

Diana Poskuta-Włodek

EGZEMPLARZ TEATRALNY – MIĘDZY REPERTUAREM A ARCHIWUM

1.

We współczesnej refleksji humanistycznej, czy tego chcemy czy nie, status źródeł do historii teatru ulega zmianie, a one same poddawane są redefinicji. Paradoksalnie, rozwój nowych technologii sprawia, że możliwości dotarcia do wielu dotąd trudno dostępnych archiwaliów staną się za chwilę niemal nieograniczone, lecz zarazem, im więcej materiałów jest digitalizowanych, im bardziej efektywnie się je udostępnia, tym częściej pojawiają się głosy zwątpienia w sens ich wykorzystywania. Argument wiodący brzmi: bo nie da się na ich podstawie zrekonstruować, odtworzyć, dokładnie opisać minionego teatru, dawno granego spektaklu, roli sprzed lat. Nie wiem, skąd się bierze opinia, że historycy teatru wciąż żywią przekonanie o istnieniu takiej możliwości. Jest wręcz przeciwnie, wszak cała ich działalność polega na doświadczeniu rudymenarności artefaktów i efemeryczności teatru, i pamięci o nim. W tym sensie ich praca nie jest odtwórcza, a w pełni twórcza – w uprawianiu historii teatru, wbrew przekonaniu niektórych przedstawicieli innych dziedzin, rzecz nie polega na odnajdywaniu, lecz na nieustannym poszukiwaniu. A także na świadomości, że każdy wyciągnięty na podstawie materiałów źródłowych wniosek ma termin ważności tak długo, dokąd nie odnajdą się kolejne nieodkryte wcześniej pokłady pamięci, które go zweryfikują.

Pouczanie historyków teatru o ich powinnościach wobec nieuchwytnych materii teatru budzi zrozumiałą opór części środowiska. Bo też już prawie nie ma kogo pouczać: uprawiających tzw. historię pierwszego stopnia¹ jest coraz mniej, a przytłaczająca większość badaczy, także średniego pokolenia, od dawna szuka nowych dróg. Problem polega zatem nie na dynamicznych zmianach perspektyw i metod badawczych, ale na tym, że zbyt rzadko nowe pokolenia transhumanistów mają świadomość, iż dziedzictwo dokonań tradycyjnej teatrologii jest – co przy-

¹ Zob. D. Ratajczakowa, *Rozważania o teatrologii. Próba opisu sytuacji*, „Pamiętnik Teatralny” 2014 z. 1–2, s. 60.

znaje opisująca dynamikę przemian tej dziedziny Dobrochna Ratajczakowa – nie do przecenienia.² Tak jak w żywym teatrze nie byłoby (takiego jaki znamy) teatru Demirskiego/Strzępki, Janiczak/Rubina, Garbaczewskiego/Cecki, Szczawińskiej/Fraćkowiaka, gdyby nie Swinarski, Wajda, Jarocki, Grzegorzewski, tak nie byłoby wielu świetnych publikacji dzisiejszych badaczy teatralnej performatywności, gdyby nie (kolejność nazwisk przypadkowa): Raszewski, Timoszewicz, Got, Michalik, Krasieński, Osiński, Sławińska, Degler, Wyśiński, Wilski, Szczublewski, Kuchtówna, Król-Kaczorowska i inni – choćby na zasadzie opozycji. Zresztą wartość niektórych najnowszych publikacji o charakterze źródłowym pokazuje, iż duch w teatrologicznym narodzie nie ginie. Świadczy o tym aktywność wyrosłego pod skrzydłami mistrzów młodego pokolenia badaczy, przy czym prace źródłowe wcale nie blokują ich samodzielności, nie wykluczają innych zainteresowań, wręcz przeciwnie, pozwalają zdobyć warsztat. Jednocześnie zagadnienie pamięci teatru i pisania – a także prze/pisywania historii – dominuje w nowych teoriach i metodzie. Mleko się rozlało, zwrot w humanistyce się już dokonał, a nowe teorie będą zdobywać kolejne przyczółki, wobec czego rozsądnym rozwiązaniem nie wydaje się emigracja wewnętrzna historyków teatru, lecz próba wypracowania consensusu. Proponuje to Jacek Wachowski, wyciągając rękę do historyków i wspaniałomyślnie (choć mam wrażenie – nieco protekcyjnie) przekonując, że ich

alians [...] z performatyką – chociaż niektórzy uczeni tego nie wiedzą – trwa od dawna i nie jest wynikiem żadnej mody czy metodologicznej koniunktury, ale przeciwnie, stanowi integralną część aparatury badawczej, którą większość historyków teatru posługuje się z pożytkiem dla swojej dyscypliny.³

Historycy na ogół jednak wiedzą o tym, a osvajanie nowej metodologii się odbywa. Jeszcze kilka lat temu rozważania na temat przeciwhistorii, nielinearności historycznej narracji czy wreszcie paradygmatu performatycznego budziły u części teatrologów wiele emocji – dziś stają się normą. Mamy bogatą bibliotekę przekładów i oryginalnych publikacji pisanych z perspektywy performatycznej. Pojawiają się kolejne propozycje, jak wywiedziona z refleksji Diany Taylor teoria archiwum – hermetycznego rezerwuaru pamięci pozostającego w opozycji do pojęcia repertuaru rozumianego jako performatyczna, liminalna, dynamiczna obecność/teraźniejszość.⁴ Z kolei, w ślad za badaniami m.in. Rebecki Schneider, wkracza dość u nas egzotyczna, ale już przystosowywana do polskiego *millieu* refleksja skupiona wokół ciała-archiwum oraz ciała-medium pamięci.

² Ibidem.

³ J. Wachowski, *Dzieło teatralne w refleksji historyków teatru. Od badania artefaktów do wyzwań performatycznych*, „Pamiętnik Teatralny” 2013 z. 2, s. 48.

⁴ Zob. D. Taylor, *Archiwum i repertuar. Performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przekł. M. Borowski i M. Sugiera, „Didaskalia” 2014 nr 120, s. 22–38.

By wydobyć zarówno krytyczne podejście do wzrokowego i logocentrycznego charakteru zachodniego archiwum, a zarazem wskazać na możliwość aktów transmisji przeszłości w teraźniejszość właśnie przez medium ciała, szczególną wagę Schneider przywiązuje do praktyk rekonstrukcyjnych, w których najpełniej dochodzi do głosu krytyka archiwalnego myślenia, a raczej złudzenia, że tylko przez pisemne lub wizualne pozostałości jesteśmy w stanie uzyskać dostęp do historii⁵

– pisze polska badaczka, powołując się m.in. na działania historyczno-rekonstrukcyjne, Grotowskiego i postholokaustowe performanse. Przywołując w kontekście tych ostatnich przykład projektu Artura Żmijewskiego zatytułowanego *80064*, polegający na sfilmowaniu sesji odtworzenia obozowego numeru w studiu tatuażu na ciele performerki – proponuje

konceptę ciała-archiwum, która, w przeciwieństwie do idei ciała-pamięci, uwypukla jego dokumentalny i dokumentarny charakter. Podkreśla zarówno szczątkowość pamięci, jak i nieciągłość historii, odsłania brak źródłowego doświadczenia, pokazuje w jaki sposób źródło jest performatywnie ustanawiane i mediowane, wreszcie przywraca ciału (lub jego dokumentalnej resztki) wymiar historyczny i polityczny.⁶

Nie miejsce tu na polemikę. Nie ma na nią warunków, dopóki nie poznamy odpowiedzi na pytanie, co z tej perspektywy począć nie z awatarem doświadczenia performerki, lecz z zamkniętą w jednostkowym wymiarze pamięcią autentycznego doświadczenia byłego więźnia Auschwitz. Pytanie w pełni uprawnione w czasach rozmycia granic sztuki i rzeczywistości, świata wirtualnego i realnego, obrazów zapośredniczonych i melanzu wszystkiego ze wszystkim. Sensownej odpowiedzi nie będzie, gdyż w wymiarze psychofizycznym i egzystencjalnym jest ona zatrzaśnięta w archiwum jednostkowej pamięci ofiary i świadka, a w społecznym – przynależy do perpetuum mobile kulturowego repertuaru współczesności – bez względu na jego zmienność i niestabilność. Następuje więc nieprzewidziane w performatycznym scenariuszu odwrócenie znaczeń – to performer uporcezywie i bezskutecznie aspiruje do zgłębienia archiwum, dotykając zaledwie jego zewnętrznej powierzchni, podczas gdy przeżywana wciąż na nowo trauma autentycznego doświadczenia nie przestanie nigdy tworzyć repertuaru codzienności.

Powyższe rozważania egzemplifikują proces, któremu – często wbrew naszej woli – jesteśmy poddani, a w którym rozumienie artefaktu na naszych oczach przekształca się i stopniowo zagarnia nowe obszary. Skoro za medium przeszłości uznawane jest ciało, skoro źródłem do historii teatru jest wszystko: od budynku teatralnego po wymianę postów na Facebooku, klasyfikacja zaproponowana niegdyś przez Stefanię Skwarczyńską⁷ rzeczywiście może już tylko stanowić „dobry punkt wyjścia do współczesnej krytyki archiwalnego myślenia – pojęcia i sta-

⁵ D. Sajewska, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” 2015 nr 127–128, s. 49; por. eadem, *Mit eferemeryczności teatru*, „Dialog” 2015 nr 1, s. 80–91.

⁶ D. Sajewska, *Ciało...*, op. cit., s. 51.

