współgranie" tekstu pobocznego i głównego; z oczywistych względów wartość ta nie może ukonstytuować się na pewnych bezpośrednio danych wyglądach fizycznych przedmiotów. Z sytuacją taką mamy do czynienia na przykład w "Szewcach" Witkacego, gdzie niejednokrotnie spotykamy się z rymowanymi didaskaliami, lub gdy pewien przedmiot przedstawiany jest poprzez dwa stany rzeczy w identyczny literalnie sposób zakomunikowane w dwóch różnych rodzajach tekstu, co wytwarza specyficzne wrażenie, jakoby postać zdawała sobie sprawę z treści tekstu pobocznego. Dodam od siebie, iż w dwóch różnych inscenizacjach "Szewców", które miałem sposobność oglądać, włączenie do tekstu głównego pewnych fragmentów didaskaliów okazało się nieodzowne.
- [4] Jako kontrprzykład wskażmy scenę z Szekspirowskiego "Makbeta", gdy rzeczonemu podczas posiłku ukazuje się duch Banca; nie wchodzi on (owy duch) jednak w skład warstwy przedmiotowej utworzonej przez stany rzeczy komunikowane w didaskaliach, tzn. nie jest przedstawiony przez stany rzeczy bezpośrednio, w konsekwencji czego widz po prostu go nie ujrzy.
- [5] R. Ingarden, "O dziele literackim", § 57
- [6] Ibidem.
- [7] Ibidem, § 36.
- [8] W przypadku dzieła "czysto" literackiego funkcję podstawy bytowej pełnią zazwyczaj pewne graficzne znaki, pewien wydrukowany tekst, choć możliwe jest także i jego głośne odczytanie.

**Sebastian B. Opryszek**

Student filozofii na uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmuje się także pisarstwem beletrystycznym, komponowaniem muzyki i animacją.

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 05-12-2007)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5639) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5639>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane

w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)