

„Dialog” 1973, nr 7

Stefania Skwarczyńska

SPRAWA DOKUMENTACJI
WIDOWISKA TEATRALNEGO

I.

Wiadomo, że u podstaw różnorodnych zadań, które stawia sobie badacz teatru, leży poznawcze opanowanie poszczególnych tworców sztuki teatralnej w ich konkretnym kształcie, w ich artystycznych i ideowych walorach, w ich intera-

kcji z widownią*. A i to również wiadomo, że teatrolog — w przeciwieństwie do badacza wielu innych sztuk — jest

* por. Z. Raszewski: *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, w: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.

pozbawiony — wobec ulotności widowiska teatralnego — bezpośredniej styczności z przedmiotem swojej analizy, opisu i interpretacji, a wobec tego skazany na dodatkowy zabieg badawczy: na rekonstrukcję widowiska teatralnego. Musi jej dokonać niezależnie od tego, czy zamierza ją zaprezentować jako samostanowienie badawcze w postaci zinterpretowanego opisu*, czy też wykrystalizować pewne jej elementy i aspekty w dalszych swych wywodach. Rekonstrukcja widowiska może dokonać badacz tylko na mocy zachowanych dokumentów. Od ich jakości, ilości i autorytatywności — a także od umiejętności, z jaką badacz wyczyta dane widowiska z dokumentów pozornie nieważnych jak na przykład rachunki za rekwizyty — zależy stopień pełni rekonstrukcji, a także jej wartość naukowa, mierzona — na mocy historycznej wiedzy o teatrze — prawdopodobieństwem jej adekwatności w stosunku do odpowiedniego widowiska.

Tak więc osiągnięcia teatrologii zależą — pomijając uzdolnienia i dociekliwość teatrologów — od zachowanej dokumentacji widowisk teatralnych, a szerzej: życia teatralnego. Toteż trzeba jak najsilniej podkreślić, że szanse wydatnych, a przede wszystkim obfitych i szybkich osiągnięć badawczych teatrologów są różne w różnych krajach, a to w związku z różną ilością i rozmaitym uporządkowaniem podstawowych materiałów dokumentacyjnych, z rozmaitym o nie troską społeczną. Badacz polskiego teatru stoi przed wyjątkowymi trudnościami ze względu na nikłą ilość takiego materiału i jego rozproszenie.

Na taki stan rzeczy wpłynęła przede wszystkim nasza historia, doba rozbiorów, wojny, okupacje — pociągając za sobą dewastację licznych zbiorów, tak publicznych, jak prywatnych, a ponadto hamując na długie okresy zapędy dokumentacyjne, dotyczące zwłaszcza patriotycznych faktów naszej kultury, z łek przed prześladowaniami. Ale niemała winę za ten stan rzeczy ponosi także nasza beztroska wobec dokumentów przydatnych dopiero w przyszłości, i to przydatnych w tak „idealnej” dziedzinie, jaką jest nauka. Być może, iż w beztroskę tę przerodziła się konieczna dawniej ostrożność, niemniej osiągnęła ona współcześnie swoje apogeum; faktem jest, że łatwiej nieraz zrekonstruować widowisko

* por. J. Timoszewicz: „Dziady” w inscenizacji Leona Schillera, Warszawa 1970.

teatralne sprzed stu lat, niż sprzed lat piętnastu.

Do rzadkości należy gromadzenie w teatrach dokumentów nawet tak podstawowych, jak egzemplarze reżyserskie. Brak prawnej ich ochrony, brak nawet autorytatywnego orzeczenia, jak przebiega w tej dziedzinie granica pomiędzy własnością społeczną a własnością prywatną. W konsekwencji bywa, że nawet podstawowe dokumenty widowiska stają się prywatnymi „pamiątkami” lub podarunkami — jak fotografie teatralne — dla miłych znajomych. Niekiedy zaciera się w teatrach ślady przeszłości, usuwając „zawadzające” papierzyska...

