

Marta Zaręba, Adam Andrzejewski

Scenariusz a widowisko teatralne. Rozważania z zakresu ontologii dzieła teatralnego

Słowa kluczowe: *przedstawienie teatralne, dzieło literackie, scenariusz, estetyka, ontologia, interpretacja*

1. Wstęp

Estetyka teatru jest poddziedziną estetyki sztuk performatywnych, zajmującej się wyjaśnianiem faktów dotyczących dzieł sztuki, które są przedstawiane (tj. utworów muzycznych, oper, widowisk teatralnych czy utworów tanecznych). Tematami zwyczajowo podejmowanymi na gruncie estetyki teatru są zagadnienia dotyczące *katharsis*, *mimesis*, moralnych aspektów dzieł teatralnych czy też relacji pomiędzy teatrem a sferą szeroko rozumianej polityki. Dziwi jednakże nieco fakt, iż – jak do tej pory – przedmiotem zainteresowania badaczy nie była zbyt często sama ontologia dzieła teatralnego, tj. kwestie dotyczące jego ogólnej struktury, sposobów trwania oraz jego autonomiczności lub nieautonomiczności względem innych form sztuki. Za taki stan odpowiada po części fakt, że filozofowie badający przedstawienia teatralne niejako automatycznie interpretują je w kategoriach ontologii dzieł muzycznych (zob. Davies 2004). Zasadność owej praktyki wydaje się usprawiedliwiona chociażby przez to, że przedstawienia teatralne, podobnie jak wykonania utworów muzycznych, są pewnymi zdarzeniami (te zaś – są działaniami pewnych sprawców).

W niniejszym artykule chcielibyśmy zmienić nakreśloną optykę badawczą i podjąć nieco zapomniane zagadnienie, które w literaturze przedmiotu sprowadza się do próby odpowiedzi na następujące pytanie: czy przedstawienie teatralne jest *przedstawieniem* pewnego dzieła literackiego (co – przy pew-

nych założeniach – może implikować stwierdzenie, że przedstawienie teatralne jest pewnego rodzaju „dodatkiem” do dzieła literackiego), czy też należy je postrzegać jako w pełni samodzielną formę sztuki (co niejednokrotnie prowadzi do stwierdzenia, iż przedstawienia teatralnego nie łączy z dziełem literackim żadna istotna relacja)? W niniejszym tekście postaramy się wykazać, że źródłem wielu nieporozumień na gruncie ontologii teatru jest niedostateczne odróżnienie dzieła literackiego od scenariusza teatralnego (*theatrical script*)¹.

2. Wybrane stanowiska w obrębie ontologii dzieła teatralnego

Nasze rozważania rozpoczniemy od prezentacji najważniejszych stanowisk w sporze o naturę relacji łączących dzieło teatralne *T* z dziełem literackim *L* w sytuacji, gdy *T* jest przedstawieniem (prezentacją) pewnego *L* na scenie².

2.1. Interpretacjonizm

W myśl tradycyjnego i niezwykle wpływowego stanowiska, zwanego interpretacjonizmem lub teorią literacką (*literary view*), w sytuacji, gdy przedstawienie teatralne *T* jest prezentacją pewnego dzieła literackiego *L* na scenie, relacja między *T* i *L* jest relacją *interpretacji*³. Według zwolenników tego stanowiska,

¹ W tekście ograniczymy się do analizy jedynie tych przedstawień teatralnych, które powstały w oparciu o pewne dzieła literackie. Oczywiście istnieją przedstawienia teatralne, które nie opierają się na żadnych uprzednio istniejących dziełach literackich, np. przedstawienia teatru eksperymentalnego bądź happeningi. Tego rodzaju przedstawienia nie będą jednak przedmiotem naszych rozważań.

² Cytaty w niniejszym artykule przytaczane są zarówno w wersji oryginalnej (przypis), jak i naszym własnym tłumaczeniu na język polski (tekst główny). Motywację dla takiego zabiegu stanowi chęć ukazania pewnych subtelnych nieścisłości terminologicznych powstałych na gruncie anglojęzycznej literatury przedmiotu, które mają kluczowe znaczenie dla argumentacji zawartej w tekście. W szczególności, nieścisłości te są podwaliną zjawiska, które w dalszej części tekstu określamy mianem „problemu scenariusza”.

³ Jedną z najbardziej intuicyjnych prób eksplikacji pojęcia *interpretacji* pochodzi od Richarda Wollheima: „The word ‘interpretation’ has very definite associations. For the interpretative situation is one we in general conceive somewhat as follows: There are certain facts of the case; these facts can be conclusively established by reference to evidence; there are also certain constructions that can be placed upon these facts, these constructions, which are what we call interpretations, are not uniquely determined by the facts, nor is there any other way in which they can be conclusively established; interpretations are, therefore, assessed by reference to pragmatic considerations, or to considerations of theory, intuition, judgment, taste, plausibility, etc.; the distinction between fact and interpretation is comparatively clear-cut” (Wollheim 1980: 103–104). W niniejszym artykule abstrahujemy tym samym od silnie zakorzonego w literaturze przedmiotu podziału na tzw. *interpretację krytyczną* dzieła, tj. mającą na celu wyłuskać

przedstawienia teatralne, stanowią interpretację dzieła literackiego, umożliwiają uzyskanie przez widza bezpośredniego dostępu do owego dzieła:

Przedstawienie teatralne istnieje po to, aby widz uzyskał dostęp do pewnego dzieła sztuki literackiej. Publiczność zaznajamia się z treścią sztuki literackiej za pośrednictwem przedstawienia teatralnego⁴.

Widzowie postrzegają dzieło literackie jako przedstawione bądź zinterpretowane poprzez sztukę teatralną, niezależnie od tego, czy zdają sobie sprawę z tego faktu, czy nie⁵.