⁷ S. Skwarczyńska, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog” 1973 nr 7; przedruk [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, Wrocław 1976, t. III.

tusu źródła, dokumentu, oryginału”.⁸ Z drugiej jednak strony nie sposób oprzeć się wrażeniu, że dzisiejsze podejście do historycznych już przecież propozycji Skwarczyńskiej w znacznej mierze oparte jest na micie, choćby dlatego, że nigdy nie zostały one włączone ani do praktyki teatralnej, ani do badawczej. Co więcej – o ile Skwarczyńskiej propozycja „teatru zapisanego”, wynikająca z idei petryfikacji jednych i wytwarzania innych dokumentów w celu idealnej rejestracji, a potem na ich podstawie rekonstrukcji spektaklu obronić się nie da, to już Raszewski nigdy nie twierdził, że dokument o teatrze całą prawdę powie. Wmawianie więc przez niektórych badaczy historykom teatru, iż opisują to, czego opisać się nie da, analizują źródła, które źródłami nie są, dokumenty, które nie dokumentują, a na dodatek żywią naiwne przekonanie, że wystarczy zdmuchnąć archiwalny kurz ze sterty papierów, by ujrzeć teatr przeszłości, trafić musi w próżnię. Idea zapisu i rekonstrukcji należy do czasu przeszłego dokonanego i nie ma co nią więcej straszyć, a ubolewanie nad nią⁹ jest podcinaniem gałęzi, na której współczesny badacz siedzi, bo to uprawiający „zbieractwo” historycy karczowali chaszcze i sadzili las, po którym może hasać współczesny uczony. Rekonstrukcja, owszem, była swego czasu ciekawym eksperymentem – jak w wypadku realizacji „*Weseła*” *tak jak było grane w roku 1901*¹⁰, lub sprawdzaniem utopii – jak przy próbie zapisu *Dziadów* Swinarskiego.¹¹ Dziś należy jednak bardziej do przeszłości niż do żywej praktyki badawczej. Zresztą szkoda, bo skoro można realizować i badać widowiska rekonstrukcyjne pod Austerlitz czy Grunwaldem, można to samo robić z teatrem – byle ze świadomością, że rekonstrukcja nie odtwarza dawnego, a buduje nowe widowisko, co wiedział i wykorzystywał już Jewreinow.

Raszewski, zalecający konfrontowanie źródeł i odnoszenie ich do kulturowych kontekstów, nie miał złudzeń i stwierdzał, że historycy teatru są „zdani na rekonstrukcje we wszystkich przypadkach przybliżone, o stopniu prawdopodobieństwa ściśle uzależnionym od liczby, rodzaju i wiarygodności przekazów”¹² i, jak to określił, jedynie „dla wygody”, a więc czysto utylitarnie, podzielił typy dokumentów na takie, które „powstają przed premierą, tylko na użytek teatru, bywają w użyciu jeszcze przed podjęciem prób, a potem podczas przedstawienia” – nazwał je dokumentami pracy – oraz te, „które powstają po premierze, w jakiś

⁸ D. Sajewska, *Ciało...*, op. cit., s. 51.

⁹ Zob. J. Wachowski, *Dyscyplina po przejściach. O strategiach badań teatrologicznych*, „Pamiętnik Teatralny” 2014 z. 1–2, s. 65–66.

¹⁰ S. Wyspiański, „*Wesele*”, *tak jak było grane w teatrze krakowskim w roku 1901*, dokumentacja przedstawienia J. Got i Z. Raszewski, reż. P. Paradowski, scen. B. Stopka, kier. muz. F. Barfuss, prem. I VI 1973 w T. im. Słowackiego w Krakowie.

¹¹ M. Halberda, P. Łaguna, W. Szulczyński, J. Walaszek, „*Dziady*” *Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego. Opis przedstawienia*, Kraków 1998.

¹² Z. Raszewski, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, red. J. Czachowska, Wrocław 1970; cyt. za: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, op. cit., t. III, s. 528.

sposób chcą utrwalić przedstawienie” – i nazwał je dokumentami dzieła.¹³ Podejście Raszewskiego i Skwarczyńskiej do dokumentacji widowiska zasadniczo się różniło. Klasyfikacja Raszewskiego miała podstawy empiryczne, Skwarczyńskiej – postulatywne. Skwarczyńska również podzieliła dokumentację artystyczną na dokumenty dzieła – wyróżniła aż dwadzieścia sześć ich rodzajów, i dokumenty pracy – opisując dwanaście ich kategorii. Zaledwie niektóre odpowiadały realiom: do pierwszej grupy zaliczyła m.in. rejestrację filmową i dźwiękową spektaklu, egzemplarz reżyserski tzw. „określony”, dokumentację scenografii, partyturę muzyczną itd., do drugiej – m.in. notatki reżyserskie.¹⁴ Wszystkie wymienione rodzaje dokumentów są w użyciu teatrów i badaczy. Większość kategorii wymienianych przez Skwarczyńską miała jednak bardzo niewiele albo zgoła nie miała nic wspólnego z praktyką teatralną – zostały umieszczone na liście życzeń akademickiego badacza, który pragnąłby, aby przedmiot badań – teatr instytucjonalny – skupiał się oprócz twórczości artystycznej na wytwarzaniu dziesiątków dokumentów z myślą o dostarczaniu przyszłemu badaczowi materiałów do ewentualnej analizy. A raczej preparatów, bo wymieniała Skwarczyńska dokumenty, które w teatrach nie powstawały i nie powstają, jak: „Opis werbalny widowiska w całym jego toku o charakterze protokołu, wykonany fachowo (np. przez asystenta reżysera)”; „Migawkowe notatki o charakterze reporterskim, dokumentujące pierwsze wrażenia widzów, na przykład wypowiedzi «podsluchane» podczas przerw, może wykonane przez miejscowych dziennikarzy”; „Notatki z okolicznościowych wypowiedzi aktorów na temat ich ról, wykonane przez młodszych pracowników teatru [sic!]”; „Sprawozdanie z pracy redakcyjnej i dyskusji nad przygotowywanym programem”, „Magnetofonowe nagrania przynajmniej niektórych partii przedstawienia, przydatne do badań orkiestracji głosów aktorów w poszczególnych scenach”, „Pierwsze szkice artystycznego afisza, pozwalające śledzić koordynowanie stylu plastycznego afisza ze stylem widowiska” itp.¹⁵ Paradoksalnie, ta długa lista życzeń świadczyła z jednej strony o świadomości nieuchwytności teatru, z drugiej – o złudnym przekonaniu, że nagromadzenie dokumentacji różnorodnej i tworzonej na różnych etapach pracy pozwoli zatrzymać i utrwalić teatr w badawczym kadrze.

Wiedział już dobrze Raszewski, a chyba podejrzewała Skwarczyńska, że żaden dokument dzieła i żaden dokument pracy nie fiksuje teatru, nie zatrzymuje go, nie utrwała, nie opisuje, nie rejestruje. W tej sytuacji do podstawowego warsztatu historyka włączona została technika konfrontowania źródeł, ich wielowarstwowej analizy, oświetlania ich z różnych stron i rozpatrywania w jak najszerszym kontekście, wreszcie pogłębiona krytyka źródeł. I to właśnie w tej metodzie są dziś odnajdywane cechy performatywne.

¹³ Ibidem.

¹⁴ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 548–551.

¹⁵ Ibidem.

Gwałtownie zmienia się „podaż” źródeł. Do niedawna podstawowych narzędzi dostarczała historykowi głównie praktyka dokumentowania działalności artystycznej teatru. Teraz tradycyjna, papierowo-analogowa dokumentacja teatralna jest wypierana przez nowe media, miksowana z dokumentacją cyfrową i medialną, tworząc zmienny konglomerat o nieograniczonej i wciąż narastającej objętości. Drukowane, maszynopiśmienne i rękopiśmienne egzemplarze teatralne sąsiadują z elektronicznymi, odbitki fotograficzne, z natury rzeczy wytwarzane w teatrach w ograniczonej ilości, zastępowane są masową, niemalże poklatkową fotografią cyfrową, nagrania audiowizualne są montowane, czasem realizowane z wielu kamer, zapisy nutowe i ilustracje muzycznej zastępują pliki z zapisem cyfrowym, dotyczące procesu twórczego notatki reżysera uzupełniają e-maile, blogi, posty twórców spektaklu w mediach społecznościowych, afisze i programy uzupełniają mailing i newslettery, są też trajlery, wywiady, fanpage, fora internetowe widzów – wszystko to są dokumenty, które dają świadectwo nie spektaklu czy działalności teatru, lecz – procesu, który bynajmniej nie kończy się wraz z premierą. Przeciwnie, proces ten trwa do ostatniego spektaklu, po czym przechodzi w sferę pamięci – psychofizycznej widzów i twórców oraz zapośredniczonej medialnie, nigdy się niekończącej i nieskończenie zmiennej. Rezerwuar pamięci jako mobilnego archiwum w sferze społecznej – na przykład wymiana opinii o spektaklu w Internecie, który podobno nigdy niczego nie zapomni (okaże się, tego raczej nie będziemy mieli okazji sprawdzić), łatwo może na powrót przejść w twórczą sferę repertuaru. Tak jak się to zdarzyło w wypadku *Macieja Korbowa i Bellatrix* Witkacego w reżyserii Krystiana Lupy w teatrze Łaźnia Nowa¹⁶, spektaklu powstałego w wyniku rozmów uczestników dawnego dyplomu w krakowskiej PWST, wspominających pierwszą wersję spektaklu z 1993.

