

**Mateusz Żurawski**

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

## W SPRAWIE PARTYTURY TEATRALNEJ

W ramach cyklu *Ponowocześni / Nienowocześni* w warszawskim Teatrze Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza 27 maja 2011 organizowaliśmy spotkanie z Małgorzatą Dzięwulską pod tytułem *Precz z arcydziełami*, poświęcone możliwym inspiracjom twórczością Antonina Artauda w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego. Dyskutowaliśmy między innymi o jedynym cytacie z Artauda, jaki artysta kiedykolwiek wykorzystał. W jednej ze scen *Warjacji* w usta Kostii Trieplewa objaśniającego Ninie Zariecznej swoje artystyczne credo reżyser włożył fragment eseju *Teatr i jego sobowtór*. Tekst był drapieżny, wręcz agresywny, w tonie u Grzegorzewskiego właściwie niespotykanym, ale potraktowaliśmy to jako znak czasu. Lata siedemdziesiąte były dla niego okresem najbardziej śmiałych i radykalnych eksperymentów formalnych, a *Warjacje*, nazywane niekiedy „niepisanym manifestem”, zamykały ten etap. Podstawą naszych rozważań był czysty egzemplarz – złożony do Stowarzyszenia Autorów ZAiKS maszynopis, który następnie, zamiast wrócić do archiwum Teatru Dramatycznego, znalazł się w bibliotece Akademii Teatralnej, gdzie jest przechowywany do dzisiaj.

Rok później, kiedy rozpoczynaliśmy prace nad pierwszym tomem *Scenariuszy autorskich* Grzegorzewskiego<sup>1</sup>, Ewa Bułhak zdobyła egzemplarz *Warjacji* sporządzony tuż po premierze spektaklu przez asystenta reżysera Jacka Pazdrę. Nie wiedzieliśmy wcześniej, że taki egzemplarz istnieje. Rzecz jasna, tekst scenariusza różnił się od wersji znanej z maszynopisów i rękopisów. Jedną kwestię skrócono, inną rozwinęto, krótka scena dialogowa nagle znalazła się w innym miejscu – to zwykle działania dramaturgiczne. Z niemałym zdumieniem spostrzegliśmy jed-

---

<sup>1</sup> J. Grzegorzewski, *Warjacje. Tom 1. Scenariusze autorskie z lat 1978–1991*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Warszawa 2012 [2013]; J. Grzegorzewski, *Improwizacje. Tom 2. Scenariusze autorskie z lat 1994–2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Warszawa 2013 [2014].

nak, że fragmentu z *Teatru i jego sobowtóra w Warjacjach* po prostu nie ma! Możemy się tylko domyślać, że został on wykreślony w toku prac nad spektaklem. Był oczywiście próbowany, może nawet jeszcze na trzeciej próbie generalnej, a wypracowane w związku z nim działania z pewnością nie pozostały bez wpływu na ostateczny kształt inscenizacji. Nie zmienia to jednak faktu, że słowa: „cały współczesny teatr [...] zdaje się śmierdzieć ropą” nigdy ze sceny nie padły.

Zapis spotkania z Dziewulską nie został w końcu ogłoszony. Szkoda, bo wówczas po incydencie pozostałoby coś więcej niż anegdota. A konieczność sprostowania niewątpliwie uzasadniłaby potrzebę opracowywania i publikowania reżyserskich partytur; nigdy faktycznie niezrealizowaną, a obecnie niesłusznie lekceważoną.

\* \* \*

W roku 1970, omawiając dostępne metody dokumentowania teatru, Zbigniew Raszewski przepowiadał, że „póki ludzie nie wynajdą filmu, który można by kontemplować u siebie w domu, i to jeszcze tak, żeby na marginesie dało się robić notatki, partytury reżyserskie ogłaszane drukiem z pewnością będą budziły zainteresowanie ludzi teatru, teatromanów i badaczy”.<sup>2</sup> Osiągnęliśmy ten etap. W okresie niewiele dłuższym niż jedno pokolenie rozwój technologii audiowizualnych umożliwił z jednej strony prostsze i tańsze rejestrowanie przedstawień, z drugiej coraz łatwiejszy dostęp do tych rejestracji. Jeszcze kilkanaście lat temu teatralne archiwa udostępniały nagrania spektakli na nośnikach VHS, a potem DVD. Obecnie wystarczy posiadanie odpowiedniego urządzenia i dostęp do internetu. Ta łatwość jednak – paradoksalnie – wcale nie uwalnia badacza od problemów. Przede wszystkim jednak bywa wykorzystywana jako argument za tym, że postulowane przez tradycyjną (Schillerowską) teatrologię opracowywanie i publikowanie reżyserskich partytur nie ma sensu, ponieważ teatr jako sztuka istniejąca wyłącznie w działaniu z definicji opiera się wszelkim próbom zapisu, a zatem podejmowanie ich służy tylko konstruowaniu fałszywych narracji i zakłamywaniu dzieła.

Tymczasem rozpowszechnione w ostatnich latach przekonanie, że oto dysponujemy obiektywnym, bo wykorzystującym pokrewne medium („bo się rusza”<sup>3</sup>), sposobem dokumentowania teatru, jest mylne; co zresztą stwierdzał już Raszewski.<sup>4</sup> Pomińmy oczywisty fakt, że oko kamery zawsze dokonuje wyboru określonego wycinka scenicznej rzeczywistości, a to, co znajdzie się poza kadrem, po prostu przestanie istnieć.<sup>5</sup> O wiele ważniejsze jest to, że taka rejestracja dokumentuje nie tyle spektakl jako taki, ile – jedno konkretne przedstawienie; podczas gdy

<sup>2</sup> Z. Raszewski, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3: *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz. Krytyk. Badacz*, red. J. Degler, Wrocław 1978, s. 539.

<sup>3</sup> *Wysoka śmiertelność teatru*, rozmowa P. Soszyńskiego z D. Buchwald, M. Dziewulską i M. Żurawskim, [www.Dwutygodnik.com](http://www.Dwutygodnik.com) 2011 nr 56.

