

TOMASZ KUBIKOWSKI
SIEDEM BYTÓW TEATRALNYCH
Wyd. KRAĞ, Warszawa, s. 162

Książka T. Kubikowskiego stanowi próbę stworzenia ogólnej teorii teatru z punktu widzenia filozofii fenomenologicznej. Jest to perspektywa istotna, ponieważ uprawomocniła pogląd, że wytwory sztuki należą do sfery intencjonalnej. Nie muszą zatem istnieć realnie, ich żywot może być ulotny (jak dzieje się w przypadku przedstawienia teatralnego). Podejście fenomenologiczne zastosowane zostało do szeroko rozumianego wydarzenia teatralnego, będącego nie tylko realizacją dramatu, ale i sytuacją komunikacyjną między sceną a widownią.

Podtytuł *Siedmiu bytów teatralnych* brzmi: „O fenomenologii sztuki scenicznej”, a we wstępie autor podkreśla, że: „Niniejsza praca stanowi próbę krytycznego przeglądu myśli fenomenologicznoteatralnej – właśnie w «klasycznym» jej kształcie [...]” (s. 3). Ujęcie retrospektywne nie jest jednak celem. Służy ono jako *pre-tekst* i wprowadzenie do tej części pracy, w której T. Kubikowski proponuje własny model sytuacji teatralnej. Zastrzega się jednak, że nie inspirują go „klasycy” fenomenologii i nie będzie korzystał z klasycznej kategorii Husserlowskiej świadomości czystej, ponieważ jest ona zbyt transcendentna i „bardzo trudno byłoby zrozumieć, jak i w jakim celu czysta świadomość bywać miałaby w teatrze” (s. 109). Rezygnując z podstawowego założenia fenomenologii autor podważa zasadność użycia wspomnianego podtytułu w odniesieniu do całej książki. Być może bliższe prawdzie byłoby sformułowanie „O ontologii sztuki scenicznej”.

Niefortunne jest również (deklarowane we wstępie) odcięcie się T. Kubikowskiego od antropologii teatru. Badania nad teatrem dzieli on na te, które

zajmują się strukturą teatralnego widowiska oraz te, które zajmują się jego antropologicznym kontekstem. Autor, niestety, nie skorzystał w pełni z najnowszych ustaleń antropologii teatru i dlatego nie dostrzegł, że cały rozdział V, „Teatr u fenomenologów amerykańskich”, zawiera problemy właśnie z jej zakresu, np. gest jako objawienie aktorskiej obecności; zachowania codzienne i niecodzienne; rola społeczna i teatralna; teatr jako obiektywizacja życia wspólnoty, czy kształtowanie przez aktora świadomości własnego ciała. Badania strukturalne i badania antropologiczne nie muszą się wykluczać. Często też, jak wiadomo, w analizach fenomenu sztuki wykorzystywano zdobycze antropologii strukturalnej. T. Kubikowski jednak jest zdania, że ci, którzy zajmują się strukturą teatralnego widowiska, sięgają przeważnie po narzędzia semiotyczne.

Spośród wielu zastrzeżeń poczynionych przez autora, warto jeszcze wspomnieć o deklaracji związanej z rozumieniem samego pojęcia 'teatr'. Píše on: „Z całą świadomością pominięto też wszystkie, obfite zwłaszcza we współczesnej literaturze socjologicznej, metaforyczne użycia terminów «teatr» i «teatralność» – kiedy tych nie zdefiniowanych uprzednio kategorii używa się do opisu różnorodnych zjawisk międzyludzkiego obcowania. Zatrzymujemy się przy elementarnym, rdzennym pojęciu teatru: widowiska z udziałem aktorów” (s. 4).

Następnie T. Kubikowski omawia poglądy Romana Ingardena, Edmunda Husserla, Nicolai Hartmana, Dietricha Steinbecka, Maurice'a Natansona, Jamesa Ediego, Berta O. Statesa, Bruce'a Wilshire'a i Herberta Spiegelberga. Najwięcej miejsca, bo cały I („Ingarden o teatrze”) i III rozdział („Ingarden o teatrze – ciąg dalszy”) poświęca Romanowi Ingardenowi. Chodzi mu szczególnie o rozgraniczenie dwóch sposobów rozumienia sztuki teatralnej; jako syntezy innych sztuk (*Ge-*

samtkunstwerk) oraz jako domniemanej czystej i autonomicznej sztuki dramatycznej. Autor sporządził również rysunek obrazujący Ingradenowską klasyfikację sztuk. W części (A) wyróżniono sztuki quasi-czasowe (czyli takie, z którymi obcowanie wymaga procesu stopniowego poznania), w części (B) sztuki wielowarstwowe, (C) – sztuki przedstawiające, (D) – takie, w których występuje warstwa języka, (E) – takie, w których warstwa wyglądu dana jest bezpośrednio, (F) – takie, w których wyglądy te prezentowane są przez realne przedmioty. Teatr – jako przynależny do wszystkich wymienionych obszarów – znajduje się dokładnie w środku tego diagramu. Jest to oczywiście zgodne z od dawna już znaną koncepcją teatru jako *Gesamtkunstwerk*.