Nie należy mylić klasyfikacji archiwalnej ze skryzynką na narzędzia badawcze. Po pierwsze, nie istnieje jeden model klasyfikacji. W polskich Archiwach Państwowych archaiczna, broniona z uporem godnym lepszej sprawy struktura dokumentacji zwana uporzecznie zbiorem „akt”, mierzona w metrach i dzielona na kategorie według zasad zachowywania dokumentów, oparta na schemacie przedmiotowym a nie podmiotowym, nie ma nic wspólnego z żywą, kolekcjonerską, często chwiejną, poddaną dynamice współczesności (repertuaru?) strukturą teatralnych archiwów artystycznych. Te ostatnie to performans w czystej postaci! Nie dość, że teatralia są wykorzystywane do bieżącej pracy artystycznej (nagrania przedstawień – do nagłych zastępstw i wznowień, egzemplarze – do pisania nowych scenariuszy, fotografie, afisze, plakaty – do teatralnych wydawnictw, wystaw, eventów itd.), to jeszcze funkcjonują jako materiał do tworzenia medialnego i marketingowego wizerunku instytucji. Ulegają naciskowi bieżącej chwili, zmianom i modyfikacjom – oryginały są oczywiście zachowywane, ale wyjściowe fotografie wciąż się kopiuje i kadruje, nagrania spektakli montuje, egzemplarze

¹⁶ Prem. 28 IV 2015.

funkcjonują w zapisach elektronicznych, niekiedy z próby na próbę dostarczane są aktorom nowe. Typologia archiwum teatralnego we współczesnym otoczeniu cyfrowym sama w sobie staje się kwestią odrębną. To dopiero nowe media w pewnym sensie spełniają marzenie uczonych formacji Skwarczyńskiej, która szukała jak najdoskonalszych możliwości dokumentowania – dziś niemal wszystko i w każdej postaci staje się dokumentem spektaklu. Jak w tym wszystkim się nie pogubić? Sprawdza się strategia umiarkowanej równowagi. Autorka skromnej rozprawy powstałej w L'Institut national des techniques de la documentation w Paryżu, rozważając relację praktyki dokumentowania z efemerycznością teatru, na przykładzie archiwum artystycznego Théâtre National de l'Odéon, dzieli dokumentację teatralną na: a) dokumenty przedstawień, w tym: dokumenty twórczości – tzw. artystyczne, dokumentację administracyjną, techniczną (powiązaną z realizacją przedstawień), bezpośrednią dokumentację (poszczególnych) przedstawień; b) dokumentację teatru, w tym: sezonu, administracyjną odnoszącą się do działalności instytucji teatralnej itd.¹⁷ Do obydwu kategorii zalicza autorka dokumentację cyfrową, dzieląc ją z kolei na trzy rodzaje: a) dokumenty elektroniczne w wersji ostatecznej, o stałej objętości – np. ostateczny dokument wygenerowany przez edycję tekstu lub pocztę elektroniczną, b) baza danych – dynamiczna, zmienna, c) wszelkie dokumenty elektroniczne, łączące cechy dwóch poprzednich, jak strony www i multimedia rejestrujące tekst, dźwięk, obraz przedstawienia.¹⁸ Ta najprostsza typologia może sprawdzać się zarówno z punktu widzenia teatru, jak i badaczy, służy zarówno dokumentowaniu, jak i tworzeniu dynamicznego wizerunku współczesnego teatru. Łatwo ją przenieść także na praktykę dokumentowania wszelkich odmian widowisk, w tym powstających w wyniku artystycznych działań pozainstytucjonalnych.

Gdy badacze performansu przekonują historyków teatru, że aparatura tych drugich jest de facto performatywna, a źródła do historii teatru stanowią wehikuł wyobraźni, mają rację. Gdy narzekają na przerost źródłownawstwa – w moim przekonaniu myślą się, bo tracą grunt pod nogami i spore pole naukowego eksperymentu. Problemem jest bowiem nie ilość, a perspektywa spojrzenia na dokument – w każdej jego postaci. Prawdą jest, że badacz dawnego teatru musi sobie na podstawie źródeł

wyobrazić kształt przedstawienia, do którego nie ma bezpośredniego dostępu. Musi sobie ów spektakl nie tyle nawet wyobrazić, co skonstruować, stworzyć z fragmentów, wylaniających się z niepełnych relacji, odprysków, przypuszczeń i hipotez. Ten spoisty performans ma charakter wewnętrzny, dokonuje się bowiem w wyobraźni badacza.¹⁹

¹⁷ E. Plichart, *Archiver les documents d'un théâtre dans l'environnement numérique. Le cas de Théâtre national de l'Odéon*, Paris 2009: memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_00524649/document

¹⁸ Ibidem, s. 39.

¹⁹ J. Wachowski, *Dzieło teatralne...*, op. cit., s. 47.

Błędne byłoby natomiast założenie, że dopiero na podstawie wypracowanej w oparciu o źródła jakiejś „bazy danych” zaczyna się prawdziwa zabawa w performans wyobraźni historyka teatru.

Performans tkwi bowiem głęboko w samych dokumentach źródłowych, jest ich cechą immanentną, a nawet funkcjonuje już na etapie powstawania/wytwarzania dokumentu. Może wreszcie skończy się kruczata przeciw fałszywemu mitowi odtwórczej pracy historyka, opartej na nudnych i żmudnych badaniach źródłowych, skoro dostrzeżona zostaje performatywność archiwum jako instytucji i jako idei reprezentacji pamięci.²⁰ Koronnym przykładem tego zjawiska jest egzemplarz teatralny – najbardziej zmienny, graniczny, czy jak kto woli – labilny i liminalny – spośród dokumentów wytwarzanych przez teatr – a także w teatrze używanych.

2.

Dla Raszewskiego egzemplarz teatralny był najważniejszym dokumentem pracy, definiowanym następująco: „egzemplarzem nazywa się w teatrze rękopis (rzadziej druk) służący do pracy w okresie przygotowawczym, a potem podczas przedstawień”. Raszewski ustalał, że najstarsze egzemplarze, jakie sporządzano i jakie są znane od XVIII wieku, to egzemplarze reżyserskie, w których reżyser dokonywał ołówkiem skreśleń i zmian, i które następnie pod dyktando przepisywano. W ten sposób powstawały egzemplarze suflerskie i inspicjenckie oraz, jak je profesor nazwał, „różne zapasowe”. Zalecał do studiów nad powstawaniem przedstawienia analizę przede wszystkim egzemplarza reżyserskiego²¹, zaś dla ustalenia tekstu w brzmieniu scenicznym – suflerskiego. Informacje o pozostałych elementach przedstawienia, takich jak pauzy, gest, sytuacje sceniczne, wygląd i rozmieszczenie dekoracji itd., zalecał analizować na podstawie innych dokumentów.²² Z praktyki dokumentacyjnej wiadomo jednak, że możliwości analizy treści, których nośnikami są egzemplarze teatralne jest o wiele więcej. Tylko nieliczne egzemplarze reżyserskie mogą dać podstawy do wyciągania wniosków o inscenizacyjnej interpretacji tekstu. Natomiast znaleźć je można w niektórych egzemplarzach suflerskich i inspicjenckich, zawierających mnóstwo danych na temat ruchu scenicznego, sposobu wypowiedzania tekstu, nawet ilustracji muzycznej czy scenografii.

Istnieje wiele odmian egzemplarzy teatralnych. Ich wspólną, niezbywalną cechą jest niepewny status zawieszenia pomiędzy dynamicznymi procesami: pracy nad spektaklem – nie tylko zresztą reżyserskiej – a eksploatacji przedstawienia. Używany zwykle w teatrze od pierwszej próby po ostatni spektakl, niekiedy nadal wykorzystywany do wznowień i kolejnych inscenizacji, jest zarówno doku-

²⁰ Zob. *Performatywne archiwa: od efektu instytucji do praktyk myślenia*. Z Ernestem van Alphenem rozmawia Roma Sedyka, „Didaskalia” 2015 nr 127–128, s. 57–61.

²¹ Z. Raszewski, op. cit., cyt. za: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, op. cit., s. 529.

²² Ibidem, s. 530.

mentem pracy, jak i dokumentem dzieła, jest jednocześnie i łącznie dokumentem bezpośrednim i pośrednim, utrwalonym i w języku przedmiotowym, i podmiotowym.²³ Zawiera nie tylko tekst w wersji scenicznej, a ściślej: w wersji na scenę przeznaczoną, ale też ślady pracy nad nim i kolejnymi jego kształtami. Skreślenia, dopiski, wyrwane lub złożone „w kopertę” kartki, naklejone fragmenty to zapisy intersemiotycznego przekładu z języka literatury na język teatru, ale też atrybuty partytury teatralnej, jaką jest egzemplarz – zwracał na to uwagę już Raszewski w swym kanonicznym artykule.²⁴ Żadne z powyższych kryteriów nie mają zastosowania wobec teatru postdramatycznego, gdzie w procesie pisania tekstu na scenie kolejne jego fragmenty zastępują wcześniejsze, gdzie tekst ewoluuje podczas eksploatacji spektaklu i gdzie powstaje niezliczona ilość elektronicznych wersji tekstu lub nie powstają one w ogóle.

Kluczową sprawą jest to, że typowy, podporządkowany jednej metodzie pracy nad spektaklem egzemplarz teatralny nie istnieje. Archiwa artystyczne i biblioteki teatralne przechowują wiele ich rodzajów. Przede wszystkim istnieją nie tylko egzemplarze – druki i rękopisy. Przyjmują też postać maszynopisów, wydruków komputerowych, zbioru plików elektronicznych. Na wszystkich najcenniejsze bywają, w różnych konfiguracjach, ślady ingerencji twórców spektaklu – reżyserów, scenografów, aktorów, inspicjentów, reżyserów świateł, akustyków itd. Każdy egzemplarz jest inny i niepowtarzalny, jest jednorazowym nośnikiem odmiennego rodzaju pamięci o przedstawieniu, zespole artystycznym, metodzie pracy, okolicznościach i tempie przygotowań do premiery. A także o etapie, na jakim tekst zostaje udostępniony widzom. Owszem, można wyróżnić wiele wspólnych cech, ale często się one mieszają i nakładają, utrudniając identyfikację. Egzemplarz jest swoistym terenem negocjacji teatru z tekstem scenicznym. Jest dokumentem uzurpacji, innym razem ustępstw teatru wobec tekstu. Niekiedy zawiera zapis scen niemych, ingerencje pozateatralne, na przykład cenzorskie. Każdy egzemplarz, nawet jeśli identyfikowalny jako reżyserski i inspicjencki, jest efektem zbiorowej pracy konkretnych osób – i odzwierciedla metody zarówno zwyczajowe, przyjęte w danej instytucji teatralnej lub w jakimś okresie historycznym, jak i indywidualne, charakterystyczne dla poszczególnych ludzi teatru. Inaczej wygląda egzemplarz reżyserski Kotarbińskiego, Solskiego, Osterwy, Radulskiego, Swinarskiego, Dejmka. Inaczej pracował nad egzemplarzem sufler i inspicjent teatru lwowskiego, a potem krakowskiego Borsuk w latach dziesiątych i dwudziestych XX wieku, inaczej sporządzała egzemplarze aktorka, suflerka i inspicjentka, legendarna Isia z prapremiery *Wesela* Bronisława Janikowska, inaczej pracuje inspicjent współczesny. Wbrew postulatam Skwarczyńskiej (o których w żywych teatrach raczej nikt nie słyszał), uwagi zamieszczane w egzemplarzach mają cha-

²³ Zob. podział Dietricha Steinbecka przywołany przez J. Wachowskiego, *Dzieło teatralne...*, op. cit., s. 42–43.