<sup>4</sup> Z. Raszewski, op. cit., s. 536.

<sup>5</sup> Zob. M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy” 1998 nr 23.

na przykład fotografia teatralna, zwłaszcza jeżeli jest ustawiana, często potrafi oddać atmosferę inscenizacji. Ale przecież nie chodzi o to, aby wygrywać jeden rodzaj dokumentacji przeciw innemu, ale by mieć świadomość typowych dla danego medium ograniczeń i wynikających stąd konsekwencji. Owszem, decyzje podejmowane przez osoby, które dokonują tłumaczenia teatru na język innych mediów, często są arbitralne, a stosowane przez nie środki wyrazu to wynik pre-filtrowania spektaklu przez indywidualną wrażliwość. Ale selektywność i subiektywność języka nie świadczy wcale o fałszywości tak dokonanego zapisu czy opisu dzieła, tylko – o jego cząstkowości.

Jesteśmy obecnie świadkami coraz liczniejszych prób „odrodzenia” polskiej teatrologii – przy wykorzystaniu metodologii nauk humanistycznych, nauk społecznych, teorii mediów czy dyskursów z zakresu studiów kulturowych.<sup>6</sup> Z różnym skutkiem. Wiele ambitnych projektów badawczych traci, niestety, na wiarygodności z powodu zatrzymywania się na intelektualnym konstrukcie i braku konfrontacji założonej tezy z istniejącą dokumentacją, co szczególnie trudno zweryfikować w przypadku przedsięwzięć o charakterze historycznoteatralnym. Skoro bowiem przedmiotem badań jest dzieło, „którego nie ma, a i dawniej nie było”<sup>7</sup>, uczonym dyskursem (lub ideowym zaangażowaniem) bardzo łatwo można przykryć merytoryczne braki. W takiej sytuacji wszelkie pytania o sceniczny konkret często narażają na zarzut „przyczynkarstwa”, ponieważ „pozytywistyczna inwentaryzacja teatralnych faktów” nie ma wiele wspólnego z uprawianiem prawdziwej nauki.<sup>8</sup> A przecież takie „niegrzeczne poszturchiwanie” historyków przez teoretyków w imię „polonistycznych szaleństw, [...] po [...] strukturalizacji literatury zmierzających [...] do strukturalizacji teatru”, to nic innego, jak podcinanie gałęzi, na której się siedzi.<sup>9</sup> Toczona w końcu lat sześćdziesiątych polemika Zbigniewa Osińskiego i Jerzego Koeniga wydaje się wciąż aktualna. Zmieniają się tylko przywoływane (modne) nazwiska.

„Nie sposób się oprzeć wrażeniu – jak słusznie zauważyła ostatnio Diana Poskuta-Włodek – że dzisiejsze podejście do historycznych już przecież propozycji [...] [rekonstruowania teatru] w znacznej mierze oparte jest na micie, choćby dlatego, że nigdy nie zostały one włączone [...] do praktyki [...] badawczej”<sup>10</sup>; dotyczy to zresztą zarówno rudymenarnych postulatów Zbigniewa Raszewskiego, jak

<sup>6</sup> Do najciekawszych projektów zrealizowanych w ostatnich latach należą niewątpliwie cykle wykładów otwartych: *Źródła i mediacje* (Zakład Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW, 2012–2015) i *Teatr publiczny. Przedstawienia* (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012–2015).

<sup>7</sup> Z. Raszewski, op. cit., s. 540.

<sup>8</sup> Z. Osiński, *Teatrologia. Nauka podejrzana?*, „Odra” 1968 nr 10, s. 38–39.

<sup>9</sup> J. Koenig, *Zamiast polemiki*, „Teatr” 1968 nr 23, s. 9–10; idem, *Teatropisanie*, „Teatr” 1969 nr 20, s. 10.

<sup>10</sup> D. Poskuta-Włodek, *Egzemplarz teatralny – między repertuarem a archiwum*, „Pamiętnik Teatralny” 2016 z. 1–2, s. 50.

i utopijnego projektu Stefanii Skwarczyńskiej.<sup>11</sup> I, owszem, dziś z całą pewnością nie można już twierdzić, że „w badaniach teatru [to] właśnie odtworzenie dzieła staje się naczelnym celem wszystkich dociekań”<sup>12</sup>, bo od początku zakładamy, że żadne dzieło nie istnieje w próżni. Nie wolno jednak zapominać, że interpretowanie spektaklu w oderwaniu od kontekstów bywa tak samo ryzykowne jak rozpatrywanie kontekstów bez konfrontowania ich ze spektaklem. Oczywiście, obawa przed tym, co Anglosasi określają jako *definitive monograph*, a zatem przed całościową interpretacją, która, jeśli zostanie uznana za obowiązującą, może spetryfikować dzieło, jest w pełni uzasadniona. A jednak – czasami nasuwa się podejrzenie, że takie uciekanie od wskazywania i nazywania scenicznych konkretności to nic innego, jak wygodny sposób na uniknięcie odpowiedzialności za swoje słowa. Niestety, tej znacznie trudniej jest się nauczyć niż dowolnej metodologii. W tym cały kłopot.