Czas chyba najwyższy położył kres naszej beztrosce wobec dokumentów teatralnych, a więc czas także podjąć planowaną akcję gromadzenia dokumentacji widowisk teatralnych. Jeśli idzie o dawniejsze czasy — obowiązku rejestracji i zgromadzenia pozostałych dokumentów, a także rekonstrukcyjnej dokumentacji (m.in. zestawów repertuarowych)*, podjąć się muszą — i podejmują się — placówki naukowe i poszczególni badacze. Natomiast dokumentacja bieżącego repertuaru stać by się powinna ustawowym obowiązkiem każdego teatru, z tym, że w pewnych wypadkach i w odniesieniu do pewnego typu materiału dokumentacyjnego w grę by wchodziła współpraca z ośrodkami dokumentacyjnymi i laboratoriami placówek naukowych, a także pomoc ze strony różnych instytucji społecznych.

Oznacza to niewątpliwie dodatkowy ciężar włożony na barki teatrów. Czy jednak byłby to ciężar obcy ich własnemu interesom, rozumianym najszerzej i najgłębiej? Przecież osiągnięcia naukowe teatrologii nie są sprawą jakiejś odrwanej od życia sfery „metateatralnej”, lecz żywotną sprawą współczesnej sztuki teatralnej; one to ustalają tradycje, które ją — tak czy inaczej — zobowiązują. Zajmując się lokowaniem poszczególnych faktów w procesie historycznym — nie pozwalają dzisiejszym twórcom teatralnym zapominać o historyczności również ich obecnych dokonań, które — z racji swej ulotności — mogłyby być traktowane jako czysta teraźniejszość, wolna od oglądania się na przyszłość. Pamięć o przyszłych orzeczeniach nauki jest zgodna z dobrem dzisiejszej sztuki, a więc

* por. J. Got.: *Repertuary, w: Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych*, op. cit.

troska teatrów o dokumentację z myślą o potrzebach nauki nie może być uważana za li-tylko narzucony im i obcy ich sprawom ciężar.

W konsekwencji należałoby przyjąć jako obowiązującą zasadę, aby w każdym teatrze istniało archiwum pod opieką archiwisty, który mógłby ponadto spełniać obowiązki bibliotekarza. W archiwum gromadzono by, porządkowano i zabezpieczano na bieżąco dokumenty każdej inscenizacji dokonanej w danym teatrze. Oczywiście, szczególną troską powinny być otoczone wybitne dzieła teatralne; wyraziłaby się ona opracowaniem dodatkowych dokumentów, nawet dokumentów o charakterze „pół-fabrykatów” naukowych, przy ewentualnym współdziałaniu placówek badawczych. Sporządzenie niektórych z tych materiałów, potrzebnych dla dokumentacji dzieł wybitnych, jest kosztowne, pracochłonne i wymagające szczególnej fachowości, ale z pewnością jest ono opłacalne, i to w najlepszej monecie, bo w monecie wiedzy o naszej sztuce i kulturze.

Tak więc przyjmujemy z góry, że dossier archiwalne przedstawień wybitnych będzie obfitsze w materiałach niż w przypadku przedstawień przeciętnych. Sądzi- my, że minimalny rejestr obowiązujących archiwa dokumentów, dotyczących każdego widowiska, powinien być ustalony i obwarowany odpowiednim rozporządzeniem; natomiast dokumenty sporządzone w odniesieniu do przedstawień wybitnych mogłyby być tylko wyliczone — z zachętą — w dodatku do podstawowego rejestru. Co do zakresu owych materiałów dokumentujących, sądząmy — w ślad za Z. Raszewskim* — że powinny być one gromadzone w dwóch działach, w dziale dokumentów dzieła i w dziale dokumentów pracy, czyli tych, które pozwoliłyby badaczowi uchwycić utwór teatralny in statu nascendi. Oba zespoły dokumentów składałyby się razem na archiwalny korpus każdego widowiska teatralnego. I jeszcze jedna uwaga: zgodnie ze stanowiskiem dzisiejszej teatrologii należałoby się starać także o dokumentację widowiska z pozycji widza, oraz o dokumentację interakcji pomiędzy sceną i widownią.