²⁴ Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958 z. 3–4; przedruk [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, op. cit., tom I.

rakter języka branżowego, nie są bowiem przeznaczone dla postronnych. Stosowane skróty, umowne znaki, szkice tworzą hermetyczny kod. Trzeba go złamać, by odczytać informacje zbliżające badacza do odczytania nie tylko scenicznej wersji tekstu, jak chciał Raszewski, ale czasem obsady (niekiedy w pierwotnej wersji), sposobu wypowiedzania tekstu przez aktorów, ruchu scenicznego, zmian dekoracji, efektów świetlnych i dźwiękowych, dat przedstawień, czasu ich trwania i wielu innych kwestii.

Należałoby umownie wydzielić dwie podstawowe kategorie egzemplarzy. By je nazwać, najlepiej sięgnąć po określenia zwyczajowe, funkcjonujące w teatrach. I tak do pierwszej kategorii należałoby zaliczyć egzemplarze czyste, do drugiej – robocze (Skwarczyńska niesłusznie nazywała je wszystkie określonymi). Egzemplarze czyste, zawierające tekst sceniczny w kształcie i brzmieniu nadanym przez autora (oraz autora przekładu), są pozbawione skreśleń i uwag inscenizacyjnych niebędących – jak didaskalia – integralnym jego elementem. W postaci wydań książkowych, częściej rękopisów, maszynopisów, wydruków lub kopii autorskiego oryginału napływały i nadal napływają do teatrów, pozyskiwane dzięki aktywności dyrekcji i działów literackich lub przysyłane przez autorów proponujących swoje utwory do realizacji. Takie egzemplarze najczęściej nie zostały tknięte ręką twórcy teatralnego. Mimo to ich wartość dla historyka teatru jest większa, niż mogłoby się здаwać. W bibliotekach, będących przez wiele lat integralną częścią konkretnych teatrów i odzwierciedlających ich ciągłość historyczną, już sama obecność tzw. czystych egzemplarzy opatrzonych pieczęciami i datą wprowadzenia do inwentarza stanowi informację o kontaktach dyrekcji z autorami i kierunkach artystycznych poszukiwań, niespełnionych repertuarowych planach, czy wreszcie postrzeganiu teatru przez autorów tekstów, jako odpowiednich dla wystawienia ich dzieł.

Bardzo pojemna kategoria egzemplarzy roboczych obejmuje zarówno egzemplarze „nieokreślone” nienoszące śladów pracy nad realizacją sceniczną tekstu, a jednak ją w jakiś sposób dokumentujące, jak i egzemplarze zawierające uwagi inscenizacyjne, dopiski i skreślenia. Do pierwszej grupy należy zaliczyć wydruki komputerowe tekstu zafiksowanego tuż przed premierą. Do drugiej – egzemplarze z ingerencjami, te, nad którymi pracę podjęto, ale do premiery ostatecznie nie doszło, do trzeciej – takie, które zostały zrealizowane na scenie. Niewielką część stanowią egzemplarze dramatów niegranych na danej scenie, a wystawianych gdzie indziej, co świadczyć może o współpracy między kierownictwem artystycznym teatrów lub o działalności dyrektorów, kierowników literackich, reżyserów czy aktorów poza macierzystą instytucją. Takie procesy dokumentują na przykład krakowsko-lwowskie egzemplarze z czasów krakowskiej dyrekcji Pawlikowskiego i Solskiego oraz lwowskiej dyrekcji Pawlikowskiego przechowywane w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie i zbiorach specjalnych Biblioteki Śląskiej, czy przechowywany w bibliotece Teatru Słowackiego egzemplarz przedstawienia *Kawalera księżycowego* Mariana Niżyńskiego zrealizowanego w 1939 na dzie-

dzińcu Collegium Nowodworskiego przez Krakowską Konfraternię Teatralną. Maszynopis trafił do zbiorów dzięki wieloletniemu sekretarzowi i kierownikowi literackiemu tego teatru Alfredowi Woycickiemu, któremu powierzył go twórca Konfraterni – Tadeusz Kudliński.²⁵

Często – i błędnie – jest stosowany termin „scenariusz”, odnoszony do wszelkich adaptacji scenicznych. W potocznym, dość powszechnym przekonaniu teatry dysponują gotowymi „scenariuszami” dowolnych utworów scenicznych. Jak się okazuje, zrozumienie indywidualnego i niepowtarzalnego charakteru pracy nad każdą inscenizacją – a co za tym idzie nad konkretnym egzemplarzem teatralnym, nie jest oczywiste. Tymczasem egzemplarze wstępnie opracowanych, a niezrealizowanych dramatów są dokumentem działalności artystycznej, a zdarza się, że i życia zakulisowego teatru. Niekiedy za nieciekawie wyglądającą notatką kryją się burzliwe wydarzenia. W egzemplarzu *Małżeństwa Apfel* Kazimierza Zalewskiego, wystawionego w Teatrze Miejskim w Krakowie w 1894, widnieje nota obsadowa²⁶: „Zofia Apfel – Wyrw.”. Chodzi o Anielę Wyrwicz, młodą, utalentowaną aktorkę, zamordowaną w dniu pierwszej próby czytanej tego dramatu – 17 stycznia 1894 – przez zakochanego w niej nieszczęśliwie kolegę z zespołu, Michała Chądzyńskiego. Informacje pozyskane z egzemplarza teatralnego po skonfrontowaniu z innymi źródłami odsłaniają prawdziwe okoliczności: w przedstawieniu, którego premiera odbyła się tydzień później (25 stycznia), pechową rolę Zofii²⁷ zagrała Konstancja Bednarzewska – i to jej nazwisko widnieje na afiszu, choć go w egzemplarzu nie umieszczono. W rękopiśmiennym egzemplarzu *Sonaty widm* Strindberga, noszącym tytuł *Sonata upiorna*²⁸ z 1913 (adnotacja suflera datowana 10 sierpnia), w przekładzie Juliusza Germana, zachowały się liczne ślady pracy nad inscenizacją – świadczą o niej poprawki i skreślenia oraz nota obsadowa, w której są wymienieni m.in. Solska, Adwentowicz, Bończa, Siemaszko. Do premiery nie doszło – na przeszkodzie stanął skandal związany z postacią niejakiego Kazimierza Łodygowskiego, podającego się za bliskiego współpracownika Maxa Reinhardta. Młody adept reżyserii nigdy nie ukończył pracy nad spektaklem, a jego alians z teatrem krakowskim skończył się głośną sprawą sądową.

Ostatnią – trzecią kategorię egzemplarzy tworzą te, które stanowią dokumentację inscenizacji zrealizowanych. Ich rodzajów jest wiele. Zaliczyć do nich można egzemplarze:

- autorskie – zawierające tekst i zmiany wprowadzone przez autora z inicjatywy własnej lub na życzenie teatru;

²⁵ Egzemplarz z pieczęciami Prywatnych Kursów Teatralnych Związku Zawodowego Literatów Polskich „Studio 39”, wpisem cenzury starostwa grodzkiego i zmianami w tekście. Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (dalej: AAiBTJS), sygn. 66.

²⁶ *Małżeństwo Apfel, komedia w czterech aktach przez Kazimierza Zalewskiego*, Warszawa 1887, AAiBTJS sygn. 95.

²⁷ Wcześniej w Warszawie tę samą rolę grała Maria Wisnowska.

²⁸ AAiBTJS, sygn. 1952.

- reżyserskie – ze skreśleniami i uzupełnieniami tekstu, ingerencjami w jego konstrukcję, dopiskami, komentarzami zanotowanymi przez reżysera i/lub autora inscenizacji; na przełomie XIX i XX wieku i w pierwszej połowie XX wieku w polskich teatrach reżyser zwyczajowo nanosił swoje uwagi czarnym atramentem lub ołówkiem;

- suflerskie – zawierają sceniczną wersję tekstu, wyróżnienia fragmentów wymagających pauzowania, akcentowania, sprawiające aktorom techniczną trudność itp.; niekiedy można w nich odnaleźć ślady ingerencji i decyzji reżyserskich na etapie prób;

- inspicjenckie – z adnotacjami dotyczącymi dat i czasu trwania przedstawień, ważniejszymi uwagami reżyserskimi, zanotowanymi zwykle podczas prób, notami o ruchu scenicznym, zmianach dekoracji, efektach akustycznych i świetlnych, spisami rekwizytów; specyficzną ich cechą bywa często obecność graficznych znaków inspicjenckich; w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych egzemplarzach sufler i inspicjent (często te funkcje łączono) zwykle posługiwali się ołówkiem lub niebieską kredką;

- cenzorskie – z ingerencjami (zwyczajowo czerwonym kolorem), adnotacjami, pieczęciami cenzury;