Modne ostatnio w kręgach akademickich pojęcie „zwrotu archiwalnego” wydaje się słusznym kierunkiem.<sup>13</sup> Rewizja klasycznych interpretacji filmowego kanonu poprzez konfrontację artystycznych czy intelektualnych walorów konkretnych dzieł z warunkami ich produkcji i faktycznym zasięgiem oddziaływania doprowadziła do powstania nurtu tak zwanej Nowej Historii Kina.<sup>14</sup> Żeby jednak mogła powstać „nowa historia teatru”, musimy najpierw nauczyć się korzystać z teatralnych archiwów. Tymczasem od ogłoszonych w latach siedemdziesiątych artykułów Zbigniewa Raszewskiego i Stefanii Skwarczyńskiej niewiele się zmieniło, a większość ich postulatów dotąd nie doczekała się nie tylko realizacji, lecz także krytycznej refleksji; nie dysponujemy też żadną instrukcją obsługi teatralnych archiwaliów. Szczęśliwie te braki powoli zaczynają być uzupełniane, między innymi za sprawą opublikowanych niedawno na łamach „Pamiętnika Teatralnego” tekstów Diany Poskuty-Włodek<sup>15</sup> i Jacka Wachowskiego<sup>16</sup>, których wielką zaletą jest propozycja inteligentnego pogodzenia stanowisk „starej” i „nowej” teatrologii. Nie mogą jednak – jako historyk teatru i archiwista – zgodzić się ze stwierdzeniem, że „idea zapisu i rekonstrukcji [spektaklu] należy do czasu przeszłego dokonanego”<sup>17</sup>, chociażby dlatego, że prób opracowywania partytur reżyserskich w Polsce prawie w ogóle nie podejmowano. I być może właśnie dzisiaj – kiedy jesteśmy bogatsi o nowe technologie i metodologie – warto do nich powrócić.

<sup>11</sup> S. Skwarczyńska, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3: *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz. Krytyk. Badacz*, red. J. Degler, Wrocław 1978.

<sup>12</sup> Z. Raszewski, op. cit., s. 527.

<sup>13</sup> Choć niekoniecznie w tak radykalnym wydaniu jako koncepcja *archivo affettivo* (archiwum afektywnego), która o ile może być, owszem, inspirująca dla działalności artystycznej, o tyle jako metoda badawcza musi budzić zastrzeżenia; zob. M. Żurawski, *Archiwizowanie teatru, teatralizowanie archiwum*, „Teatr” 2016 nr 7.

<sup>14</sup> Zob. „Kwartalnik Filmowy” 2009 nr 67–68.

<sup>15</sup> D. Poskuta-Włodek, op. cit.

<sup>16</sup> J. Wachowski, *Dzieło teatralne w refleksji historyków teatru. Od badania artefaktów do wyzwań performatywnych*, „Pamiętnik Teatralny” 2013 z. 2.

<sup>17</sup> D. Poskuta-Włodek, op. cit., s. 16.

\* \* \*

Zgodnie z założeniami klasycznej teatrologii Zbigniew Raszewski za jedną z najważniejszych powinności historyka teatru uważał rekonstrukcję dzieła teatralnego – spektaklu – jako faktycznego przedmiotu badań; przez dzieło teatralne rozumiał zaś inscenizację, czyli artystyczną koncepcję dzieła realizowaną podczas przedstawień, czyli poszczególnych wykonań.<sup>18</sup> Rekonstrukcja taka powinna zostać opracowana w oparciu o materialne ślady spektaklu, a w szczególności – o jego zachowaną dokumentację. Raszewski wyróżniał dwa podstawowe typy archiwaliów: dokumenty pracy i dokumenty dzieła. Do kategorii pierwszej należą te dokumenty, które powstają przed premierą, na wyłączny użytek teatru, i są wykorzystywane w toku prób i przedstawień; na przykład: egzemplarze reżyserskie, inspicjenckie i suflerskie, projekty scenograficzne, nuty etc. Do kategorii drugiej – te, które powstają po premierze spektaklu i świadczą o jego recepcji lub ją kształtują; na przykład: materiały prasowe, recenzje, opisy, świadectwa indywidualne, a także dokumentacja fotograficzna, fonograficzna i filmowa.<sup>19</sup> Oprócz nich Raszewski wymieniał również tak zwaną partyturę reżyserską, której przypisywał szczególne znaczenie jako syntetycznemu dokumentowi dzieła.<sup>20</sup>

W teatralnej praktyce przygotowanie inscenizacji zazwyczaj rozpoczyna się od opracowania egzemplarza, który obejmuje wszystkie kwestie i sytuacje aktorskie. Przepisany lub powielony, przekazany członkom zespołu, w toku prób i przedstawień, zarówno w okresie poprzedzającym premierę, jak i w trakcie późniejszej eksploatacji spektaklu aż do wycofania go z repertuaru, egzemplarz jest stopniowo uzupełniany o dodatkowe informacje (inspicjenckie, suflerskie, akustyczne, oświetleniowe etc.). Egzemplarz reżyserski, zgodnie z zaproponowaną przez Raszewskiego definicją, stanowi rodzaj opracowanej przez reżysera (lub jego asystenta) zapisanej instrukcji, dzięki której inscenizacja w raz ustalonym kształcie może być realizowana podczas kolejnych przedstawień. Powinien więc obejmować elementy inscenizacji, czyli wszystkie działania sceniczne, zarówno aktorskie, jak i nieaktorskie (scenografia, muzyka, oświetlenie etc.), oraz techniczne i interpretujące dylekty w y odnoszące się do ich zastosowania. Ostateczny kształt egzemplarz reżyserski otrzymuje zazwyczaj w okolicach premiery, podczas prób generalnych lub pierwszych przedstawień.<sup>21</sup> Możliwe jest, aby, po odpowiedniej redakcji, został opublikowany. Takie wydawnictwo – rodzaj „notacji teatralnej”, niejako na wzór notacji muzycznej – tradycyjnie nazywa się partyturą.

<sup>18</sup> Z. Raszewski, op. cit., s. 527–528.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 528.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 537.

<sup>21</sup> Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, s. 131.