II.

Zestawmy tutaj próbnie — z myślą o archiwach teatralnych — listę doku-

* Z. Raszewski, op. cit.

mentów widowiska, porządkując je w dwa działy: dokumentów dzieła i dokumentów pracy, ale bez wyodrębniania w jakimś dodatku dokumentów godnych sporządzenia dla dokumentacji dzieł wybitnych. Będzie to lista w naszym rozumieniu maksymalna.

I. Dokumenty dzieła

1. Dwa barwne filmy dźwiękowe dokumentujące całość widowiska, opatrzone datą wykonania oraz informacją, z którego miejsca sfilmowano przedstawienie i który z rzędu był to spektakl. Postulowalibyśmy — dobrze zresztą znając związane z tym kłopoty realizatora filmowego oraz dyskusyjność efektów — aby filmy zostały wykonane z pozycji kamery nieruchomej; idzie nam o uzyskanie „podobizny” widowiska z jednego punktu widzenia — z punktu widzenia widza, skazanego przez bilet na jedno miejsce. To właśnie założenie skłania nas do postulowania dwóch filmów: jednego z miejsca naprzeciw sceny, drugiego z miejsca bocznego, na piętrze. Ten drugi film dokumentujący widowisko w pewnej deformacji ułatwiłby badaczowi orientację w specyfice odbioru widowiska pewnej części publiczności i interpretację jej doznań.
2. Barwne i dźwiękowe „podobizny” wybranych fragmentów przedstawienia wykonane przy pomocy kamery ruchomej.
3. Barwne i dźwiękowe „podobizny” filmowe fragmentów przedstawienia — obfite w zbliżenia wybranych scen — dla dokumentacji gry poszczególnych aktorów (zachowanie w sytuacji, pozy, gesty, mimika).
4. Kilka filmowych ujęć widowni — dla zadokumentowania jej reakcji na pewne momenty widowiska (zapatrzenie i zasiłwanie, frenetyczne oklaski itp.), wraz z odnotowaniem scen, które reakcję wywołały.
5. Magnetofonowe nagrania przynajmniej niektórych partii przedstawienia, przydatne dla badań orkiestracji głosów aktorów w poszczególnych scenach.
6. Opis werbalny widowiska w całym jego toku o charakterze protokołu, wykonany fachowo (np. przez asystenta reżysera).
7. Opisy werbalne widowiska wykona-

- ne przez widzów w różnym wieku, o różnym poziomie wykształcenia, i w odniesieniu do różnych przedstawień danej sztuki: będą to opisy bardziej subiektywne, nie bez elementów interpretacji — „dokumenty ludzkie”*.
8. Migawkowe notatki o charakterze reporterskim, dokumentujące pierwsze wrażenia widzów, na przykład wypowiedzi „podsluchane” podczas przerw; może wykonane przez miejscowych dziennikarzy.
 9. Egzemplarz reżyserski (tzw. „określony”).
 10. Wypowiedzi inscenizatora i innych artystów teatru nie opublikowane, wynotowane przez młodszych pracowników teatru.
 11. Dokumentacja scenografii — barwne fotografie, odrębne barwne szkice; w razie scenografii tzw. kinetycznej — ujęcia filmowe odpowiednich momentów.
 12. Barwne zdjęcia i szkice kostiumów, ew. modele („lalki”).
 13. Scenopis świetlny.
 14. Ewentualna partytura muzyczna.
 15. Ewentualna partytura choreograficzna — szkice i zdjęcia fotograficzne.
 16. Barwne fotografie wybranych scen, wykonane podczas przedstawienia (nie komponowane ex post).
 17. Zestaw fotografii aktorów: w sytuacjach scenicznych, w kostiumie, tzw. prywatne.
 18. Egzemplarz tekstu dramatycznego w wydaniu, z którego korzystał inscenizator; ewentualnie maszynopis.
 19. W razie przekładu z języka obcego — oprócz tekstu przekładu (z nazwiskiem tłumacza) — tekst w oryginale, w tym wydaniu, z którego korzystał tłumacz.
 20. Afisz.
 21. Program.
 22. „Kronika” — z datami — wszystkich zmian wprowadzonych w toku przedstawień, zaczawszy od premiery — m.in., skróty lub naddatki w „tekście”, zastępstwa aktorów, zmiany w kostiumach, w elementach scenogra-