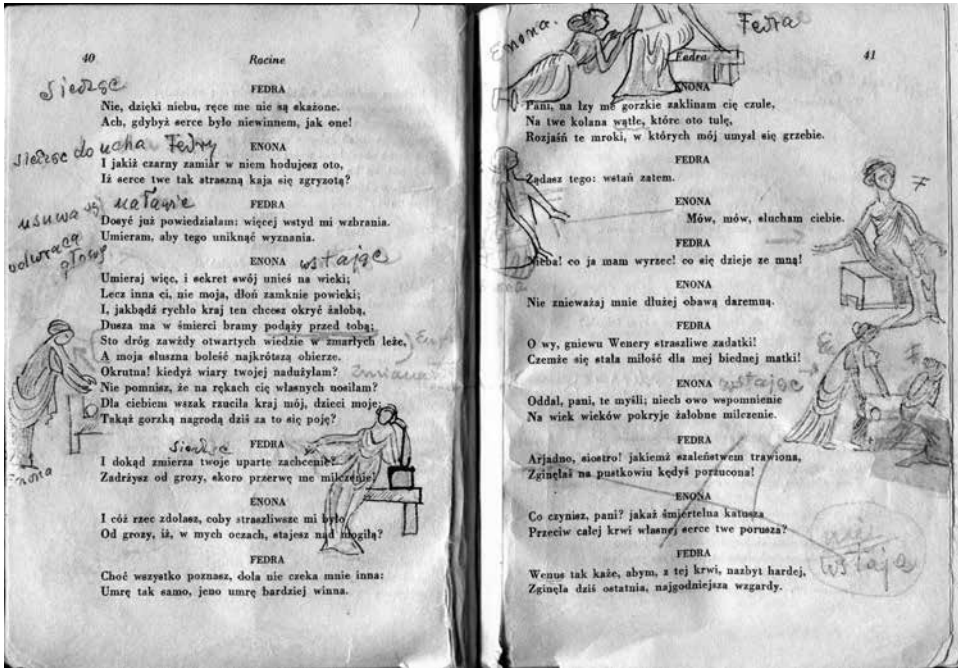
- aktorskie – tzw. role – z tekstem danej roli, uwagami i komentarzami dotyczącymi pauzowania, akcentowania, niekiedy interpretacji; nawet jeśli są to egzemplarze zawierające cały tekst dramatu, to zamieszczone w nim skreślenia, dopiski i komentarze dotyczą wyłącznie danej roli;

- scenograficzne – zawierają szkice elementów dekoracji i kostiumów, niekiedy plany sytuacyjne sceny;

- oraz inne – muzyczne, akustyczne, realizacji lub reżyserii świateł, asystenta reżysera itp.

Wymienione kategorie rzadko występują w czystej postaci. Nawet jeśli mamy do czynienia z egzemplarzem, nad którym pracował jeden tylko twórca – na przykład z egzemplarzem roli, to jest to często efekt pracy zespołowej. Za dopiskami uczynionymi ręką aktora kryje się proces rozmów z reżyserem, cykl prób, sugestie scenografa, czy choreografa dotyczące ruchu i obrazu scenicznego. W złożonym z luźnych wydruków komputerowych egzemplarzu Andrzeja Seweryna do spektaklu *Wyobraźcie sobie, Szekspir*²⁹ tekst każdego z monologów, na marginesach i odwrocie, a nawet okładka – tekturowa biurowa teczka – są gęsto zapisane dziesiątkami odręcznych uwag. Tworzą swoistą partyturę roli, ale przecież także ustaleń, do jakich doszło na próbach. Przy monologu Makbeta na początku pośród innych licznych zapisków czytamy: „Grać słabość”. „dramat niepewności, strachu”. Dalej: „Ręka do sztyletu przejście w prawo” i: „Nie chcem ale muszem! Wszystko mnie zmusza do zbrodni”. „Nie za szybko wyjść / wyjście jak

²⁹ Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, reż. Jan Klesyk, prem. 26 IX 2006. Egzemplarz w AAiB-TJS, sygn. 9401.



Egzemplarz *Fedry* J. Racine'a ze szkicami Karola Frycza,
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1938

rzeźnik”.³⁰ Aktor posługuje się własnym, prywatnym, intymnym kodem, nie zawsze czytelnym dla kogokolwiek innego. Na ile realizował na scenie zapisane w egzemplarzu intencje własne i reżysera? Czy udawało się to podczas każdego przedstawienia, a jeśli tak, to w jakim stopniu? Szukanie odpowiedzi musi być skazane na porażkę.

Najczęściej można spotkać egzemplarze hybrydowe. Do teatralnej normy należą takie, z którymi pracowało kilka osób: reżysersko-inspicjenckie, inspicjencko-sufflerskie, autorsko-reżyserskie, autorsko-reżysersko-inspicjenckie itp. Nie zawsze występują w nich wszystkie typowe rodzaje not i komentarzy. Bywają egzemplarze scenograficzne pozbawione rysunków, zdarzają się szkice w egzemplarzach reżyserskich, istnieją egzemplarze inspicjenckie bez znaków inspicjenckich. Zdarzało się, że reżyser i scenograf zarazem używał niebieskiej kredki, a inspicjent wpisywał notatki kolorem innym niż niebieski lub używał ołówka. Noty trudno rozróżnić szczególnie wówczas, gdy jeden egzemplarz służył przez wiele lat i używany był przy kilku wznowieniach lub kolejnych inscenizacjach, czasem nawet w różnych teatrach i przez różnych twórców. Fenomenalnym przykładem

³⁰ Ibidem.

hybrydowego egzemplarza reżysersko-scenograficznego jest druk zawierający dopisane do tekstu dramatu opracowanie roli Fedry Racine'a sporządzone w Krakowie przez Frycza dla Zofii Jaroszewskiej, datowane jego ręką 1 września 1937 (premiera odbyła się w Teatrze im. J. Słowackiego 6 kwietnia 1938). Posługując się szkicami scenografii i sytuacji scenicznych, rysunkami przedstawiającymi sylwetkę Jaroszewskiej – niekiedy w kolejnych fazach ruchu scenicznego, dopisując do tekstu komentarze w rodzaju: „[Enona] obchodząc górą w głąb, mówi z góry”, „[Fedra] popychając wiedzie Enonę na schody z prawej na schodki” tworzy partyturę roli, uzupełnioną miejscami ręką Jaroszewskiej, notującej sposób wypowiedzania tekstu, ruch, często intonację: „zjadliwie, z wybuchem, z zawziętością”. Nie brak opisów scen niemych, rozgrywających się w tle: przy wypowiedzianych przez Fedrę słowach „Hipolit wie co to miłość i nie dla mnie płonie” czytamy dopisek: „Wolno i jakby się samobiczował”.³¹

3.

Podstawowym zadaniem badacza jest identyfikacja egzemplarza. Wiele da się ustalić: – z jakiego okresu i teatru egzemplarz pochodzi; – kto wprowadził ingerencje; – w jakim egzemplarz jest stanie (czy zauważalne ubytki nie są efektem celowego usuwania fragmentów tekstu); – jakiego rodzaju informacje i ile ich zamieszczono w egzemplarzu; – czy i jakim materiałem porównawczym dysponujemy.

Już wstępna analiza wyglądu (formatu, rodzaju papieru, pisma lub czcionki, okładki, naklejek, pieczęci itp.) może być pomocna w ustaleniu okresu, w jakim egzemplarz powstał. Na ogół w większości polskich teatrów do lat dziesiątych XX wieku egzemplarze były przepisywane ręcznie, zwykle przez kopistów rekrutowanych spośród dorabiających do gaży aktorów-halabardników, suflerów, osób z personelu administracyjnego lub pozyskiwane z agencji i stowarzyszeń autorskich oraz z agencji tłumaczeń. Tuż przed pierwszą wojną światową pojawiają się pierwsze egzemplarze przepisywane na maszynie – ta technika dominować będzie przez cały okres międzywojenny, a potem aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W latach sześćdziesiątych–osiemdziesiątych XX wieku zwykle kopiowano egzemplarze na papierze przebitkowym. Przełom XX i XIX stulecia to okres, w którym zaczęto powszechnie używać zapisu elektronicznego i wydruków komputerowych.

Korzystanie z egzemplarza teatralnego warto zacząć od analizy okładki wraz z naklejkami identyfikacyjnymi oraz oglądu stron tytułowych. Zwykle pozwala to na ustalenie autora dramatu (imię i nazwisko, niekiedy tylko pseudonim), tłumacza, autora adaptacji, tytułu. Zdarza się, że ten ostatni odbiega od tego, pod

³¹ J. Racine, *Fedra*, przekł. T. Żeleński (Boy), Warszawa b.r.w., AAiBTJS sygn. 9117, s. 65, 81.

jakim utwór był grany – dlatego należy skonfrontować go z afiszem, ogłoszeniami i recenzjami prasowymi oraz innymi źródłami. Na krakowskim egzemplarzu autorskim Marceliny Grabowskiej z 1937³² znajdziemy dwa tytuły: *Kobieta nr 14* i (w nawiasie): *Sprawiedliwość*. W Wilnie w 1934 i w Warszawie w 1935 ten sam dramat o kobiecie skazanej za dzieciobójstwo i podczas odbywania kary uwiędzonej przez syna naczelnika więzienia, zmuszonej następnie do aborcji, grana była właśnie pod ujętym w cudzysłów tytułem *Sprawiedliwość*. Użyty w Krakowie (14 II 1937) tytuł *Kobieta nr 14* miał wprowadzać – według recenzentów – „obiektywizm reportażu”, zastępujący zawarty w warszawskim i wileńskim tytule element ironii uwypuklającej problem nierówności kobiet wobec prawa. Zmienionej wersji tytułu towarzyszyło zmodyfikowane zakończenie (co odnotowano w egzemplarzu) – ten zabieg oceniano w Krakowie jako złagodzenie wydźwięku sztuki.³³