Stwierdzenie, iż pomiędzy dziełem literackim a przedstawieniem teatralnym zachodzi relacja interpretacji, oznacza, że jeśli owo przedstawienie jest tworzone na podstawie pewnego dzieła literackiego, to przedstawienie *interpretuje* owo dzieło literackie. Zwolennicy interpretacjonizmu głoszą zatem, że przedstawienia teatralne stanowią w sensie ścisłym sceniczną prezentację dzieł literackich (najczęściej – dodajmy – dzieł dramatycznych). Na gruncie tego stanowiska widowisko teatralne jest zatem traktowane jako pewnego rodzaju „dodatek” do dzieła literackiego: przedstawienie pozwala nam uchwycić sens dzieła literackiego, a następnie wyrazić go za pomocą środków scenicznych (zob. Osipovich 2006: 461). Z tego też powodu dzieło literackie jest postrzegane jako ontologiczny determinant przedstawienia teatralnego. W konsekwencji, dla zwolenników interpretacjonizmu widowisko teatralne nie jest w sensie ścisłym dziełem sztuki, lecz jedynie owo dzieło sztuki prezentuje (pełnokrwistym dziełem sztuki jest bowiem zaprezentowane dzieło literackie)⁶. Ponadto należy zwrócić uwagę na pewien fakt natury epistemicznej, mogący stanowić argument na rzecz stanowiska interpretacjonizmu: mianowicie publiczność rozpoznaje dane dzieło teatralne właśnie poprzez odniesienie do dzieła literackiego, którego interpretację ono stanowi (Hamilton 2007: 23–24).

znaczenie dzieła sztuki (por. Stecker 1997: 13) oraz *interpretację performatywną*, tj. mającą za zadanie określić, w jaki sposób odegrać (*resp.* zrealizować) pewne „części” dzieła (por. Levinson 1993: 35–36).

⁴ „The performance exists to give audience access to the play. The audience reads through the performance to the play” (Saltz 2001: 299).

⁵ „Audiences always see works of literature illustrated or interpreted by means of the theatrical arts, whether or not they are aware of that fact” (Hamilton 2007: 24).

⁶ W tym miejscu powstaje pytanie, jaką definicją dzieła sztuki operują interpretacjoniści. Wydaje się, że opiera się ona na koniunkcji dwóch warunków. Po pierwsze, dziełem sztuki jest przedmiot, który jest autonomiczny estetycznie, tj. jego ocena estetyczna nie zależy od innych przedmiotów (zwłaszcza zaś od innych przedmiotów estetycznych, *resp.* dzieł sztuki). Po drugie, dziełem sztuki jest przedmiot autonomiczny ontologicznie, tj. niezależny od żadnego innego przedmiotu (zwłaszcza zaś od innych dzieł sztuki); por. Andrzejewski 2013. Tym samym, przedstawienie – ze względu na swoje „zakorzenienie” w dziele literackim – nie może być samodzielnym dziełem sztuki.

Warto w tym miejscu podkreślić, że przeciwnicy stanowiska interpretacjonizmu nie wykluczają możliwości zachodzenia relacji interpretacji pomiędzy dziełem literackimi a przedstawieniem teatralnym. Dzieje się tak dlatego, że interpretacjonizm jest koncepcją zawierającą tezę silniejszą, a mianowicie głoszącą, iż relacja interpretacji przesądza o ontologicznym statusie przedstawienia teatralnego, zależnego od dzieła literackiego. Należy w szczególności podkreślić, że tylko wówczas, gdy mamy do czynienia z przedstawieniem stanowiącym wierną interpretację dzieła literackiego, możemy stwierdzić, iż owo przedstawienie jest przedstawieniem właśnie tego dzieła literackiego („is the performance of the literary work”, Hamilton 2007: 23).

2.2. Instrukcjonizm

Kolejnym stanowiskiem w debacie na temat natury relacji między przedstawieniem teatralnym a dziełem literackim, które chcielibyśmy scharakteryzować, jest *instrukcjonizm*. W myśl tego poglądu dzieło literackie jest zbiorem instrukcji, zaś dane przedstawienie teatralne jest rezultatem wypełniania owych instrukcji. Przedstawienie interpretuje dzieło literackie w ściśle określony sposób, gdyż jest po prostu postępowaniem według instrukcji bądź spełnianiem pewnych imperatywów. Zdaniem zwolenników tego stanowiska nie ma zatem takiej części czasowej dzieła teatralnego, która nie stanowiłaby wypełnienia pewnej instrukcji. W celu rozjaśnienia powyższego stanowiska odwołajmy się do analogii w postaci wypełniania instrukcji zawartych w przepisach kulinarnych. Ktoś, kto chce upiec ciasto, musi wypełniać instrukcje zawarte w przepisie. W podobnym duchu tworzenie przedstawienia teatralnego postrzega Noël Carroll:

Sztuka literacka stanowi przepis, którego realizacją jest przedstawienie teatralne. Tekst sztuki jest zbiorem instrukcji, lecz owe instrukcje muszą zostać wypełnione przez aktorów, reżyserów, operatorów oświetlenia i tak dalej. Proces realizacji przepisu jest tym, co w tym kontekście rozumiem przez jego interpretację⁷.

Co oczywiste, dialogi wzięte bezpośrednio z dzieła literackiego nie są instrukcjami *sensu stricto* (tzn. nie mają wyraźnej formy imperatywów). Mogą one przybierać rozmaite formy (konstatywy, pytania itp.), lecz zawsze odnoszą się do świata przedstawionego w dziele literackim, nie zaś do świata zewnętrznego względem tego dzieła. Jeśli jednak przyjmą następującą formę: „Jeżeli

⁷ „The play is a recipe to be filled in by the performances of a play. The text is a set of instructions but the instructions need to be filled in imaginatively by actors, directors, lighting designers, and so on. The process of filling in the recipe is what I mean by interpretation in this context” (Carroll 1998: 212, przyp. 48).