Dalej T. Kubikowski zajmuje się kwestią warstwowej budowy dzieła teatralnego. Ingarden uważał ją za analogiczną wobec budowy dzieła literackiego, które składa się z: 1) brzmień; 2) sensów; 3) wyglądu i 4) przedmiotów przedstawionych. W widowisku teatralnym bez zmian pozostaje warstwa druga i czwarta. Warstwie wyglądu uschematyzowanych w dziele literackim miałyby odpowiadać warstwa wyglądu *in concreto* w dziele teatralnym. Na scenie, jak wiadomo, świat przedstawiony jest w sposób bardziej bezpośredni. Analizując warstwę brzmień T. Kubikowski nie wspomina o dawno już zaproponowanej przez Janusza Misiewicza koncepcji jej rozszczepienia na zasadniczą warstwę brzmień oraz na element składowy warstwy przedmiotów przedstawionych – pisze natomiast: „Pozostaje jeszcze jedna warstwa – która utworzona byłaby na wzór warstwy brzmień dzieła literackiego. Istotną, wskazywaną przez Ingardena cechą widowiska jest obecność w nim realnych przedmiotów, intencjonalnie wskazujących fikcyjne przedmioty przedstawione. Można by więc zatem domniemywać, że to owe realne przedmioty stanowią

poszukiwaną, ostatnią warstwę dzieła” (s. 17). W tej warstwie autor umieszcza realne postaci oglądane na scenie przez widza i nazywa je postaciami aktorskimi.

Aby uzasadnić wprowadzenie postaci realnych do koncepcji Ingardena T. Kubikowski wykorzystuje krytykowany przez samego Ingardena wywód Husserla o wzajemnym poznawaniu się ludzi. Jest w nim mowa o tzw. akcie wczucia (w życiu codziennym nazywamy to ocenianiem po wyglądzie). Powoduje on zależność poznawanego od obserwatora. Skoro obserwator jest bytem realnym, to przedmiot obserwowany – na zasadzie introjekcji – miałby być również bytem realnym.

Po tym dowodzie potwierdzającym byt postaci realnych w systemie Ingardenowskim, autor przechodzi do kolejnej argumentacji, której celem jest wykazanie, że mogą one stanowić warstwę dzieła teatralnego. Zakłada on, że aby tak się stało, owe postacie powinny spełnić następujące warunki: być jednorodne; składać się na twory wyższego rzędu; owe twory natomiast powinny zachować swą odrębność w całości dzieła. Tak scharakteryzowanym postaciom realnym Kubikowski wyznacza analogiczne miejsce do tego, jakie zajmuje warstwa brzmień w dziele literackim.

Kolejną warstwę: uschematyzowanych wyglądu, uznaje jedynie za efekt prób teatralnych (zapominając, że w dziele teatralnym wyglądy przestają być całkowicie uschematyzowane). Twierdzenie to nie prowadzi jednak do odpowiedzi na pytanie, jaki jest status ontologiczny owych wyglądu w dziele teatralnym. Próby są bardzo złożonym procesem, podczas którego przemianom ulega zarówno tworzona postać sceniczna, środki, za pomocą których aktor zamierza wypełnić zawartość schematu, jak i sam aktor jako osoba prywatna. Proces ten bynajmniej nie kończy się wraz z próbą generalną. Owa procesualność prób spra-

wia, że trudno jest mówić o ich czasowym, jednostkowym *efekcie*.

Ustaliwszy, że w dziele teatralnym mamy do czynienia z warstwą realnych postaci, warstwą wyglądu i zależną od istnienia słowa warstwą przedmiotów przedstawionych, T. Kubikowski zatrzymuje się nad problemem języka, a ściśle Ingardenowskiej warstwy brzmień i sensów. Zauważa, że kłopotliwe jest tu powstanie pięciu warstw dzieła teatralnego. Nie dostrzega jednak, że operowanie warstwą języka złożoną z warstwy brzmień i sensów zaciemnia również jego własne, wcześniejsze wywody. Skoro bowiem warstwie brzmień odpowiada w teatrze warstwa postaci realnych, a warstwa sensów pozostaje bez zmian (jako tożsama w dziele literackim i teatralnym), to wprowadzenie do dzieła teatralnego warstwy języka (brzmienia plus sensy) daje dwie warstwy sensów.