Na okładce i kartach tytułowych zwykle znajdzie badacz pieczęcie własnościowe, pozwalające ustalić teatr, w którym egzemplarz został wytworzony i prześledzić jego losy. Wymiana egzemplarzy pomiędzy teatrami nie była i nie jest rzadkością – a obecność tekstów opatrzonych pieczęciami kilku instytucji świadczy o współpracy między nimi. W takich przypadkach informacje wynikające z pieczęci warto skonfrontować z zapisami w księgach inwentarzowych bibliotek poszczególnych teatrów (o ile się zachowały). Podobną wartość informacyjną mają dopiski na kartach tytułowych (np.: „reżyser”, „sufler”, daty, dedykacje). Dopisek Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej na krakowskim egzemplarzu *Baby Dziwo* z 1938 utwierdza nas w przekonaniu, że mamy do czynienia z maszynopisem autorskim:

Do Związku Autorów i Kom[pozytorów]. Szanowna Dyrekcjo! Proszę kazać zaraz przepisać dla Związku tą wersję ostateczną, przeznaczoną dla tłumaczy i prowincji i zagranicy. O jeden egzemplarz poproszę dla siebie. Z poważaniem *autorka*.³⁴

Za stroną tytułową najczęściej znajduje się wykaz ról wraz z obsadą. Należy porównać go z innymi źródłami – przede wszystkim z afiszami. Zdarza się bowiem, że nazwiska aktorów odnotowane w egzemplarzu nie zgadzają się z wykazem na afiszu (jak we wspomnianym przypadku *Małżeństwa Apfel*). W takim razie decydujący jest afisz, ale wówczas należy sprawdzić, czy w egzemplarzu nie odnotowano np. zastępstw wprowadzonych już w trakcie eksploatacji przedstawienia.

Przed tylną okładką badacz może znaleźć wklejony afisz (często premierowy), adnotację i pieczęć cenzury, noty inspicjenta lub suflera z datami przedstawień, czasem ich trwania (każdorazowo podana godzina rozpoczęcia i zakończenia

³² AAiBTJS, sygn. 453.

³³ Zob. D. Poskuta-Włodek, *Wróg mężczyzny w Krakowie. Polska dramaturgia kobieca w teatrze krakowskim okresie międzywojennego*, [w:] *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, pod red. A. Adamickej-Sitek i D. Buchwald, Warszawa 2006, s. 62.

³⁴ AAiBTJS, sygn. 2653.

spektaklu), datą rozpoczęcia prób, autografem suflera, inspicjenta, reżysera itp. Oczywiście nie w każdym egzemplarzu wszystkie te elementy występują razem. Na ogół jednak właśnie ostatnie strony pozwalają zorientować się, spod której ręki wyszedł egzemplarz.

W praktyce teatralnej niekiedy usuwa się większe partie tekstu poprzez skłanianie, sklejanie, zszywanie, a nawet przez wrywanie zbędnych kartek. Trudność może stwarzać odczytanie znaków inspicjenckich, konsekwentnie stosowanych w polskich teatrach na przełomie XIX i XX wieku (z czasem coraz rzadziej – aż do lat trzydziestych XX wieku). Oto kilka najczęściej spotykanych:

O/
wejście aktora (aktorki) z prawej / lewej kulisy
Usytuowanie znaku w egzemplarzu nie jest obojętne. Jeśli symbol jest narysowany z prawej strony tekstu, oznacza to wejście aktora z prawej kulisy; znak z lewej strony tekstu odpowiada wejściu aktora z kulisy lewej.

O//
wejście dwóch (dwojga) aktorów z prawej / lewej kulisy

O////
wejście grupy aktorów z prawej / lewej kulisy

~
tekst wypowiedziany przez aktora w ruchu

→
wyjście aktora (aktorki) - zaznaczony kierunek ruchu

H. O. D1. D2. D3
przykładowy schemat ustawienia aktorów na scenie
(H – Hamlet, O – Ofelia, G – Gertruda, D – Dworzenie)

⊙
pauza

→
kierunek ruchu scenicznego

#
tekst wypowiedziany na tle muzycznym

♩
motyw muzyczny lub efekt dźwiękowy

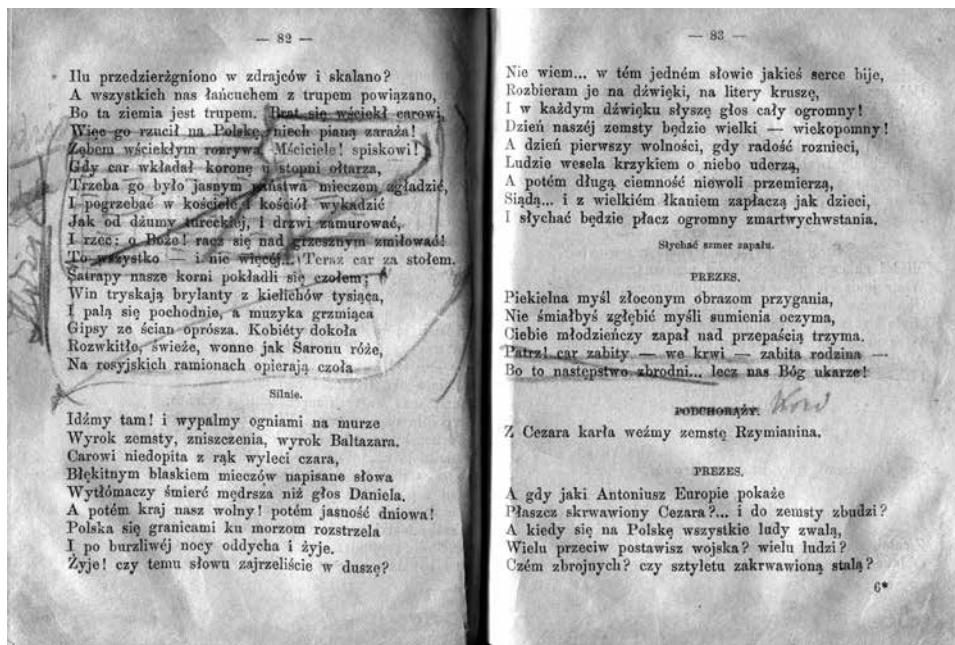
△
koniec aktu

Najwięcej wniosków na temat scenicznego brzmienia tekstu udaje się wyciągnąć na podstawie egzemplarza suflerskiego, reżyserskiego i inspicjenckiego, nie należy też gardzić egzemplarzem cenzora. Przy odrobinie szczęścia możemy trafić na egzemplarz typu „trzy w jednym” – np. reżysersko-suflersko-cenzorski, jak w wypadku prapremiery *Kordiana* Słowackiego w Teatrze Miejskim w Krakowie z 1899.³⁵ Na wydaniu nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta we Lwowie znajdziemy sporządzony odręcznie, atramentem przez Józefa Kotarbińskiego spis osób. To wstępna wersja, odmienna od afisza (w egzemplarzu wymienia się z nazwy 18 postaci, na afiszu 21). Na odwrocie strony tytułowej oraz na ostatnich stronach znajdziemy wykonane ołówkiem i niebieską kredką uwagi inspicjenta dotyczące dat i czasu trwania przedstawień – od prapremiery 25 listopada 1899, poprzez przedstawienia wznowieniowe w kolejnych latach (zwykle rozpoczynane o godz. 7 wieczorem, kończące się ok. godz. 10.30), aż po ostatni, trwający 3,5 godz. spektakl z 23 lutego 1913. Tekst z rzadka jest usiany atramentowymi uwagami Kotarbińskiego oraz gęsto – skreśleniami i uwagami wykonanymi ołówkiem i niebieską, a w kilku miejscach zieloną kredką. Na podstawie identycznych zapisków dotyczących dat i czasu trwania wiadomo, że pochodzą od suflera-inspicjenta. Są także skreślenia kredką czerwoną – to efekt ingerencji cenzora, usuwającego między innymi fragmenty antycarskie w stylu: „Brat się wściekł carowi / Więc go rzucił na Polskę, niech pianą zaraża, zębem wściekłym rozrywa...” „Patrz, car zabity...” „Ha, carze, ty nam polską ukradłeś krainę”.³⁶ Gdy przyjrzyć się uważnie skreśleniom, okaże się, że Kotarbiński – i zgodnie z jego decyzją inspicjent – usunął także fragmenty sąsiadujące ze skreśleniami cenzorskimi. Skoro cenzor usunął z kwestii Prezesa fragment „Brat się wściekł carowi / Więc go rzucił na Polskę, niech pianą zaraża, zębem wściekłym rozrywa...” aż do słów „Boże, racz się nad grzesznym miłować – To wszystko – i nic więcej”, a zostawił ciąg dalszy od słów: „Teraz car za stołem, satrapy nasze korni pokładli się czołem” – Kotarbiński zdecydował się na usunięcie i tego fragmentu. Obraz zdrady i pokory poddanych bez równoważącego opisu zbrodniczej potęgi cara jest niepełny, burzy akcenty – zostaje bowiem tylko pokora, znika przemoc. Kotarbiński, korygując interpretacyjną wymowę narzuconej mu ingerencji, do cenzorskiego cięcia, dodaje swoje i: zostawia – bez środkowego fragmentu – brzmienie: „A wszystkich nas łańcuchem z trupem powiązano /, Bo ta ziemia jest trupem. [skreślenie] Idźmy tam! I wypalmy ogniami na murze / Wyrok zemsty...”. Niebieska i zielona kredka nakłada się na czerwoną – reżyser broni własnej interpretacji tekstu. Podobnych decyzji reżyser prapremiery *Kordiana* podjął więcej.

Próba docierania do kolejnych warstw skreśleń i dopisków oraz ustalanie chronologii uwag wymaga detektywistycznej dociekliwości. Przykładem mogą być *Safanduly* Victoriena Sardou z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX

³⁵ AAiBTJS sygn. 6013.

³⁶ Ibidem, s. 82–83.