X chce osiągnąć to, że β , to niech X sprawi to, że α !” to mogą one wówczas służyć jako instrukcje dla powodowania pewnych skutków (zaistnienia pewnych stanów rzeczy) w świecie zewnętrznym względem dzieła literackiego. Przykładowo, jeśli reżyser chce zaprezentować na scenie teatralnej Hamleta mówiącego do Ofelii: „Ofelio, idź do klasztoru!”, to powinien sprawić, aby jeden z aktorów, grających rolę Hamleta, powiedział – w odpowiednich okolicznościach – do aktorki odgrywającej rolę Ofelii przytoczone wyżej słowa.

2.3. Produkcjonizm

Ostatnim i prawdopodobnie najbardziej radykalnym stanowiskiem w wyżej nakreślonej debacie jest *produkcjonizm*. W myśl tego stanowiska przedstawienie teatralne nie jest powiązane z dziełem literackim żadną specyficzną i istotną (pod względem ontologicznym i estetycznym) relacją. W szczególności, zdaniem zwolenników produkcjonizmu, za każdym razem, kiedy wystawiane jest przedstawienie teatralne, jest ono jednocześnie wytwarzane: każde przedstawienie jest unikalną, jednorazową produkcją, ponieważ za każdym razem towarzyszą jej specyficzne i niepowtarzalne okoliczności:

Produkcja jest ugruntowana w szczególnych okolicznościach, które towarzyszą jej w unikalny i niepowtarzalny sposób. (...) Skoro każda produkcja posiada własne definiujące i ograniczające ją okoliczności, to każda produkcja stanowi dla siebie unikatowy typ⁸.

Jedną z odmian tego stanowiska stanowi również tzw. model składnikowy (*the ingredients model*), którego autorem i najsłynniejszą obrońcą jest James Hamilton (zob. Hamilton 2007). W myśl tego stanowiska przedstawienie teatralne nigdy nie jest przedstawieniem pewnego dzieła literackiego (czy też jakiegokolwiek tekstu w ogóle). Tekst dzieła literackiego może być natomiast użyty jako jeden ze składników niezbędnych do stworzenia danego przedstawienia:

Przedstawienie nigdy nie jest przedstawieniem pewnego dzieła ani przedstawieniem pewnego tekstu bądź niczego zapoczątkowanego przez tekst, zatem żadne kryterium wierności nie jest wymagane dla określenia tego, co dane przedstawienie przedstawia. (...) Przedstawienia teatralne są dziełami sztuki w prawdziwym tego słowa znaczeniu. (...) Tekst wykorzystana

⁸ „A production is grounded in its particular circumstances in a unique, nonrepeatable way. To ‘revive’ a particular production, or to produce a play with the same interpretation as a previous production, can therefore never be the generation of a new token from an old type. Since each production has its own defining and limiting circumstances, each production is its own unique type” (Osipovich 2006: 464).

ny jako źródło składników (np. słownych) dla przedstawienia teatralnego może skądinąd egzystować jako dzieło sztuki literackiej⁹.

Na tym zakończymy prezentację najważniejszych stanowisk dotyczących ontologii dzieła teatralnego. Należy nadmienić, że powyższe rekonstrukcje nie roszczą sobie w żadnej mierze pretensji do zupełności. Z całego bogactwa ontologii dzieła teatralnego wybraliśmy bowiem tylko te stanowiska i te tezy, które w widoczny sposób nakreślają relację między widowiskiem teatralnym a dziełem literackim¹⁰.

3. Problem scenariusza

Niniejsza część artykułu poświęcona zostanie prezentacji problemu, który można określić mianem „problemu scenariusza”. Współczesna dyskusja dotycząca zależności między dziełem literackim a dziełem teatralnym zazwyczaj pomija rolę scenariusza w konstytuowaniu tej relacji. Bardzo często scenariusz jest *implicite* utożsamiany z dziełem literackim, bądź też nie jest dostatecznie od niego odróżniany. Co więcej, nawet jeśli takie rozróżnienie przeprowadzane jest *explicite* (tj. dzieło dramatyczne jest wprost traktowane jako nieidentyczne ze scenariuszem), rozważania dotyczące roli tego rozróżnienia nie są dostatecznie pogłębione. Przyjrzyjmy się poniższym cytatom autorstwa Noëla Carrolla:

Jak staraliśmy się wykazać, dramat jest formą sztuki o dwoistej strukturze. Istnieje dramat jako kompozycja oraz dramat jako przedstawienie. Dramat rozumiany jako kompozycja angażuje autora, który tworzy dzieło sztuki – tekst sztuki bądź plan sztuki. Dramat jako

⁹ „A performance is, accordingly, never a performance of some other work nor is it ever a performance of a text or of anything initiated in a text; so no faithfulness standard – of any kind – is required for determining what work a performance is of. (...) Theatrical performances are artworks in their own right. (...) A text used as a source of verbal and other ingredients in a theatrical performance may have another life as a work of literary art” (Hamilton 2007: 31–32).

¹⁰ W swojej rekonstrukcji pominęliśmy w szczególności stanowisko rozpatrujące ontologię dzieła teatralnego w świetle podziału na typ i egzemplarz. To znane rozróżnienie, pochodzące od Nelsona Goodmana (1986), dotyczy relacji, która zachodzi pomiędzy dziełem sztuki (rozumianym jako pewien „rodzaj”) a jego instancjami (rozumianymi jako „egzemplifikacje”). W myśl tego stanowiska każde przedstawienie teatralne (np. *Dziady*) jest typem i posiada różne czasowe realizacje, tj. egzemplarze (np. w Teatrze Polskim w Warszawie i Teatrze Wielkim w Łodzi). Zarówno typ, jak i egzemplarz określonego dzieła teatralnego są dziełami sztuki. Niemniej jednak owo stanowisko – choć interesujące pod względem płaszczyzny czysto ontologicznej – jest nieistotne dla tematyki niniejszego tekstu. Dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, podział ten dotyczy relacji, która zachodzi pomiędzy sztuką teatralną i jej realizacjami, nie zaś zależności zachodzącej pomiędzy dziełem literackim a przedstawieniem teatralnym. Po drugie zaś, podział na typ i egzemplarz nie mówi praktycznie nic (przynajmniej na gruncie ontologii teatru) o relacji, jaka zachodzi pomiędzy typem i podpadającymi pod niego egzemplarzami.

przedstawienie zakłada istnienie wykonawcy, reżysera, który pozwala planowi sztuki – jako przepisowi – zmanifestować się w sposobie interpretacji (bądź też serii interpretacji)¹¹.