Komplikacje związane z warstwą języka T. Kubikowski rozwiązuje w ten sposób, że uznaje istnienie takich kwestii słownych, których funkcje wyczerpują się całkowicie w obrębie świata przedstawionego, a całą resztę wypowiedzianych na scenie słów – przede wszystkim tych adresowanych do widza – umieszcza razem z postaciami realnymi w warstwie pierwszej dzieła teatralnego. Nie pisze jednak nic o tym, co dzieje się z sensami należącymi do owych brzmień i tworzącymi z nimi (jak wcześniej uznał) „dwu-warstwę”.

W rozdziale IV, „Teatr w ujęciu Nicolai Hartmana i Dietricha Steinbecka” T. Kubikowski koncentruje się na pracy Steinbecka „Wprowadzenie do teorii i systematyki wiedzy o teatrze”.

Steinbeck rozpoczyna od podziału najprostszego: przeciwstawia aktora granej przez niego postaci, a stosunek między tymi osobami nazywa reprezentacją. Wprowadza jednak od razu kategorię pośrednią, a mianowicie wypracowany podczas prób schemat roli (*Rollen-*

träger). Wszystkie trzy terminy odnosi do trzech warstw dzieła teatralnego: a) warstwy rzeczywistego znaczenia, b) warstwy intencjonowanego („intencjonalnie nadawanego”, jak tłumaczy ten wyraz Kubikowski) znaczenia oraz c) warstwy domniemanego znaczenia (czyli znaczenia zreflektowanego przez widza). Konkluzją jest tu stwierdzenie, że osoby dramatu jawią się dopiero w domniemanych postaciach scenicznych, a więc powoływane są przez widza, a nie aktora.

Komentarze Kubikowskiego odnoszące się do teorii Steinbecka są bardzo krytyczne. Wykazuje między innymi brak konsekwencji w traktowaniu postaci intencjonowanej, której Steinbeck raz nadaje byt ponadindywidualny, charakterystyczny dla całego ciągu przedstawień, a innym razem jednostkowy, czyli związany z konkretną realizacją. Trudno zatem zrozumieć, dlaczego autor przejmując tę teorię niemal w całości, tworząc własną koncepcję. Zanim to jednak uczyni, omawia jeszcze w rozdziale V („Teatr u fenomenologów amerykańskich”) poglądy dotyczące kwestii samej postaci teatralnej.

Amerykańska teatrologia od lat związana jest mocno z nurtem antropologicznym. Taki też charakter mają referowane przez T. Kubikowskiego, wywody Maurice’a Natansona, Jamesa Ediego i Bruce’a Wilshire’a. Mniej jest w nich ejdetycznych analiz, a więcej elementów egzystencjalizmu (odrzuconego przez klasyczną fenomenologię). Podobne nastawienie widoczne jest zresztą w koncepcji T. Kubikowskiego.

W końcowej partii swej pracy autor przedstawia własną propozycję istnienia dzieła teatralnego. Wychodzi od fenomenologicznego, „bezzstronnego” nastawienia, a następnie formułuje definicję: „Proponuję więc, aby o teatrze mówić zawsze i tylko wtedy, gdy aktor obdarzony pewną postacią realną na podstawie instrukcji stworzy schemat roli, a na jego z kolei podstawie – przedstawianą

postać sceniczną; widz zaś oglądając ją utworzy sobie domniemaną postać sceniczną" (s. 108). Aktora i widza uznaje przy tym za byty realne, a pozostałe pięć bytów teatralnych określa jako intencjonalne. „Pojęcia «aktora» i «widza» rozumiałe są potocznie. «Postać realna» pochodzi z pism Ingerdena. Postaci sceniczne: «przedstawiana» i «domniemana» (pierwsza z nich zwana była przedtem postacią «intendowaną») jak również «schemat roli» opisane zostały przez Dietricha Steibecka. Termin «instrukcja» należy do słownika Zbigniewa Raszewskiego" – tłumaczy dalej Kubikowski (a całość wzbogaca rysunkiem). Zapowiada też, że schemat owych siedmiu tworów zamierza poddać weryfikacji: „Trzeba się będzie przyjrzeć po kolei każdemu z jego elementów: spróbować ten element usunąć, a przynajmniej zepchnąć na daleki plan, lub też przeciwnie: nadmiernie go wyeksponować, zakłócając tym samym naturalny porządek układu". Jak dotąd – czytelnik może jedynie docenić rzetelność naukową T. Kubikowskiego. Wątpliwości, szczególnie ze strony ortodoksyjnych fenomenologów, mogą pojawić się jednak wtedy, gdy zorientujemy się gdzie należy szukać owej fenomenologicznej „świadomości". Autor pisze: „Nie sposób tu odwołać się do Husserlowskiej koncepcji świadomości «czystej». Jest ona, łącznie mówiąc, problematyczna, wprowadza przy tym na niepewny grunt zagadnień transcendentnych, gdzie nie chcielibyśmy się zapuszczać" (s. 109). Rezygnując zatem z podstawowego założenia fenomenologii, T. Kubikowski wybiera świadomość „empiryczną i uwikłaną w psychikę", a mianowicie świadomość widza. Niepokoić to może już nie tylko fenomenologów. Skoro autor nie bierze pod uwagę świadomości „czystej", to przynajmniej posłużyć się powinien jakąkolwiek świadomością „zewnętrzną", czyli wziętą spoza badanego układu. Takie „zewnętrzne oko" powszechnie zresztą uważane