Tym, co odróżnia partyturę od egzemplarza, jest jej przeznaczenie. Opracowana i opublikowana instrukcja „apeluje raczej do wyobraźni czytelnika, aniżeli do wiedzy inspicjenta czy maszynisty”; za jej pośrednictwem reżyser „zwraca się [...] do widza, który chce sobie przypomnieć jego dzieło, do czytelnika, który go nigdy nie widział, nie do współpracowników”.<sup>22</sup> A ponieważ partytura jako taka „stanowi nieocenione źródło wiedzy o rozwoju [...] sztuki teatralnej, bo pozwala studiować najrozmaitsze możliwości rozwiązywania konkretnych zadań [...] na scenie”<sup>23</sup>, Raszewski zwracał również uwagę, że w przypadku szczególnie wybitnych czy ważnych inscenizacji w ten sposób nieudokumentowanych konieczne jest jej opracowanie. Do historyka teatru należy więc albo zredagowanie instrukcji zawartej w egzemplarzu reżyserskim, albo zrekonstruowanie instrukcji w oparciu o zachowaną dokumentację spektaklu, a następnie opublikowanie jej w postaci partytury udokumentowanej i krytycznej.<sup>24</sup> Przy czym badacz „powinien trzymać się jednej wersji [inscenizacji] i – o ile to możliwe – tę konsekwentnie odtwarzać. Inaczej mogłoby się zdarzyć, że zrekonstruuje dzieło, którego dziś nie ma, a i dawniej nigdy nie było”.<sup>25</sup>

Przybliżając w 1958 na łamach „Pamiętnika Teatralnego” pojęcie partytury teatralnej, Raszewski zauważał, że podobne dokumenty „ukazują się coraz częściej w druku i tworzą już nawet serie wydawnicze”.<sup>26</sup> Niestety, nie w naszym kraju. Polski czytelnik mógł wówczas zapoznać się tylko z jedną partyturą reżyserską – książką Stanisława Wyspiańskiego *Adama Mickiewicza „Dziady. Sceny dramatyczne”, tak jak były grane w teatrze krakowskim dnia 31 października 1901.*<sup>27</sup> Dopiero wiele lat później ukazały się kolejne opracowania, również *Dziadów* – w inscenizacji Leona Schillera<sup>28</sup> i w inscenizacji Konrada Swinarskiego.<sup>29</sup> Zauważmy jednak, że – zważywszy na okoliczności powstania – partytury spektakli zarówno Wyspiańskiego, jak i Swinarskiego nie mogą być brane pod uwagę jako dokumenty dzieła, a jedynie jako dokumenty pracy – tym samym nie realizują stawianych przez Raszewskiego postulatów.<sup>30</sup> Prowadzi to do konkluzji, że jedyną

<sup>22</sup> Idem, *Dokumentacja...*, op. cit., s. 536.

<sup>23</sup> Idem, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958 z. 3–4, s. 395.

<sup>24</sup> Idem, *Dokumentacja...*, op. cit., s. 539.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 540.

<sup>26</sup> Z. Raszewski, *Partytura...*, op. cit., s. 395.

<sup>27</sup> S. Wyspiański, *Adama Mickiewicza „Dziady. Sceny dramatyczne”, tak jak były grane w teatrze krakowskim dnia 31 października 1901*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 12: *Inszenizacje*, red. L. Płoszewski, Kraków 1961.

<sup>28</sup> J. Timoszewicz, *„Dziady” w inscenizacji Leona Schillera*, Warszawa 1970 [oprac. 1968].

<sup>29</sup> *„Dziady” Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego. Opis przedstawienia*, red. J. Walaszek et al., Kraków 1998 [oprac. 1973].

<sup>30</sup> Wyspiański przygotowywał książkę do druku równoległe z pracą nad spektaklem; korekta autorska na składzie zecerskim nie dawała mu możliwości wprowadzenia do partytury zmian, jakie zaszły w inscenizacji w toku pierwszych przedstawień. Natomiast materiał zgromadzony w monumentalnej pracy zbiorowej poświęconej inscenizacji Swinarskiego stanowi raczej sumę dokumentów pracy (tym bardziej, że znaczna jego część powstawała równoległe z próbami do spektaklu) niż syntetyczną próbę zapisu.

partyturą faktycznie udokumentowaną i krytyczną pozostaje praca Jerzego Timoszewicza i obecnie to ona właśnie – a raczej jej metodologiczne założenia – powinna stanowić punkt odniesienia dla wszystkich, którzy podejmują próbę choćby częściowej rekonstrukcji spektaklu, na przykład wybranej sceny czy roli.

Jako filolog z wykształcenia (podobnie jak i Raszewski) Timoszewicz przystąpił do rekonstrukcji partytury Schillerowskiej inscenizacji *Dziadów* zgodnie z podstawowymi założeniami klasycznej (Bedierowskiej) krytyki tekstu. Zadaniem, jakie sobie postawił, było ustalenie zarówno tekstu scenariusza, jak i pozostałej treści reżyserskiej instrukcji w ich poprawnej postaci, a zatem: zgodnej z intencją twórczą autora, choć nie wolnej od błędów rzeczowych i zniekształceń; opartej o tę spośród kilku oryginalnych wersji, w którą autor włożył najwięcej pracy i staranności, choć odnoszącej się krytycznie do wszystkich zachowanych postaci tekstu; i wreszcie usankcjonowanej poprzez jej społeczne funkcjonowanie, czyli po prostu recepcję.<sup>31</sup>