Pojęcie dramatu może znaleźć zastosowanie w odniesieniu do – z jednej strony – tekstu sztuki lub planu sztuki, bądź – z drugiej strony – do przedstawienia¹².

Jak widać na podstawie wyżej przytoczonych fragmentów, Carroll *explicite* rozróżnia tekst sztuki (*play-text*) od planu sztuki (*play-plan*), rozumianego jako zbiór niepisanych scenariuszy, strategii i chwytów, które są wykorzystywane w improwizowanym przedstawieniu. Co jednak istotne, oba te terminy podpadają pod jedno pojęcie *dramatu-jako-kompozycji*. Warto ponadto zauważyć, że gdy Carroll posługuje się terminem „tekst sztuki”, to odnosi ten termin zarazem do dzieła literackiego, jak i scenariusza. W konsekwencji, dzieło literackie i scenariusz są traktowane przez Carrolla w identyczny sposób (tj. jako teksty literackie) i jako takie funkcjonują w opozycji wobec pojęcia *dramatu-jako-przedstawienia*¹³. Co więcej, zarówno dzieło literackie, jak i scenariusz interpretowane są jako instrukcje, których miejsca niedookreślenia powinny zostać wypełnione w celu wystawienia dzieła teatralnego na scenie:

Teksty sztuki są postrzegane raczej jako recepty – nienasycone formuły, które należy wypełnić w procesie produkcji sztuki teatralnej – niż jako dzieła sztuki w pełnym tego słowa znaczeniu¹⁴.

Warto podkreślić, że dla pewnych filozofów (np. N. Carrola i T. Nannicello) to właśnie językowy charakter pewnego przedmiotu przesądza o jego przynależności do kategorii dzieła literackiego. Notabene, zgodnie z szerokim sposobem rozumienia pojęcia *dzieła literackiego*, którym posługuje się Nannicelli, również scenariusze filmowe są przez niego zaliczane do kategorii dzieł literackich i *eo ipso* uważane są za samodzielne dzieła sztuki (por. Nannicelli 2011: 412).

¹¹ „We have argued that drama is a two-tired or double-decker art form. There is drama as composition and drama as performance. Drama as composition involves an author who creates an artwork – a play text or performance plan. Drama as performance involves executors – performers who make the performance plan *qua* recipe manifest by way of an interpretation (or an iterated series of interpretation)” (Carroll 2006: 111).

¹² „One discovery about the concept of drama that I will attempt to defend is that it involves not one concept, but at least two. That is, the concept drama can apply to either a play text or play-plan, on the one hand, or to a play performance, on the other hand” (Carroll 2006: 108).

¹³ W niniejszym tekście nie rozważamy pojęcia *dramatu-jako-przedstawienia*, gdyż jest ono nieistotne dla prezentowanego przez nas „problemu scenariusza”.

¹⁴ „(...) play texts are regarded simply as recipes – semiporous formulas to be filled in by executors in the process of producing performance artworks – rather than as fixed artworks in their own right” (Carroll 2006: 109).

Również David Osipovich, rekonstruując główne tezy interpretacjonizmu, gładko przechodzi od tezy, że dzieło teatralne jest interpretacją pewnego *dzieła literackiego*, do twierdzenia, że jest ono interpretacją pewnego *scenariusza teatralnego*. Zgodnie z jedną z możliwych wersji argumentacji na rzecz interpretacjonizmu, każde przedstawienie jest przedstawieniem pewnego dzieła literackiego, gdyż nawet w wypadku czystej improwizacji jesteśmy w stanie na podstawie tego improwizowanego przedstawienia stworzyć (wstecznie) jego scenariusz (zob. Hamilton 2007: 25). Zatem zawsze istnieje możliwość utworzenia scenariusza na podstawie wcześniej obejrzanego przedstawienia. W konsekwencji, dla interpretacjonistów przedstawienie jest prezentacją i interpretacją jakiegoś dzieła literackiego, ponieważ scenariusz również jest pewnego rodzaju dziełem literackim. Jak pisze D. Osipovich:

Twierdzenie to może być uzasadnione przez przywołanie analogii pomiędzy improwizowanymi przedstawieniami teatralnymi a improwizowanymi wykonaniami muzycznymi. Tak samo jak pewien fragment utworu muzycznego może powstać w wyniku improwizacji i może zostać zapisany jedynie po pierwszym wykonaniu, tak przedstawienia teatralne mogą być albo interpretacjami istniejących i zapisanych scenariuszy, albo sesjami improwizacyjnymi, które tworzą nowe scenariusze, interpretowane przez kolejne przedstawienia. Założenie kryjące się za tym twierdzeniem głosi, że na podstawie każdego przedstawienia teatralnego można odtworzyć jego scenariusz. Owo założenie pozwala teorii literackiej utrzymywać, że przedstawienia posiadają elementy wykraczające poza ich scenariusze i zakładać jednocześnie ontologiczną przewagę scenariusza¹⁵.

Powyższe cytaty miały za zadanie wykazać, iż rozróżnienie pomiędzy dziełem literackim a scenariuszem ma u przytoczonych teoretyków teatru w dużej mierze charakter werbalny, nie zaś – rzeczowy. Oba te pojęcia są bowiem stosowane zamiennie w rozmaitych rozumowaniach. W następnej części artykułu wykazemy, że rozróżnienie pomiędzy dziełem literackim a scenariuszem teatralnym, z uwagi na fakt, że mają one różne moce kauzalne, ma niezwykle istotne i daleko idące konsekwencje natury ontologicznej i estetycznej.