Exemplarz zapamiętany Kordiana J. Słowackiego, Kraków 1899

wieku. Rękopiśmienny egzemplarz o sygnaturze 419 od pierwszego wejścia intryguje. Na naklejce umieszczonej na okładce widoczna jest starannie wykreślona pieczęć własnościowa. Na stronie tytułowej znajdujemy skreślony stary numer inwentarzowy i dopisany nowy – charakterystyczny dla egzemplarzy z końca XIX wieku. Na tej samej stronie czytamy: „*Safanduly (Niedolegi)*. Komedya w 4 aktach Wiktora Sardou przełożył G. Czerniecki”. Pod spodem znów zamazana pieczęć własnościowa. Z trudem da się odczytać treść, której potwierdzenie znajduje się na pierwszej stronie, gdzie widnieje wyraźna pieczęć: „Dyrekcja Teatru hr. Skarbka we Lwowie”. Na stronie tytułowej pod wspomnianym tytułem i pieczęcią umieszczono dopisek: „Reżyser p. Fiszer”, a na ostatnich stronach egzemplarza: „Sufłowałem po raz pierwszy dnia 23/I 889 pierwszy występ p. G. Fiszera³⁷ J. Borsuk”; „Sufłowałem dnia 26/3 89 Borsuk”; „Sufłowałem dnia 14/9 889 Kościński[?]”. I jeszcze na dole ołówkiem: „Wszyscy cymbały i osły, że się podpisują”. Na ostatniej stronie czytamy: „Sufłowałem dnia 21 I 1892 występ p. G. Fiszera po dłuższej przerwie. J. Borsuk”³⁸. Wracamy na początek egzemplarza – i czytamy obsadę: Margrabia de la Rochepéans – „zboin” – Zboiński, Marceli Cavallier – Woleński, Fromental: Wojdałowicz (z pierwszej obsady 23

³⁷ W roli Leonidasa Vaulclina.

³⁸ Daty rozbieżne z podanymi przez B. Maresz i M. Szydłowską, zob. *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1886–1894*, Kraków 1993, s. 103, 145, 218–219.

stycznia 1889 – skreślony), dopisek: Feldman (był w obsadzie w 1892); przy postaci Małgorzaty Stachowicz (pierwsza obsada) + Czaki (obsada z 1892). Jest zatem potwierdzenie, że egzemplarz był wykorzystywany we Lwowie w latach 1889 i 1892, przy co najmniej czterech kolejnych wystawieniach tekstu i że był w tym mieście używany w związku z występami gościnnymi Fiszera.

Egzemplarz zawiera dwa rodzaje skreśleń – ołówkiem i niebieską kredką. Co oznaczają? Z pewnością się nie pokrywają – usuwają bowiem różne fragmenty tekstu. Czyżby jedne pochodziły od reżysera, a inne od suflera? I dotyczyły np. różnych etapów pracy nad tekstem? Podpowiedź można znaleźć w innym egzemplarzu tego samego tekstu – sygnowanym numerem 418. To także rękopis, choć pisany inną ręką, pismem typowym dla egzemplarzy krakowskich tego okresu. Na okładce skreślony numer inwentarzowy – ten sam, co na okładce egzemplarza lwowskiego. To stary numer biblioteki teatru krakowskiego – przyporządkowany tytułowi przedstawienia. Potem numerację zmieniono – i nadano nową. Zatem – zarówno egzemplarz lwowski, jak i krakowski, inwentaryzowane razem, zostały włączone do zbioru w tym samym czasie. Na wklejce czytamy odręczną notkę ołówkiem, pismem kopisty krakowskiego: „Pilne!”. A więc trzeba było szybko przepisać egzemplarz! Kiedy? Po co? Przypomnę – *Safandulę* grano we Lwowie w latach 1889 i 1892. W Teatrze Miejskim w Krakowie tekst grano w 1894, w ramach występów gościnnych Wincentego Rapackiego – na stronie otwierającej tekst sufler napisał ołówkiem: 11/9 94. Z lewej strony przy wykazie osób znajdujemy obsadę krakowską. Mamy zatem do czynienia z egzemplarzem krakowskim z 1894. Ale, coś się nie zgadza... Na dole strony tytułowej znajdujemy dopisek: „Egzemplarz krakowski: I/XII 98 Lwów”. A obok wykazu osób – naprzeciw obsady krakowskiej czytamy... obsadę lwowską z 1898! Grał wówczas Fiszer...

Wniosek? Ten sam egzemplarz służył w Krakowie w 1894 i w latach następnych oraz we Lwowie w 1898. Tezę tę potwierdzają zapiski inspicjentów krakowskiego i lwowskiego umieszczone na końcu. Gdy porównać egzemplarze: lwowski (sygn. 419) z występów z lat 1889 i 1892 z krakowsko-lwowskim z lat 1894–1898–1905 (sygn. 418) – okaże się, że skreślenia w pierwszym pokrywają się z opuszczeniami w drugim. Zatem egzemplarz z Fiszerowskich występów we Lwowie w 1892 posłużył do sporządzenia egzemplarza krakowskiego z 1894, ten z kolei był użyty we Lwowie przy kolejnych występach Fiszera w 1898, a następnie wrócił do Krakowa i był używany aż do 1905 – co skrupulatnie odnotował inspicjent Borsuk – nawiasem mówiąc, też krakowsko-lwowski... Czy zatem skreślenia ołówkowe w egzemplarzu lwowskim dotyczyły przedstawień lwowskich właśnie – a krakowski kopista dla ułatwienia od razu je pominął przy „pilnym” przepisywaniu? A może było inaczej: to krakowski reżyser na egzemplarzu lwowskim dokonał „pilnie” w 1894 własnych skreśleń – i w tej wersji nakazał sporządzić krakowski egzemplarz – na które zresztą nałożone zostały uwagi następne, być może lwowskie z 1898? Jak brzmiał tekst *Safandulów* we Lwowie w 1892, w Krakowie w 1894 i znów we Lwowie w 1898?

Fragmentel

Ach! doprawdy, za moich czasów
byłby naraż ktoś in gratiam tego
napisać mały wzdźwięk!... Nie!
ja powiadam, że dzisiaj to i ludzie
i świat do niczego!



! : zastona !

Flonice

Inflorescencja 14/9 899
Chromatid

Inflorescencja po raz pierwszy
dnia 23/1 889 pierwszy występ
p. G. Fiszera. Wzrost
Inflorescencja dnia 26/3 890 Wzrost

Wzrost 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Lwowski egzemplarz *Safandulów* V. Sardou z lat 1889 i 1892

Na szczęście wielowarstwowe uwagi naniesione przez różne osoby na ten sam egzemplarz nie zawsze są tak skomplikowane. Gęsto pokreślony i zapisany odręcznymi adnotacjami autora – Mariana Niżyńskiego, reżysera – Wacława Radulskiego, i dyrektora teatru – Karola Frycza maszynopis z prapremierowej inscenizacji *Trzech mgieł* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego z 1935 jest fascynującą dokumentacją współpracy trzech artystów – młodego literata oraz dwóch teatralnych profesjonalistów. Nietrudno rozpoznać, do kogo należały poszczególne notatki. Zwraca uwagę kaligraficzne pismo Niżyńskiego: autor atramentem dopisuje i zmienia całe fragmenty, akceptuje ingerencje reżyserskie, próbuje podmienić odrzucone przez reżysera wiersze. Radulski zadaje na marginesach pytania, wydaje autorowi polecenia: „Bardzo proszę, czym prędzej poczynić wszystkie omówione uwagi w tym tekście. Bo jeszcze potem dokładnie przeczytam. Podtrzymuję wszystko w całej rozciągłości. WR”. Pod spisem postaci, wśród których Niżyński wymienia Milion, Ojca, Dozorcę, Radulski pisze: „Milion jako ojciec ludu i dozorca jest absolutnie niezrozumiałe. Jest to zdanie i Dyr. Frycza. Musi grać inna osoba”. Niżyński wykreśla więc Ojca, indywidualizuje chór – rozpisując go na kilka postaci. Radulski przekomponowuje całe sceny „ze względu na uboczny charakter, rozbijający całość i przedłużający [...] obraz”. Szanuje zdanie młodego autora, ale wymaga świadomej współpracy: „W razie sprzeciwu – pisze – proszę o podkreślenie tego, co by Pan chciał przywrócić wraz z uzasadnieniem”. Do „rozmowy” włącza się Frycz. Jako dyrektor teatru ma głos rozstrzygający, ale nie narzuca swego zdania. Widzimy zamazane zdecydowanym ruchem wersy, inne zakreślone – na znak akceptacji. Pod jednym z dopisanych przez Niżyńskiego fragmentów nota Radulskiego: „chór żołnierzy 15 egzempl” i: „12 wierszy na chór żołnierzy (werbel)”. Frycz zaznacza ten fragment i dopisuje: „carte blanche! Ale nie widzę tej sceny”. Radulski i Frycz porozumiewają się w pół słowa, niejako ponad tekstem autora, ale w wielkiej o dzieło trosce. Obok wypowiedzianej przez uliczną dziewczynę kwestii dotyczącej syfilisu autor zaproponował zastępczą wersję odnośnego fragmentu – też dość „mocną”, na co Frycz reaguje: „? cenz.[ura]”. Radulski dopisuje: „Nie bać się cenzury! niech to cenzura skreśli!”. „Słusznie” – zgadza się Frycz.³⁹ Egzemplarz *Trzech mgieł* jest niezwykłym świadectwem. Ujawnia nie tylko przeznaczony do grania kształt tekstu, nie tylko dostarcza wiedzy o rozwiązaniach inscenizacyjnych, ale pokazuje, jak ewoluowały. Obok tekstu finałowej sceny Radulski pisze: „Jeżeli możliwość podniesienia głazu jest uzależniona od przyjscia młodych (chłopcy), to proszę o krótki monolog Człowieka, wyjaśniający to. Skreślone, słabo tłumaczy o co chodzi”. Frycz akceptuje tę uwagę bez zastrzeżeń – rysuje obok plus otoczony kołem – co oznacza: „strzał w dziesiątkę”.