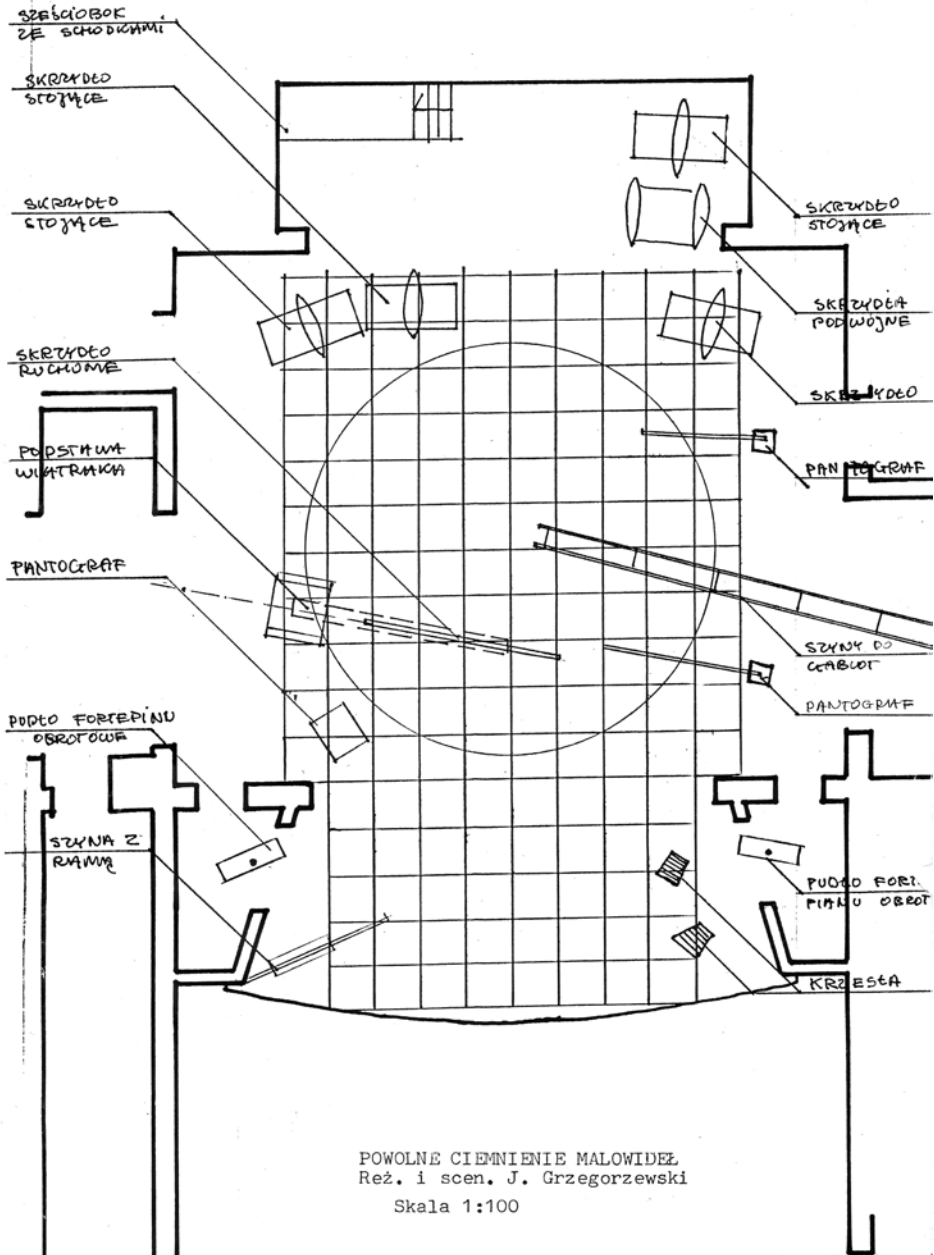
Mając do wyboru cztery wersje tej samej inscenizacji – spektakle: lwowski (1932), wileński (1933), warszawski (1934) i sofijski (1937) – Timoszewicz zdecydował się zrekonstruować partyturę *Dziadów* warszawskich. Dokonując wyboru, kierował się: intensywnością pracy reżysera i pozostałych twórców spektaklu; ilością zachowanego materiału dokumentacyjnego, w tym świadectw indywidualnych; skalą społecznego oddźwięku (spektakl jeszcze w latach trzydziestych ogłoszono „największym dziełem sztuki teatru w okresie międzywojennym”); a także regułą *editio ultima*, ponieważ spektakl sofijski jako realizację zagraniczną uznawał za odrębne dzieło.<sup>32</sup> Jednocześnie kryterium zgodności z intencją twórczą autora Timoszewicz podporządkował głównemu warunkowi Raszewskiego, czyli konsekwentnemu rekonstruowaniu jednej wersji inscenizacji, na skutek czego scena więzienna została opublikowana w kształcie zmienionym pod wpływem nacisków ze strony dyrekcji Teatru Polskiego, podczas gdy jej kanoniczna postać jako wariant znalazła się w aneksie.<sup>33</sup>

Opracowując scenariusz, Timoszewicz posługiwał się czterema zachowanymi egzemplarzami: suflerskim ze Lwowa, inspicjenckim z Sofii i dwoma reżyserskimi przygotowanymi przez Schillera osobiście, a także z nielicznymi rolami aktorskimi. Podstawowym sposobem na określenie ich chronologii, hierarchii i wzajemnych relacji było przede wszystkim porównanie różnic: skreśleń, przywróceń, przestawień, skrótów i uzupełnień. Tak ustalony tekst zestawiał z oryginalnym tekstem *Dziadów* według wydania Józefa Kallenbacha, z którego korzystał Schiller. Przy czym, wychodząc z założenia, że partytura powinna odtwarzać nie tekst literacki, ale tekst teatralny, Timoszewicz w niektórych miejscach zmieniał

<sup>31</sup> Zob. Z. Goliński, *Edytorstwo. Tekstologia. Przekroje*, Wrocław 1969, s. 31–32; K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Toruń 2011, s. 78, 98, 101.

<sup>32</sup> J. Timoszewicz, op. cit., s. 553–557.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 562–565.



Plan techniczny dekoracji, *Powolne ciemnienie malowideł*, Teatr Studio, 1985



interpunkcję, a w szczególnych przypadkach nawet pisownię, dostosowując je do brzmienia tekstu mówionego ze sceny.<sup>34</sup>

Podobnie wyglądała praca nad ustaleniem treści reżyserskiej instrukcji, którą rekonstruował na podstawie tych samych egzemplarzy. Zaznaczmy jednak wyraźnie, że Timoszewicz, uznając dyrektywy za rodzaj tekstu pobocznego (quasi-didaskalia), nie traktował ich ani jako tekstu literackiego, ani teatralnego, tylko czysto instruktywnie; rekonstruował zatem właśnie ich treść, a nie dosłowny zapis. Dodatkowe informacje na temat działań scenicznych czerpał z recenzji, opisów krytycznych, wspomnień uczestników i widzów spektaklu (które jako świadectwa indywidualne traktował z należytą podejrzliwością), wreszcie z dokumentacji fotograficznej.<sup>35</sup> Wiele z nich, w przypadku braku potwierdzenia w innych źródłach, nie zostało w ogóle wprowadzonych do opisu. W związku z powyższym niemożliwe okazało się opracowanie „partytury rozumowanej”, o jaką chodziło Schillerowi, czyli takiej, która zawierałaby uwagi nie tylko techniczne, lecz także interpretacyjne.<sup>36</sup> Z perspektywy czasu możemy stwierdzić, że ten brak jest akurat dużą zaletą pracy Timoszewicza – dzięki temu, że nie narzuca czytelnikowi autorskiej wykładni dzieła, pozostawia mu pewną swobodę – choć nie dowolność! – interpretacji, a tym samym czyni lekturę bliższą odbiorowi spektaklu.