¹⁵ „The (...) claim might be justified by drawing an analogy between an improvised theatrical performance and improvised music. Just as some pieces of music have their origins in improvisation and are written down only after their first performance, so theatrical performances can either be interpretations of already written scripts or ‘jam’ sessions that generate new written scripts that will be interpreted by repeated performances (...). The underlying assumption here is that all theatrical performances can be scripted. This assumption allows the literary theory to acknowledge that performances have elements in excess of their scripts while still asserting the script’s ontological primacy” (Osipovich 2006: 461).

4. Modalny argument z zależności

W tej części artykułu chcielibyśmy sformułować *modalny argument z zależności* w celu wykazania wagi nakreślonego wyżej rozróżnienia. Argument ten rzuca światło na naturę relacji zachodzącej między dziełem literackim a przedstawieniem teatralnym.

Rozważmy pewne przedstawienie teatralne T i zauważmy, że:

(1) Gdyby owo przedstawienie w czasie t_2 nie miało scenariusza, to (zawsze) byłoby możliwe utworzenie scenariusza w czasie t_3 na podstawie tego, co zostało zobaczone w czasie t_2 .

Co więcej, gdyby reżyser miał do dyspozycji scenariusz w czasie t_1 , to wówczas ów scenariusz mógłby posłużyć jako zbiór instrukcji do wystawienia na scenie przedstawienia teatralnego w czasie t_2 .

(2) Nie jest prawdą, że gdyby przedstawienie teatralne w czasie t_2 nie było przedstawieniem pewnego dzieła literackiego, to byłoby możliwe stworzenie w czasie t_3 dzieła literackiego na podstawie tego, co zostało zobaczone w czasie t_2 .

(3) Zatem relacja pomiędzy przedstawieniem a dziełem literackim nie jest tą samą relacją, co relacja zachodząca między przedstawieniem teatralnym a scenariuszem.

Zilustrujmy powyższy argument za pomocą sugestywnego przykładu. Jeśli oglądamy premierę przedstawienia *Czekając na Godota*, które zostało wyreżyserowane przez Rogera Blina na podstawie dzieła Samuela Becketta, to wówczas jesteśmy w stanie stworzyć scenariusz na podstawie obejrzanego przedstawienia. Jednakże nigdy nie będziemy w stanie napisać dzieła literackiego, jakim jest *Czekając na Godota* Samuela Becketta, na podstawie przedstawienia Rogera Blina. Dzieło *Czekając na Godota* cechuje specyficzna autonomia (oraz pewne szczególne własności relacyjne, jak np. *bycie-napisanym-przez-Becketta*) i nie może być „wydobyte” z żadnego innego dzieła. W wypadku scenariusza teatralnego możliwe jest jego „wydobycie” z przedstawienia teatralnego w taki sam sposób, w jaki muzyczne improwizacje mogą być *post factum* zapisane w formie partytury.

5. Uwagi na temat modalnego argumentu z zależności

Przedstawiony powyżej modalny argument z zależności opatrzymy kilkoma komentarzami.

5.1. Po pierwsze, powyższy argument jest *de facto* argumentem przeciwko podstawowym intuicjom na rzecz interpretacjonizmu¹⁶. Dzieje się tak dlatego, że zgodnie z przesłanką (2), nie jesteśmy w stanie zrekonstruować dzieła literackiego przedstawionego w dziele teatralnym na podstawie samego widowiska teatralnego. Nawet jeśli jesteśmy w stanie (w myśl przesłanki (1) powyższego argumentu) stworzyć wstecznie scenariusz każdego przedstawienia teatralnego, to owo przedstawienie nie zapewni nam bezpośredniego dostępu do dzieła literackiego. To zaś jest dokładnym przeciwieństwem tezy, którą głoszą interpretacjoniści. Dzieje się tak dlatego, że – co wykazuje nasz argument – scenariusz teatralny nie jest dziełem literackim. Po drugie, należy pamiętać, że – jak to zostało wspomniane wcześniej – powyższy argument nie podważa ogólnej tezy, że przedstawienie teatralne interpretuje dzieło literackie. Został on skonstruowany jedynie po to, aby wykazać, że relacja pomiędzy dziełem literackim a przedstawieniem teatralnym jest znacznie bardziej złożona niż relacja interpretacji – z powodu ontologicznego znaczenia scenariusza teatralnego.

5.2. W myśl przesłanki (1) powyższego argumentu, na podstawie każdego przedstawienia teatralnego możemy stworzyć (wstecznie) jego scenariusz. Główny argument przeciwko tego typu możliwości głosi, że każde przedstawienie ma pewne unikalne czasoprzestrzenne własności, które nie mogą zostać adekwatnie ujęte w scenariuszu (Osipovich 2006). Zauważmy jednakże, że nie jest to *ipso facto* argument przeciwko możliwości utworzenia scenariusza

¹⁶ Sugestia, że sama możliwość stworzenia scenariusza jest argumentem na rzecz interpretacjonizmu, znajduje się u Osipovicha (2006: 461) oraz Hamiltona: „A proponent of the literary model might suggest we can secure literary works for such performances because, on principle, a script is always retrievable from a performance. The thought is that some spectator, skilled at stenography, could always retrieve the spoken text that is essential to the identity of the work being performed” (Hamilton 2007: 25–26). Uważny czytelnik mógłby w tym miejscu sformułować zarzut, że argumentacja przytoczona przez Osipovicha, który wspomina o możliwości utworzenia scenariusza w wypadku improwizowanych przedstawień teatralnych, nie podpada pod krytykę przeprowadzaną w niniejszym tekście. Dzieje się tak dlatego, że jak zaznaczaliśmy w przyp. 1, przedmiotem analizy miały zostać uczynione jedynie te przedstawienia teatralne, które powstały w oparciu o pewne dzieła literackie (improwizacje zaś takimi nie są). Konsekwencją naszego argumentu jest jednak to, że nawet w wypadku improwizowanych przedstawień zwolennik interpretacjonizmu nie może się bronić słowami Osipovicha na mocy faktu, że – co stara się pokazać nasz argument – scenariusz utworzony na podstawie przedstawienia nie jest tożsamy z dziełem literackim.

teatralnego na podstawie samego widowiska teatralnego¹⁷. Scenariusz ze swojej natury zawiera wiele miejsc niedookreślenia i nie może ujmować wszystkich własności przedstawienia (takich jak bycie-wystawionym-w-konkretnym-miejscu-i-czasie). Zauważmy bowiem, że jeden i ten sam scenariusz może stać się podstawą do wystawienia wielu różnych przedstawień (np. wyreżyserowanych przez różne osoby).