jest za podstawę naukowego podejścia. Rozpatrywanie siedmiu bytów teatralnych nie z perspektywy poznającego (badacza), ale z perspektywy jednego z tych bytów (widza), jest zatem tą kwestią, wokół której powstać może najwięcej dyskusji. Najpoważniejsze z pytań dotyczy powodów, dla których T. Kubikowski nie uwzględnił w swoim schemacie pierwszego widza, czyli reżysera, skoro sam pisał, że: „Świadomość widza stanowi ostateczny przedmiot oddziaływania teatru i ostateczną rację jego istnienia" (s. III). Oczywiście, te zastrzeżenia stają się bezpodstawne, jeśli widz znajduje się poza układem badanym (tak jak u Steinbecka), a ku takiej interpretacji skłaniają słowa samego T. Kubikowskiego, który pisze, że „idzie [...] o widza realnego. Nie jest on przedmiotem widowiska. Jest jego odbiorcą, a widowisko nie może się bez niego obejść" (s. II5). Zapewnienie to jednak nieco podważa wcześniejsze wywody, w których nie traktuje on widza jedynie jako autora ostatecznej konkretyzacji – mówi o nim natomiast jako o bycie, który dzięki procesowi „wzucia" powołuje do istnienia inne byty. Być może cała niejasność wynika z tego, że autor nie zaznaczył wyraźnie żadnych warstw dzieła teatralnego, tak jak jego poprzednicy, a przedstawił jedynie byty.

Przyjrzyjmy się zatem poszczególnym, powołanym przez T. Kubikowskiego bytom teatralnym.

Analiza wszystkich siedmiu bytów poparta jest materiałem historycznoteatralnym. I tak, pisząc o widzu, autor omawia zmiany jego statusu w zależności od konwencji teatralnej. Wprowadza on rozróżnienie na widza nominalnego i realnego, przypisując temu ostatniemu podstawowe dla teatru znaczenie (coż jest wart widz nominalny, jeśli po paru minutach zasypia w swoim fotelu...).

Aktor to drugi, po widzu, byt realny, czyli „rzeczywiste jestestwo", które jako takie nie wchodzi w obręb dzieła teatral-

nego. Widz nie obcuje oczywiście z samym aktorem, ale z jego postacią realną, czyli tym pierwszym bytem intencjonalnym, który wchodzi w skład dzieła teatralnego.

Postać realna wraz z instrukcją stanowi materiał do budowy schematu roli. Jak ważne jest to rozgraniczenie, ilustruje przykład użyteczności tych pojęć w analizie zjawisk teatralnych. Dzięki nim Kubikowski doskonale przedstawia między innymi tak zwaną grę z dystansem. Dzieje się tak wtedy, gdy postać realna świadomie nie angażuje się w schemat roli (to znaczy, aktor obnosi się ze swoją prywatnością).

Kolejnym elementem, niezbędnym dla zaistnienia sytuacji teatralnej, jest instrukcja – czyli recepta na wywołanie świata scenicznego. Aktor zawsze musi mieć, przynajmniej bardzo niktę (w wypadku improwizacji) pojęcie o tym, co chce grać. Instrukcja przypomina (opisywaną później) postać przedstawioną, czyli po prostu, w kategoriach Steinbeckowskich, postać intencjonalnie nadawaną. Jak się zdaje, instrukcja różni się jednak od postaci przedstawionej obecnością wielu istotnych elementów. Mogą to być: a) wskazówki reżysera, b) obowiązująca w danym czasie konwencja teatralna, c) intencja dramaturga i wymowa jego dzieła, d) schematy ról kolegów-aktorów. Można bowiem sądzić, że są to właśnie podstawowi „instruktorzy”, którzy formują kształt instrukcji stworzonej w konsekwencji przez samego aktora. Jednak T. Kubikowski nie omawia tego dogłębnie.