Nie ma i nie może być jednej metody badania egzemplarza teatralnego. Egzemplarz jest jedynie śladem zamiarów twórczych i dążenia do ich realizacji,

³⁹ AAiBTJS sygn. 1572.

KOMPOZYCJA OTWARTA

każdej czynności fizycznej towarzyszy INNY akomp. akust.!:

<p>uderzanie knesdem o podłogę</p> <p>RYCIEŁO DO SCIANY....</p> <p>W NIEJA- W KULEĆ</p> <p>skowyt</p> <p>PRZEBIERAĆ SIĘ MOWITE UBIORY</p> <p>CIĄGAĆ RZECZY ZA SOBĄ</p> <p>śmiech</p> <p>NA WWOŁYWANIA</p> <p>WALKĄ MOKRĄ SZMATĄ PO STOLE ETC.</p> <p>szarpienie z szyszkami</p> <p>MOKRĄ SZMATĄ PO NAPĘTEJ NITCE WĘDKARSKIEJ PRZEJEZDZIĆ →←→</p> <p>ROWEREM PRZEZ SCENĘ</p>	<p>BEZ PRZERWY CZYNNY!!!</p> <p>JEŚĆ & PIĆ (2 ODBIĆMIEM)</p> <p>WŚCIEKAĆ I TRĄDZIĆ NA RZEMIAN (MOŻA BYĆ STOFA, TEKSTY (DEKORACJE))</p> <p>TANIEC</p> <p>OSŁEPIĆ REFLEKTOREM (AM) SCIANY PUBECZNOŚĆ</p> <p>gra pod przesie- radtem na har- monijce ustnej = same długie nuty, wdedy & wydechy →←→</p> <p>OKREŚKI PRZEBIERANIA</p>	<p>TO MOŻLIWE (Z GRUSZKĄ - JEŚLI TRENING BOKSERSKI)</p>
---	--	---

↓
w absolutnym - OSTATECZNYM! - ZMĘCZENIU
pouczyć do tekstu ZASADNICZEGO:
(wytal)

Powiedzieliśmy, że obraz sztuki współczesnej jest zamazany, niewyraźny. Ciekawa rzecz: dzisiejszy artysta zapytany, dlaczego uprawia sztukę, nie umiałby na to odpowiedzieć. Z całą pewnością zawód artysty traktowany ściśle profesjonalnie stoi pod znakiem zapytania, przede wszystkim zawód artysty-twórcy (gdyż artysta-odtwórca czy twórca, którego byśmy mogli nazwać — nieładnie, ale trafnie — reproduktorem, nie wchodzi tu w grę; ten gatunek zawodu zostanie zachowany na długo, jak długo jeszcze będzie się miało ochotę na odtwarzanie sztuki; zauważmy, że artyści Wschodu są właśnie odtwórcami tradycji przekazywanej od wieków: jest możliwe, że w przyszłości będzie się wyłącznie odtwarzało sztukę — „zbochenie” z twórczego fletu, z jakim mamy dziś do czynienia, jest niewątpliwie jakimś sygnałem takiej możliwości).

← STRASZLIWE „CEDZIĆ”
- mówić niewinnie, niewinnie tę stopniować...
--- satyryczne akcentacje...!
P zahamowania w ko-
wieniu, e - e (etc.)

...ukazać STRASZLIWE Zmęczenie tym
krótkim tekstem... (musie być: POT-PRZESADA - 2015 -
CIE KOSZULI - jski straszliwe, górniore, zdechle...)

Exemplarz Scenariusza dla nieistniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego
B. Schaeffera, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1984

zapisem tego, co starano się na próbach zafiksować – i tylko do badania tego procesu można go wykorzystać. Czasem uda się czegoś dowiedzieć o intencji interpretacyjnej – o ile została gdzieś na marginesie zanotowana, najczęściej jednak mamy do czynienia z zapisem zadań, jakie teatr stawia przed tekstem scenicznym, a twórca przed samym sobą. Tylko czasem, bo zwykle są one ukryte dla oczu postronnych, rozgrywają się w przestrzeni dla badacza niedostępnej – między reżyserem a aktorem w czasie prób lub tête-à-tête.

Współczesne egzemplarze reżyserskie na ogół istnieją już tylko wirtualnie, w wersji elektronicznej, na mobilnym sprzęcie, którym posługuje się twórca. Egzemplarze inspicjenckie przedstawień Demirskiego i Strzępki, Zadary, Rubina i Janiczak to niemal czyste wydruki tekstu, wyglądające jak dziesiątki innych zachowywanych w polskich teatrach od morza po Tatry, w najmniejszym stopniu nieoddające postdramatycznej specyfiki przedstawień tych twórców. Ale już egzemplarz Jana Peszka do *Scenariusza dla nieistniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego* Bogusława Schaeffera z lat osiemdziesiątych pozwala wyciągnąć wnioski co do fenomenu tego czysto performatywnego spektaklu, w całości opartego na efektach happeningu, improwizacji, na nielinearności, kontrapunkcie, grach z widzem, na grze pomiędzy cielesnością aktora a przedmiotem i dźwiękiem na scenie. „Kompozycja otwarta. Każdej czynności fizycznej towarzyszy inny akomp.[aniament] akust.[yczny]!” – czytamy, a wewnątrz zakreślonego na kartce kwadracie – planie sceny? – w różnych kierunkach i pod różnymi kątami znajdują się odrębne adnotacje: „Uderzenie krzesłem o podłogę”, „Ryczeć do ściany”, „Przebrać się w niesamowite ubiory”, „Kuleć”, „skowyt”, „Jeść & pić (z odbijaniem)”, „walić mokrą szmatą po stole etc.”, „Wściekłość i łagodność na przemian (mogą być słowa, teksty urywane)”, „śmiech”, „taniec”, „rowerem przez scenę”, „Okrzyki przerażenia” itd. W innym miejscu: „Akcja niema: zagrać jakąś scenę do pewnego punktu i z powrotem”.⁴⁰ Paradoksalne, egzemplarz *Scenariusza*..., zawierający fragmenty tekstu i spis sugestii dotyczących sytuacji scenicznych więcej powie badaczowi o fenomenie spektaklu niż niejeden inny, starannie opisany, opatrzone licznymi uwagami twórców i inspicjenta.

4.

Ludzie teatru nie mają zwyczaju dbać o przyszłych badaczy – i bardzo dobrze. Częściej, jak inspicjent Borsuk, uważają, że: „Wszyscy cymbały i osły”, co się w egzemplarz wpisują. Po spektaklu pozostaje czasem tylko egzemplarz pełen nawarstwiających się dopisków, których następstwo powstawiania i znaczenie można jedynie próbować odczytać – bez gwarancji powodzenia. Trudności się piętrzą, ślady nawzajem zacierają. Tylko czasem – nie za często, egzemplarz daje się fragmentami czytać niemal jak partytura (przy całej umowności określenia, bo przecież, czego niezbicie dowiódł Raszewski, teatr europejski modelowej partytury

⁴⁰ Fotokopia w AAiBTJS, sygn. 8962.

niegdy nie wytworzył⁴¹). Spójrzmy na egzemplarz prapremiery *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego w teatrze krakowskim z 1902 w inscenizacji Kotarbińskiego.⁴² Na pierwszej stronie nad tekstem niebieską kredką i ołówkiem czytamy: „Uwertura” „Dyr.” „kurt.” „Prolog”, inspicjenckie kółko z jedną kreską, „Ark.” I jeszcze: „Próba general 5–16 7–5”. Zatem spektakl rozpoczynał się uwerturą przy zasłoniętej kurtynie, przed którą wychodziła Helena Arkawinówna i wygłaszała prolog. Dalej: skreślone didaskalia (aby nie mylić z tekstem głównym). Znak wejścia jednego aktora. To Anioł Stróż. Obok niebieska strzałka skierowana w dół, a w didaskaliach: „ukazuje się w głębi nad furką” dwukrotnie podkreślone słowo „nad”. I charakterystyczna kratka oznaczająca tło muzyczne, numer motywu 2 i niebieską kredką: „równocześnie z muzyką”. Prawdopodobne wnioski? Podniesiona kurtyna być może odsłaniała „Ogród wiejski zamknięty murem. Z prawej chyba stał dom z werandą – w głębi mur z furką – za murem widać wejście wiejskiego kościółka. Z lewej w głębi ustroń w parku dzika i cienista” [didaskalia]. Znad furty, z góry, przy dźwiękach muzyki, najpewniej zjeżdżała postać Anioła Stróża. Po wygłoszeniu kwestii Anioł unosił się w górę – podczas tej sceny rozlegała się muzyka (nr 3). „W głębi słychać śpiew *Veni Creator* [podkreślone] i dźwięk organów. Scena chwilę pusta – potem wchodzi Mąż i Żona, Ojciec chrzestny”. Obok niebieskim kolorem: „Po *Veni Creator* marsz weselny”. Na muzyce z lewej kulisy w prawą przechodzi orszak, Matka wita młodych chlebem i solą [rekwizyty podkreślone]. Następuje wyciemnienie [w egzemplarzu narysowany księżyc], na muzyce [motyw 3] z lewej kulisy wchodzi Zły Duch [szkielet postaci]. Padają słowa: „W drogę, w drogę widma lećcie...”. Tak prawdopodobnie, mniej więcej, w mglistym zarysie, ogólnie rzecz ujmując, mógł wyglądać początek kolejnych przedstawień *Nie-Boskiej komedii* w reż. Kotarbińskiego w Krakowie w 1901. A skoro już da się zauważyć performatywność metody historyka teatru, to może pora na wzajemność? *Nihil novi sub sole* – należałoby rzec i zachęcić badaczy performansu do pochylenia się nad immanentnie performatywnymi źródłami do historii teatru i wszelkich widowisk.

⁴¹ Zob. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, op. cit., s. 105–138.

⁴² AAiBTJS sygn. 917.