Winniśmy zatem myśleć o scenariuszu jako złożonym z dwóch zasadniczych części: (i) warstwy dialogowej (tzw. tekstu głównego) oraz (ii) didaskaliów (tzw. tekstu pobocznego). Należy podkreślić, iż didaskalia scenariusza oraz didaskalia zawarte w dziele literackim wyraźnie różnią się od siebie¹⁸. Didaskalia w dziele literackim¹⁹ – które jest dziełem przeznaczonym do lektury – mają umożliwić czytelnikowi wizualizację świata przedstawionego i imaginytywne wypełnienie miejsc niedookreślenia (por. Ingarden 1960).

Co więcej, należy również wspomnieć o fundamentalnej różnicy między scenariuszem teatralnym a pewnym opisem (streszczeniem) przedstawienia. W podobnym duchu wypowiada się Ted Nannicelli, który – argumentując przeciwko Noëlowi Carrollowi – twierdzi, że nie możemy utożsamiać scenariusza filmowego z samą transkrypcją filmu (Nannicelli 2011: 409). Zauważmy bowiem, że scenariusz teatralny zawiera wiele miejsc niedookreślenia, które wymagają uzupełnienia. Zatem rezultat wstecznego utworzenia scenariusza na podstawie przedstawienia teatralnego nie jest wyłącznie zapisem sposobu dookreślenia miejsc niedookreślonych czy też prostym streszczeniem wystawionego przedstawienia. Warto też dodać, że wsteczne utworzenie scenariusza wymaga pewnych specjalnych umiejętności, gdyż nie sprowadza się tylko do odtworzenia warstwy dialogowej, lecz musi również obejmować rekonstrukcję didaskaliów, które – interpretowane jako instrukcje – stanowią podstawę do wystawienia przedstawienia teatralnego.

5.3. Zaprezentowane w powyższym argumentie różnice w modalnościach między scenariuszem a dziełem literackim mają swoje źródło w fundamentalnej

¹⁷ Modalny argument z zależności podważa zasadność produkcjonizmu tylko w wypadku, gdy sam produkcjonizm sprowadzony zostanie do następującej tezy: dla żadnego przedstawienia nie można utworzyć (wstecznie) scenariusza, gdyż przedstawienie jest – z samej swej natury – unikatowe i jednorazowe. Tym samym argument modalny nie przesądza definitywnie, że przedstawienia nie są produkcjami. Mówi jedynie tyle, że nie mogą nimi być ze względu na domniemaną niemożliwość bycia-spisanym (wstecznie).

¹⁸ Tworzenie scenariusza jest procesem długofalowym głównie ze względu na fakt, że sam scenariusz podlega licznym zmianom podczas prób teatralnych. Reżyser może zatem każdorazowo modyfikować scenariusz, dopasowując go do określonych okoliczności (czas, miejsce, liczba aktorów, scenografia).

¹⁹ Warto dodać, że większość dzieł dramatycznych posiada didaskalia jedynie w szczątkowej formie w stosunku do zawartych w scenariuszu.

różnicy pod względem pełnionych funkcji. Dzieło literackie jest zasadniczo przeznaczone do czytania. Poetycka funkcja języka rzutuje zatem na estetyczną ocenę tego dzieła. W konsekwencji, estetyczna ewaluacja dzieła literackiego jest skoncentrowana na nim samym i nie może być przeprowadzona w oparciu o inne dzieło sztuki. Inaczej jest w przypadku estetycznej oceny wartości scenariusza, która może być formułowana jedynie w świetle konkretnego przedstawienia. Możemy stwierdzić, czy dany scenariusz jest dobry, czy lichi, jedynie wtedy, gdy widzimy, jak jest realizowany na scenie (zawsze „postrzegamy” go przez pryzmat pewnego przedstawienia).

Przeciwny pogląd formułuje Ted Nannicelli, który – posługując się bardzo szerokim pojęciem bycia-dziełem-literackim – twierdzi, że nawet scenariusze filmowe mogą być traktowane jako pełnoprawne dzieła sztuki:

Chciałbym zasugerować, że tym, co czyni scenariusz teatralny dziełem sztuki w pełnym tego słowa znaczeniu, jest po prostu fakt, iż jest to dzieło literackie. Co więcej, twierdę, że jego status jako planu przedstawienia jest całkowicie nieistotny względem jego statusu jako dzieła literackiego. Jeśli jest to prawdą, to nie tylko mamy powody do odrzucenia argumentu Carrolla głoszącego, że scenariusze filmowe nie są dziełami sztuki, lecz również mamy powody, aby myśleć, że co najmniej niektóre scenariusze filmowe mogą być autonomicznymi dziełami sztuki, tak długo jak – podobnie jak scenariusze teatralne – są obiektami językowymi, i co więcej, dziełami literackimi specjalnego rodzaju²⁰.

Jednakowoż fakt, że coś posiada formę językową, nie przesądza automatycznie, iż jest to dzieło literackie. Przykładowo, przepisy kulinarne, choć mają formę językową, z pewnością nie są dziełami literatury. Oczywiście w pewnych szczególnych okolicznościach może istnieć dzieło literatury awangardowej, które będzie miało formę przepisu kulinarnego. W tej szczególnej sytuacji możemy oczywiście określić tego typu „przepis” mianem dzieła literackiego.