Postulat Raszewskiego, że zadaniem historyka teatru jest wierne odtworzenie partytury spektaklu przy zastrzeżeniu, że nie rekonstruuje on dzieła, „którego dziś nie ma, a i dawniej nigdy nie było”<sup>37</sup> wydaje się powtórzeniem słów Zbigniewa Golińskiego, piętnującego edytorską praktykę konstruowania „tekstu idealnego, który by jednocześnie przedstawiał wszystkie stany woli autorskiej, rozciągniętej w czasie, a wyrażanej w kolejnych utrwaleniach faz literackiego procesu”.<sup>38</sup> Zgodnie z założeniami klasycznej krytyki tekstu, zadaniem filologa jest sporządzenie tekstu możliwie najbliższego autografowi czy oryginałowi.<sup>39</sup> Jest to założenie ze wszech miar słuszne, a jednak kryje się w nim pewien paradoks. Nawet bowiem przy zachowaniu daleko posuniętych środków ostrożności nie jest to całkiem możliwe. W pewnym sensie każda inscenizacja, choćby najwierniej i najrzetelniej opisana, pozostanie „dziełem, którego nie było”, ponieważ nie zaistniała w pełni w żadnym z przedstawień.

Teatr należy do sztuk performatywnych, a zatem „istnieje tylko jako działanie”. W odróżnieniu od malarstwa czy literatury, których dzieła posiadają swój materialny kształt, performans „mieści się w działaniu, interakcji, reakcji”, a zatem

<sup>34</sup> Ibidem, s. 556–557.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 557–560.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 560.

<sup>37</sup> Z. Raszewski, *Dokumentacja...*, op. cit., s. 540.

<sup>38</sup> Z. Goliński, op. cit., s. 96.

<sup>39</sup> P. Maas, *Krytyka tekstu*, przekł. K. Sybilska, „Pamiętnik Literacki” 1994 z. 2, s. 188.

jest zawsze p o m i ę d z y<sup>40</sup>, w przypadku teatru – pomiędzy sceną a widownią, w ich wzajemnej relacji. Tomasz Kubikowski zwraca uwagę, że „sceniczna rzeczywistość konkretnego przedstawienia stanowi tylko jej [konkretyzacji] pierwszy stopień, ostateczna konkretyzacja [dzieła] następuje dopiero w odbiorze widzów”<sup>41</sup> i proponuje taką definicję sytuacji teatralnej: ma ona miejsce wówczas, gdy „aktor obdarzony pewną postacią realną na podstawie instrukcji stworzy schemat roli, a na jego z kolei podstawie – przedstawianą postać sceniczną; widz zaś, oglądając ją, utworzy sobie domniemaną postać sceniczną”.<sup>42</sup> Innymi słowy, dzieło sztuki teatru powstaje sensu stricto dopiero dzięki pracy wyobraźni widza, dla której bezpośrednim impulsem są działania aktorskie czy, szerzej, działania sceniczne.

Zwróćmy uwagę, że niezależnie od stopnia szczegółowości instrukcji w ramach jednej inscenizacji poszczególne przedstawienie różni się od pozostałych. Te różnice mogą wynikać z przyczyn artystycznych (na przykład stylu pracy czy osobowości reżysera, który nie uważa premiery za koniec pracy nad spektaklem i wciąż go modyfikuje) lub pozaartystycznych (na przykład nacisków ze strony dyrekcji teatru, opinii publicznej lub nieakceptującego metod pracy reżysera zespołu aktorskiego); mogą być też skutkiem przypadków losowych (nagłej niedyspozycji aktora, awarii maszynierii scenicznego). Próba rozpoznania i zrozumienia, które z tych zmian mają charakter i n t e n c j o n a l n y, to znaczy wpływają na kształt inscenizacji, które natomiast są a k c y d e n t a l n e, to znaczy wpływają tylko na konkretne przedstawienie<sup>43</sup> – to jedno z najważniejszych zadań każdej osoby piszącej o teatrze, nieważne, czy z perspektywy lat, czy jednego wieczoru. Każda z różnic może skutkować innym przebiegiem działań sceniczych, a co za tym idzie – innym odbiorem spektaklu przez widza. Warto o tym pamiętać, zważywszy, że odpowiedzialność za całokształt dzieła – niezależnie od zaistniałych okoliczności – tradycyjnie ponosi reżyser.

W edytorstwie naukowym funkcjonuje zasada, w myśl której uznaje się prawo autora do ustawicznego doskonalenia swojego dzieła, a zatem: zarówno „wyższości pierwodruku nad autografem, jak również wyższości każdego następnego wydania nad poprzednim, jeżeli to nowe wydanie świadczy o [...] konsekwentnym dążeniu autora do [...] cyelowania szczegółów utworu”<sup>44</sup>; przy czym „granicą stosowania zasady poprzedniej jest całkowite przerobienie kształtu dzieła przez autora”, wówczas bowiem należy „uznać, że autor dał dzieło

<sup>40</sup> R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przekł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 45.

<sup>41</sup> T. Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznego*, Warszawa 1994, s. 57.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 108.

<sup>43</sup> Oczywiście zmiana akcydentalna, zaakceptowana przez reżysera, może stać się intencjonalną, zaś intencjonalna, po jednorazowym sprawdzeniu w działaniu, pozostanie akcydensem. Kombinacji jest mnóstwo.