* por. teorię i historię opisu teatralnego i jego odmian oraz omówienie jego znaczenia dla badań historyczno-teatralnych w artykule Z. Raszewskiego: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, *Dialog* nr 9/1970.

- ficznych. „Kronika” zdarzeń na widowni w reakcji na widowisko.
23. Pełny zbiór refleksów danego widowiska w prasie: zapowiedzi, recenzje, omówienia, eseje na marginesie widowiska; zespół tych dokumentów winien być stale uzupełniany przybywającymi materiałami.
 24. Prace pisemne na temat widowiska, często „zadawane” na ćwiczeniach w wyższych uczelniach i w klasach licealnych; przynajmniej odnotowanie tego faktu, wskazanie jego zasięgu i, jeśli możliwe, dalszych losów tych prac.
 25. Wykaz frekwencji na poszczególnych przedstawieniach; notatka o sposobie rozprowadzenia biletów oraz charakterystyka społeczna, zawodowa i pokoleniowa publiczności na poszczególnych przedstawieniach.
 26. Graficznie ujęta analiza widowiska na podstawie dokumentującego go filmu, nagrań magnetofonowych, go filmu, nagrań magnetofonowych, opisów werbalnych, materiału ikoniznego; dokument ten ma charakter „półfabrykatu” naukowego; jego wykonanie, wymagające fachowych umiejętności, możliwe jest tylko w oparciu o placówki naukowe, a opłacalne jedynie w stosunku do dzieł wybitnych. Zakłada on analizę filmu przy stole montażowym i konfrontację jej wyników z danymi innymi form zapisu widowiska. W wyniku takiej analizy ujawniają się zarówno zrealizowane kolejno w obrębie każdego z tworzyw teatralnych jego elementy, jak też synchroniczne zestawy tych elementów „w poprzek” wszystkich tworzyw. Uwidocznią to zapis każdego elementu na planszy podzielonej horyzontalnie na tyle odcinków, ile tworzyw teatralnych wchodzi w grę w danym widowisku, a pionowo na tyle odcinków — odcinków „czasowych” — ile przyjdzie ich przyjąć pod dyktando elementów o charakterze całości tego tworzywa, które jest najbardziej „ułożone” (tworzywo słowne wraz z mimiką).
- Zapis może być dokonany w skrótach słownych lub w symbolach, które wskaże załączona legenda. Owe elementy mogą być pojęte dość swobodnie; za element wyznaczający jednostkę „czasową” można przyjąć na przykład jedną kwestię. Szereg kolejnych plansz złoży się na całość dokumentującą pełne widowisko;

wewnętrzne w niej granice wyznaczają akty, sceny, sytuacje sceniczne. Ten typ dokumentu pozwoli badaczowi odczytać po liniach horyzontalnych stopień i rodzaj aktywności poszczególnych tworzyw w widowisku, z możliwością uprzytomnienia podjętej przez nie funkcji dramatycznej w jego całości; odczytanie zapisów wzdłuż linii pionowych ukaże czytającemu typ akordów złożonych z różnorodnych elementów synchronicznych, czyli znaków złożonych języka sztuki teatralnej, typ akordów znamieny, jak się zdaje, dla dramaturga, dla inscenizatora, dla stylu epoki. Lektura kolejnych znaków złożonych w ich wzajemnych stosunkach i powiązaniach we frazy zaprowadzi badacza do semantycznej — wielokierunkowej i wielopłaszczyznowej — interpretacji widowiska.