Rozważmy jeszcze jeden znaczący przykład. Załóżmy, że jakiś utwór awangardowy posiada formę nieodróżnialną od instrukcji obsługi pralki. Oczywiście, utwór ten jest pełnokrwistym dziełem sztuki. W takiej sytuacji możemy jednakże wyobrazić sobie, że Jan, usiłujący naprawić swoją pralkę, zgubił instrukcję obsługi. W tej sytuacji Jan jest w stanie posłużyć się owym utworem

²⁰ „I want to suggest that what makes the theatrical script a work of art in its own right is, quite simply, the fact that it is a literary work. Moreover, I submit, its status as performance plan is entirely irrelevant to its art status. And if this is right, we not only have reasons to reject Carroll’s argument that screenplays are not artworks in their own right, but we also have reasons to think that at least some screenplays can be autonomous artworks insofar as they are, like theatrical scripts, verbal objects – and, furthermore, special kinds of literary works” (Nannicelli 2011: 412).

awangardowym²¹ do naprawy pralki tylko wówczas, gdy zacznie on postrzegać ów utwór jako zbiór imperatywów, które – gdy zostaną spełnione – sprawiają, że w świecie zajdzie pewien ciąg stanów rzeczy.

Powyższe uwagi prowadzą nas do podjęcia kolejnej istotnej kwestii. Zauważmy, że czytelnik za każdym razem dokonuje pewnej *interpretacji* dzieła literackiego. Jednocześnie zaś, instrukcje są nie tyle interpretowane, co – wypełniane²². Zatem scenariusz teatralny, w odróżnieniu od dzieła literackiego, może być zawsze traktowany jako zbiór instrukcji, które winny być *wypełnione*, co podkreśla jego *stricte* użytkową funkcję. Scenariusz jest zatem zbiorem różnego rodzaju instrukcji, które – gdy zostaną wypełnione – dają rezultat w postaci konkretnego przedstawienia teatralnego.

5.4. Powyższe twierdzenie narażone jest jednakże na krytykę z uwagi na fakt, że z historycznego punktu widzenia niektóre dzieła literackie najpierw funkcjonowały jako scenariusze teatralne (np. *Hamlet*), zaś dopiero z czasem zaczęły być w sensie ścisłym dziełami literackimi (tj. dziełami przeznaczonymi do *czytania*).

Nasza odpowiedź na powyższy zarzut jest następująca: pewien przedmiot *O* może być postrzegany jako scenariusz tylko wówczas, jeśli jest traktowany jako zbiór instrukcji, które winny zostać wypełnione. Jeśli przedmiot *O* jest postrzegany jako scenariusz, wówczas nie może być – w tym samym czasie – interpretowany przez tę samą osobę jako dzieło przeznaczone do lektury. Aby rozjaśnić tę kwestię, powróćmy do naszego przykładu. Pewien przedmiot nie może dla tej samej osoby w tym samym czasie być zarazem instrukcją obsługi pralki, jak i utworem awangardowym. Analogicznie, *Hamlet-jako-dzieło-literackie* ma inne moce kauzalne niż *Hamlet-jako-scenariusz-teatralny*.

Ujmijmy to precyzyjniej. Załóżmy, że istnieją trzy różne osoby: (i) autor *A* dzieła literackiego *X*, (ii) autor *B*, który tworzy scenariusz na podstawie *X*-a, oraz (iii) reżyser *C*, który wystawia przedstawienie *Z* na podstawie *X*-a i *Y*-a. W takim wypadku tylko przedmioty typu *X* są dziełami literackimi *per se*, zaś przedmioty typu *Y* są nimi tylko przypadłościowo (w pewnych szczególnych okolicznościach). Oznacza to, że prymarną funkcją scenariusza teatralnego jest jego funkcja użytkowa (*bycie-zbiorem-instrukcji*), nie zaś – funkcja estetyczna (poetycka)²³.

²¹ Załóżmy przy tym, że utwór ten ma strukturę (*resp.* treść) identyczną ze strukturą instrukcji obsługi pralki.

²² Warto zauważyć, że podczas pieczenia ciasta wybór określonego jajka (np. pochodzącego od zielononóżki kuropatwianej) nie jest *interpretacją* przepisu.

²³ Oczywiście scenariusze mogą być przedmiotami tzw. *piękna funkcjonalnego* (zob. Parsons, Carlson 2008). Ale nawet wtedy funkcja estetyczna, którą pełnią scenariusze, różni się zasadniczo od funkcji estetycznej dzieł literackich. Dzieje się tak dlatego, że te ostatnie są two-

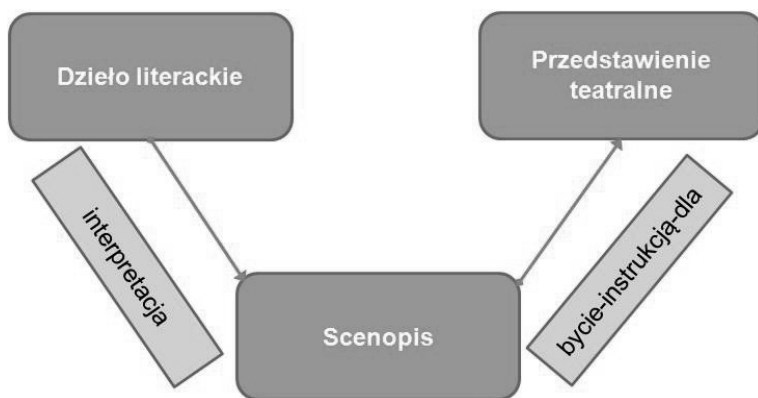
6. Zakończenie

Głównym celem naszego artykułu było nie tyle poparcie konkretnego stanowiska z zakresu ontologii teatru, co wskazanie roli, natury i znaczenia scenariusza teatralnego w kontekście analizy relacji między dziełami literackimi a przedstawieniami teatralnymi.

Nasz argument z zależności modalnej pozwala widzieć miejsce dla interpretacjonizmu w kontekście relacji między *dziełem literackim* a *scenariuszem*. Relacja interpretacji może być w tym wypadku rozumiana jako mechanizm²⁴ polegający na:

- (i) wypełnianiu (konkretyzacji) miejsc niedookreślenia w dziele literackim,
- (ii) wyborze tekstu na potrzeby konstrukcji warstwy dialogowej,
- (iii) transformacji tekstu i świata przedstawionego na potrzeby przedstawienia teatralnego.