<sup>44</sup> K. Górski, op. cit., s. 28.

nowe, inne od poprzedniego, i w tym charakterze utworu zupełnie nowego musi być ono wydane”.<sup>45</sup> Tak kategoryczne postawienie sprawy kwestionuje jednak Maria Prussak, która zwraca uwagę, że „twórcza intencja autora jest czynnikiem niestabilnym, zmienia się w czasie”<sup>46</sup>, a główną troską filologa powinno być nie to, jak zrozumieć tę intencję, ale: „jak tę niestabilność utworu przekazać w dostępny sposób czytelnikowi, [...] żeby nie zatrzymać dynamiki kształtowania tekstu, a przynajmniej żeby w sposób spójny i klarowny dostarczyć mu wszystkich niezbędnych informacji”.<sup>47</sup>

Owa „niestabilność intencji twórczej” w teatrze stanowi warunek sine qua non. Bardzo często się zdarza, szczególnie w przypadku spektakli eksploatowanych przez wiele sezonów, że pierwsze i ostatnie przedstawienie różnią się od siebie zasadniczo. Nawet wtedy nie możemy jednak mówić o powstaniu nowego dzieła. Wszelkie zmiany w obrębie inscenizacji zachodzą bowiem zazwyczaj zbyt płynnie, by dało się wskazać dla nich jakiś moment graniczny. W historii teatru – pomijając wyjątkowo rzadką sytuację, kiedy reżyser, jak Schiller, kilkakrotnie korzysta z tej samej instrukcji<sup>48</sup> – edytorska reguła *editio prima* i *editio ultima* może znaleźć zastosowanie tylko wówczas, gdy badacz ma pewność, czy koniec pracy nad danym spektaklem wyznacza premiera czy dopiero przedstawienie poźegnalne (i tylko przy określonych zastrzeżeniach). Ponadto, specyfika i zwykle roboczy charakter materiałów archiwalnych, jakimi będzie się posługiwał, powodują, że przy rekonstruowaniu tekstu scenariusza (dla zachowania przejrzystości wyводу pominiemy w tym miejscu kwestię rekonstruowania treści reżyserskiej instrukcji) nie ma mowy o tradycyjnie rozumianej *constitutio textus*, poprzedzonej etapami *selectio*, *recensio* i *examinatio*.<sup>49</sup>

Przede wszystkim musimy pamiętać, że rekonstruujemy scenariusz nie jako tekst literacki, ale – „tekst teatralny”. Za tekst oryginalny możemy więc uznać jedynie ten, który został przekazany przez partyturę reżyserską i to tylko wówczas, kiedy mamy pewność, że jest ona dokumentem dzieła, a nie dokumentem pracy. Taka partytura zwykle nie występuje w *autografie*, zostaje opracowana przez asystenta na podstawie dokumentów pracy, a następnie przepisana na

<sup>45</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>46</sup> M. Prussak, *Konsekwencje założeń i decyzji edytorskich*, „Teksty Drugie” 2005 z. 1–2, s. 189.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 196.

<sup>48</sup> Powracanie przez reżyserów do źródeł inspiracji i ponowne wystawianie tych samych utworów nie jest w historii teatru niczym szczególnym, należy jednak zauważyć, że prawie zawsze wiąże się to z powstaniem zupełnie nowej inscenizacji; dość porównać ze sobą kolejne wersje *Matki* Jerzego Jarockiego (1964, 1972), *Dziadów* Jerzego Grzegorzewskiego (1987, 1995) czy *Miasta snu* Krystiana Lupy (1985, 2012). Za szczególny przypadek można uznać dwie inscenizacje *Śmierci Iwana Iljicza* Jerzego Grzegorzewskiego, powstające niemal równocześnie w 1990 w warszawskim Teatrze Studio i krakowskim Teatrze Starym według tej samej instrukcji i z tym samym protagonistą; różnice między spektaklami wynikały przede wszystkim ze specyfiki przestrzeni scenicznej i osobowości aktorów, nie zaś z odmiennych dyrektyw.

<sup>49</sup> P. Maas, op. cit.

czysto; nawet jeżeli nie mamy na to wyraźnych dowodów, znajomość teatralnej praktyki pozwala nam sądzić, że została ona zaakceptowana przez reżysera („podyktowana i sprawdzona”<sup>50</sup>). Jeżeli badacz ma szczęście na nią trafić – co zdarza się, niestety, niezwykle rzadko – pozostaje mu już tylko zweryfikować zawarte w niej informacje wobec dokumentów recepcji dzieła; a także wyeliminować błędy interpunkcyjne, ortograficzne i inne powstałe w wyniku kopiowania (poprzez porównanie tekstu scenariusza z tekstem pierwowzoru literackiego, co prawie zupełnie wyklucza *collatio* czy *divinatio*).

Zazwyczaj jednak badacz staje przed koniecznością zrekonstruowania partytury na podstawie zachowanych dokumentów pracy, a zatem przede wszystkim egzemplarzy: reżyserskich, inspicjenckich, suflerskich, aktorskich. Egzemplarze, zwłaszcza w przypadku spektakli szczególnie długo eksploatowanych, mają często postać palimpsestu: kolejnych warstw adnotacji i skreśleń nanoszonych odręcznie na kopie podstawowego maszynopisu. Porównywanie ich, aby w oparciu o powtarzalność występujących w nich błędów móc ustalić ich wzajemne zależności, dla pracy historyka teatru ma jednak drugorzędne znaczenie, ponieważ każdy typ egzemplarza zawiera innego rodzaju informacje. Inspicjent, jeżeli nie należy do osób szczególnie skrupulatnych, odnotuje korektę wygłoszonej przez aktora kwestii tylko wówczas, kiedy jest ona w istotny sposób związana z działaniem scenicznym, na przykład stanowi sygnał do zmiany oświetlenia. O ile w edytorstwie kluczową rolę pełni analiza błędów *znamiennych*<sup>51</sup>, o tyle w przypadku egzemplarzy należałoby mówić raczej o *ingerencjach* w tekst; przy czym nie zawsze będzie można wskazać wśród nich *dzielące* i *łączące* poszczególne kopie. Dlatego od analizy relacji pomiędzy egzemplarzami różnego typu częstokroć ważniejsza jest próba ustalenia chronologii powstawania marginaliów w obrębie jednego tylko egzemplarza.