Z pewnością sporządzenie takich plansz nie jest łatwe, ale dokonane dotąd próby na materiale filmowym dowodzą, że jest ono możliwe* i podające się dalszym udoskonaleniom. W dokumencie tego typu można by widzieć „partyturę teatralną ex post”, w przeciwieństwie do właściwej „partytury teatralnej”, przedstawionej przez Z. Raszewskiego**.

II Dokumenty pracy

1. Protokół z prezentacji sztuki przez reżysera lub zaproszonego znawcy wobec grona artystów teatru zaangażowanych w jej inscenizację.
2. Protokół z wypowiedzi inscenizatora na temat koncepcji inscenizacyjnej oraz protokół z ewentualnej dyskusji z artystami.

* Mowa tu o tzw. „partyturze filmowej” filmu *Hroszima, moja miłość*, wykonanej w Zakładzie Wiedzy o Filmie UE i w PWSTiF pod kierunkiem prof. dr B. W. Lewickiego. Metodę tę omówiono w dwóch zeszytach włoskiego czasopisma *Filmcritic* w sierpniu 1967 (nr 179 i 180).

** Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, w: *Pamiętnik Teatralny* VII 1958, z. 3-4 (27-28). W związku z przedstawionym przez nas dokumentem godne szczególnej uwagi są zamieszczone w rozprawie Z. Raszewskiego tablice z różnymi symbolami zapisu oraz graficzne ujęcia różnych aspektów widowiska teatralnego.

3. Notatki z okolicznościowych wypowiedzi aktorów na temat ich ról, wykonane przez młodszych pracowników teatru.
4. Nagrania magnetofonowe przebiegu wszystkich kolejnych prób; są one szczególnie ważne dla rekonstrukcji takiego widowiska, którego ostateczny kształt rodzi się dopiero na scenie na modłę improwizacji.
5. Barwne i dźwiękowe ujęcia filmowe wybranych fragmentów inscenizacji, tych samych na wszystkich próbach; porównawcze ich zestawienie ukaże in statu nascendi ostateczny kształt widowiska.
6. Notatki dotyczące koncepcyjnej pracy reżysera w toku prób, wykonane przez asystenta.
7. Zestawy szkiców scenograficznych dotyczących kolejnych faz kształtowania się ostatecznej koncepcji (szkice autorskie, ich fotografie).
8. Zestawy szkiców dokumentujące przemiany w koncepcji kostiumów.
9. Materiały dokumentujące zmiany, którym ulegała partytura muzyczna, choreograficzna, świetlna.
10. Pierwsze szkice artystycznego afisza, pozwalające śledzić koordynowanie stylu plastycznego afisza ze stylem widowiska; notatka o artyście-plastyku.
11. Sprawozdanie z pracy redakcyjnej i dyskusji nad przygotowywanym programem (dobór tematyki, dobór autorów artykułów etc.) ewentualnie nad innymi wydanictwami teatru.
12. Wykaz rozmaitych imprez, przygotowujących publiczność do odbioru zapowiedzianej inscenizacji (odczyty, spotkania, wieczory recytacyjne, artykuły o dramacie, dramaturgu i teatrze).

Jeśli badacz znajdzie w archiwum teatralnym — poza dokumentacją widowisk — należycie uporządkowany materiał dotyczący organizacji teatru, jego zaplecza ekonomicznego, finansowego, technicznego, składu jego personelu, jego planów i dokonań repertuarowych etc. — będzie można mówić o prawdziwej współpracy twórczych placówek sztuki teatralnej z nauką. A taka współpraca — z wzajemną wymianą usług i inspiracji — to warunek intensywności rozwoju naszej kultury i artystycznej i naukowej.