Poniższy diagram może służyć jako ilustracja postulowanych wyżej zależności między dziełem literackim, scenariuszem i przedstawieniem teatralnym:



rzone tylko (głównie) dla estetycznej przyjemności, podczas gdy scenariusze teatralne powołuje się do istnienia tylko (głównie) w celach praktycznych.

²⁴ Relacja interpretacji, w jakiej pozostają dzieło literackie i scenariusz, jest relacją *holistyczną*. Znaczy to tyle, że scenariusz, który z konieczności zawiera wyimek z warstwy dialogowej dzieła, interpretuje (poprzez wybór bądź pominięcie niektórych kwestii) *całe* dzieło, nie zaś jego pojedyncze części. W konsekwencji, scenariusz jest interpretacją całego dzieła, w tym sensie, że „dostosowuje” je do bycia przedstawionym na scenie. Podsumowując, za każdym razem, gdy tworzymy scenariusz *S* na podstawie dzieła literackiego *L*, *zawsze interpretujemy L* w pewien szczególny, dostosowany do określonych czasowo-przestrzennych okoliczności, sposób.

Jak zostało zasugerowane w niniejszym artykule, scenariusz interpretuje dzieło literackie i zarazem może służyć jako zbiór instrukcji dla wystawienia przedstawienia teatralnego na scenie. W ten sposób nasza propozycja stara się częściowo pogodzić ze sobą zwolenników instrukcjonizmu i interpretacjonizmu.

Dzieło literackie, scenariusz i przedstawienie teatralne są innymi przedmiotami (w ontologicznym i estetycznym sensie). Nawet jeśli jest prawdą, że każde przedstawienie teatralne jest jednorazowe i unikalne, to nie przesądza to automatycznie, że owo przedstawienie nie jest powiązane z dziełem literackim w pewien specyficzny sposób (jak chcieliby zwolennicy produkcjonizmu). Ostatnio Sherri Irvin (2009) przedstawiła argumentację przeciwko tezie Hamiltona o całkowitej autonomii dzieła teatralnego względem dzieła literackiego. W myśl argumentacji Irvin, przedstawienia teatralne mogą być czasem przedstawieniami pewnego dzieła dramatycznego i jednocześnie pozostać ontologicznie i estetycznie niezależne od tego dzieła. Stanowisko Irvin wspiera praktyka artystyczna, która uczy nas myśleć o dziełach dramatycznych jako stworzonych z myślą o ich wystawieniu na scenie. Choć analizy Irvin brzmią dość przekonująco, to również i ona nie przeprowadza satysfakcjonującego i wyraźnego rozróżnienia pomiędzy scenariuszem a dziełem literackim. W związku z tym faktem – biorąc pod uwagę zarówno praktykę artystyczną, jak i konsekwencje zaprezentowanego w niniejszym artykule argumentu – pragniemy przeformułować postawione we wstępie pytanie, sprowadzając je do dwóch pomniejszych zagadnień: 1) czy przedstawienie teatralne jest przedstawieniem pewnego dzieła literackiego? oraz 2) czy przedstawienie teatralne jest przedstawieniem pewnego scenariusza? To zaś zdaje się wskazywać, że problemy z zakresu ontologii teatru są dużo bardziej złożone, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Jednym z takich problemów jest zagadnienie natury i roli scenariusza teatralnego, których próbę dookreślenia i analizy podjęliśmy w naszym artykule.

Bibliografia

- Andrzejewski A. (2013), *Autonomia i nieautonomia dzieła sztuki. Uwagi z perspektywy analitycznej*, w: T. Pękała (red.), *Powrót modernizmu?*, Wydawnictwo UMCS.
- Carroll N. (1998), *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Clarendon Press.
- Carroll N. (2001), *Interpretation, Theatrical Performance, and Ontology*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 59, s. 313–316.
- Carroll N. (2006), *Philosophy and Drama. Performance, Interpretation, and Intentionality*, w: D. Krasner, D.Z. Saltz (red.), *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 104–121.

- Davies D. (2004), *Art as Performance*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Goodman N. (1986), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Hamilton J. (2007), *The Art of Theatre*, Oxford: Blackwell.
- Ingarden R. (1960), *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa: PWN.
- Irvin S. (2009), *Theatrical Performances and the Works Performed*, „Journal of Aesthetic Education” 43, s. 37–50.
- Levinson J. (1993), *Performative vs. Critical Interpretation in Music*, w: M. Krausz (red.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford: Clarendon Press.
- Nannicelli T. (2011), *Why Can't Screenplays Be Artworks?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 69, nr 4, s. 405–414.
- Osipovich D. (2006), *What is a Theatrical Performance?*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 64, s. 461–470.
- Parsons G., Carlson A. (2008), *Functional Beauty*, Oxford: Oxford University Press.
- Saltz D. (2001), *What Theatrical Performance Is (Not): The Interpretation Fallacy*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 59, s. 229–306.
- Stecker R. (1997), *Artworks: Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State UP.
- Wollheim R. (1980), *Art and Its Objects*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest próba określenia ontologicznej natury scenariusza teatralnego. Zagadnienie to – co zaskakujące – niezwykle rzadko staje się przedmiotem badań z zakresu współczesnej analitycznej ontologii teatru. W artykule zaprezentowany został argument z zależności modalnej, którego celem jest wykazanie, iż pominięcie rozważań nad naturą scenariusza teatralnego zaciemnia relację zachodzącą pomiędzy dziełem literackim a przedstawieniem teatralnym wystawionym w oparciu o to dzieło. W szczególności, zaprezentowany argument uwypukla ontologiczne różnice istniejące pomiędzy dziełami literackimi a scenariuszami teatralnymi. Zakończenie artykułu zawiera uzasadnienie tezy, że w konstytuowaniu relacji pomiędzy przedstawieniem teatralnym a dziełem literackim pośredniczy scenariusz teatralny, rozumiany jako swoisty zbiór instrukcji.