Zapoznawszy się z ową instrukcją i dysponując swoją postacią realną, aktor buduje schemat roli. Wie już, co ma grać, teraz powinien odpowiedzieć na pytanie, jak to uczynić. Instrukcja zatem zostaje zawarta w schemacie roli, rozumianym jako twór quasi-czasowy i ponadindywidualny wobec poszczególnych przedstawień (w odróżnieniu, co ważne, od postaci

przedstawianej, która może być każdego wieczoru inna).

Schemat roli formowany jest zatem w czasie prób. Jego eksponowanie podczas spektaklu stanowi z kolei o wirtuozerii danego aktora, a eliminowanie doprowadza do improwizacji, ale nie w odniesieniu do tego „co robić” (jak było w wypadku instrukcji), tylko do tego „jak działać”.

Czasowe rozwinięcie schematu roli, odnoszące się do jednego spektaklu, a nie całej inscenizacji, nazywa T. Kubikowski postacią przedstawioną. W niej to spotykają się akty wolicjonalne dwóch bytów realnych: aktora i widza. Funkcjonowanie postaci przedstawionej w świadomości widza ma poważne konsekwencje. Przy naiwnym odbiorze może być ona identyfikowana z kolejnym, wyznaczonym przez Kubikowskiego tworem – postacią domniemaną. Jeśli jednak widz zdobywa się choć na odrobinę dystansu, formowana przez aktora postać przedstawiona może bardzo różnić się od postaci domniemanej.

Postać przedstawiona to jedyny z bytów teatralnych, który jest obecny w świadomości widza w czysto fenomenologiczny sposób – formuje się dzięki redukcji fenomenologicznej. Warto na to zwrócić uwagę, ponieważ w tej sytuacji widz staje się wartością umieszczoną poza układem badanym. Potwierdza to T. Kubikowski: „Postacią przedstawioną we właściwym sensie jest aktualnie postrzegany zespół danych [...]. Jest to zjawisko odcierane od wszelkich ustalonych rzeczywistości, czy to tej realnej, która je wydała, czy to fikcyjnej, która się przez nie ujawnia. Aby je uchwycić w pełnej czystości, należy zredukować – te wszystkie związki. Nietrudno zauważyć, że trzeba wobec niego przyjąć postawę redukcji fenomenologicznej. A że, jak uczył Husserl, jest to postawa sztuczna i wytrącająca z normalnego uczestnictwa w rzeczywistości, zatem przyjmujący ją w

pełni widz musi uznać, że zmienił on w tym momencie swój status i nie może uważać się za pełnoprawnego uczestnika przedstawienia teatralnego" (s. 144).

Ostatnim, siódmym bytem omawianym przez T. Kubikowskiego jest postać domniemana. W niej widowisko osiąga pełną konkretyzację. Najlepiej spełnia ona też fenomenologiczny postulat istnienia subiektywnego, ponieważ egzystuje jedynie w świadomości pojedynczego widza. Autor pisze: „Jeżeli wyeliminuje się z teatru postać domniemana, znaczy to, że widz przestał reagować na grę aktora. Oczywiście teatr kończy się w tym przypadku” (s. 147).

Z rozważań Kubikowskiego wynika, że widz jest dla niego ostatecznym i docelowym bytem, w którego świadomości istnieje całe dzieło teatralne, a który pozostaje przy tym stale składnikiem owego dzieła.

T. Kubikowski opowiedział się tylko za jednym z wielu rozwiązań, które proponuje fenomenologia (ta bardziej liberal-

na, która nie upomina się o „czystą świadomość”). Wybrał on opis z punktu widzenia odbiorcy. Przesunął zatem akcent z fenomenologicznej „zawartości” na „intencjonalną strukturę” (terminy M. A. Krapca). Sam Ingarden uważał, że zachodzi bliski związek między strukturą a sposobem istnienia, więc nie jest to żaden zarzut w stosunku do T. Kubikowskiego. Chcemy przez to jedynie zasugerować autorowi książki, że istotne wyzwanie stanowi teraz dla fenomenologicznego nurtu teatrologii opracowanie podobnego schematu sytuacji teatralnej, nie z punktu widzenia świadomości odbiorcy, ale twórcy. Jest to zadanie bardzo trudne, ponieważ kwestia autora dzieła teatralnego do dzisiaj nie została rozwikłana.

Marta Steiner