Podczas gdy celem filologa jest ustalenie tekstu w postaci wolnej od wszystkich błędów powstałych po pierwszym rozgałęzieniu tradycji, czyli *archetypu*<sup>52</sup>, zadanie historyka teatru polega na czymś dokładnie odwrotnym – na ustaleniu tekstu, który będzie uwzględniał wszystkie ingerencje wprowadzane do niego od momentu rozpoczęcia prób aż do premiery spektaklu czy wręcz, w zależności od przyjętych założeń, do zakończenia jego eksploatacji. Każda uwaga na marginesie może tu mieć znaczenie – jeżeli nie dla odtworzenia dzieła, to dla próby zrozumienia procesu twórczego. W tej sytuacji do opracowania udokumentowanej i krytycznej partytury spektaklu najbardziej odpowiednia – bo pozwalająca na zachowanie charakteru „dzieła w ruchu” – wydaje się zaproponowana przez Krzysztofa Mrowcewicza koncepcja poszukiwania *archetypu in fieri*, a zatem tekstu istniejącego niejako potencjalnie, gdy żadna z zachowanych redakcji

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 199–200.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 189.

nie ma charakteru ostatecznej.<sup>53</sup> Taka koncepcja odpowiada performatywnemu charakterowi partytury reżyserskiej, która stanowi przeciwieństwo zapisu projektowanej przez artystę inscenizacji w kształcie potencjalnie najlepszemu.

\* \* \*

W roku 1973 Stefania Skwarczyńska zaproponowała własne zestawienie typów dokumentacji przedstawienia teatralnego, dzieląc je – za Raszewskim – na dokumenty pracy, dokumenty dzieła oraz dokumenty interakcji z widownią. Zestawienie obejmuje trzydzieści sześć typów i – nawet przy uwzględnieniu założenia autorki, że tak powinno wyglądać jedynie „dossier archiwalne przedstawień wybitnych” – pozostaje projektem utopijnym, niemożliwym do realizacji chociażby ze względu na wymagany nakład sił i środków (zakłada na przykład aż cztery rodzaje dokumentacji audiowizualnej).<sup>54</sup> Z owego „katalogowego szaleństwa” wygląda niewyraźna nigdzie *explicite*, a jednak czytelna myśl, że badacz jest w stanie dokonać rekonstrukcji dzieła teatralnego tylko jako „wypadkowej” zachowanych dokumentów. A zatem właśnie – p o m i ę d z y.

Zachowanie owego performatywnego p o m i ę d z y wydaje się kluczowe dla prawidłowego zrekonstruowania partytury spektaklu. Z jednej strony badacz powinien spełniać wszystkie wymagania stawiane mu zarówno przez historię teatru, jak i przez krytykę tekstu, jednak – nie pedantycznie, tak aby w swoim opisie nie zgubić specyficznego charakteru spektaklu teatralnego jako „dzieła w ruchu” i szczególnej dynamiki, jaka istnieje pomiędzy inscenizacją a poszczególnymi przedstawieniami. Niestety, nie ma tu prostych rozwiązań i każdy przypadek należy rozpatrywać oddzielnie. Stopień szczegółowości rekonstruowanej instrukcji reżyserskiej powinien być uzależniony od indywidualnego stylu artysty i tego, czy jest on typem inscenizatora, dla którego znaczenie ma każdy znak sceniczny, czy raczej typem inspicjenta, który ogranicza swoją rolę do pilnowania kolejności aktorskich wejść i wyjść. Badacz zaś musi pilnować, aby przygotowywany przez niego opis działań scenicznych był precyzyjny, a jednocześnie nie może narzucać czytelnikowi jednej konkretnej interpretacji. Powinien też pamiętać, że przysługuje mu „prawo do milczenia”, z którego może skorzystać zawsze, „gdy nie potrafi powiedzieć niczego pewnego albo przynajmniej prawdopodobnego”.<sup>55</sup> Szczególnie dzisiaj, kiedy – wobec rozwoju nowych mediów i kształtowania się dzięki technologiom cyfrowym „mobilnego archiwum w sferze społecznej”<sup>56</sup>, obejmującego nie tylko najnowsze, lecz coraz częściej także dawniejsze spektakle – niedostatek materiałów źródłowych gwałtownie zmienia się w ich nadmiar; co więcej, nierzadko przekazują one sprzeczne czy wręcz wykluczające się informacje.

<sup>53</sup> G. Marini, *Adon*, t. 2: *Komentarze*, red. L. Marinelli, K. Mrowcewicz, Rzym–Warszawa 1993, s. 67.

<sup>54</sup> S. Skwarczyńska, op. cit., s. 547–551.

<sup>55</sup> J. Wachowski, op. cit., 45.

<sup>56</sup> D. Poskuta-Włodek, op. cit., s. 56.

Nie powinno to jednak odstraszać go od podejmowania prób zrozumienia i oddania owej szczególnej „dynamiki zmian”, jakiej w toku przedstawień podlega każda inscenizacja. Wtedy i tylko wtedy można – choćby na chwilę – przywrócić teatr do życia, a wywołana dzięki umiejętnie opracowanej partyturze spektaklu „praca wyobraźni” jest w stanie zainspirować odbiorcę – zarówno badacza, jak i artystę – do własnych twórczych poszukiwań.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Sprawdzianem dla opracowanej przez nas edycji krytycznej scenariuszy autorskich Jerzego Grzegorzewskiego stało się remiksowanie *Powolnego ciemnienia malowideł* przez aktorów Teatru Studio pod opieką reżyserską Michała Borczucha (11 IV 2017). Zob. A. K. Drozdowski, *Ucieczka z archiwum*, „Teatr” 2017 nr 7–8.