

Almuth Grésillon

Institut des Textes
et Manuscrits Modernes

Jean-Marie Thomasseau*

Université Paris 8

Sceny teatralnej genezy

Abstract

Stages of Theatrical Genesis

How can we conceive of applying genetic criticism to a theatrical work, since drama is characterised by its inherent mutability and necessary incompleteness? How can we analyse the genesis of a play which only becomes real on the evening of its performance? How can we define the genesis documents when we know they are unstable, heterogeneous and ephemeral by definition? A requisite condition: the persons involved in stage direction as well as theatrical archives should be encouraged to preserve the fragile traces of the birth of a performance (logbooks, administration notebooks, rehearsal records, sketches for the sets, and so on). This study outlines a framework wherein the complex, dynamic relationship between the construction of a text and that of its performance can be exploited.

Słowa kluczowe: krytyka genetyczna, proces twórczy, teatr

Keywords: genetic criticism, creation process, theatre

* Autorzy serdecznie dziękują Marie-Madeleine Mervant-Roux i Patrice'owi Pavisowi za życzliwą krytyczną lekturę tego tekstu.

Na początek wypada uzgodnić kwestię pojęć. Dzieło teatralne¹ oznacza w naszym wywodzie całość obejmującą tekst oraz jego sceniczną realizację: tekst ze wszystkimi składowymi², takimi jak, z jednej strony, dialogi i didaskalia, z drugiej strony – spektakl w jego konkretnym inscenizacyjnym kształcie, czy wręcz wielość różnych inscenizacji powstałych w ciągu czasu³. Każde dzieło teatralne stanowi wielowarstwowy spłot tworzy wchwycony w procesie ciągłego stawania się, a współzależność i rozmaite interakcje między tekstem i sceną, nieustający ruch tam i z powrotem oraz skomplikowane, wciąż ponawiane uzgodnienia między nimi sprawiają, że podejście genetyczne jest tak trudnym i zarazem kuszącym wyzwaniem. W „maszynie cybernetycznej” teatru, o której pisał Roland Barthes⁴, dwoistość genetycznej budowy narzuca się jako podstawowa zasada, co ukazuje zamieszczony poniżej schemat (il. 1).

Geneza tekstowa i geneza sceniczna ewoluują w czasie, co zaznaczono przez wertykalne strzałki zbiegające się u dołu dwóch kolumn w jednym punkcie: dzieła teatralnego. Systematyczne relacje tych dwóch „uniwersów” (tekstu i sceny) ukazują podwójne strzałki poziome. Niektóre dodatkowe powiązania czy skutki zwrotne, które mogą się czasem przydarzyć (np. wpływ inscenizacji na ponowną redakcję tekstu), zaznaczono strzałkami diagonalnymi.

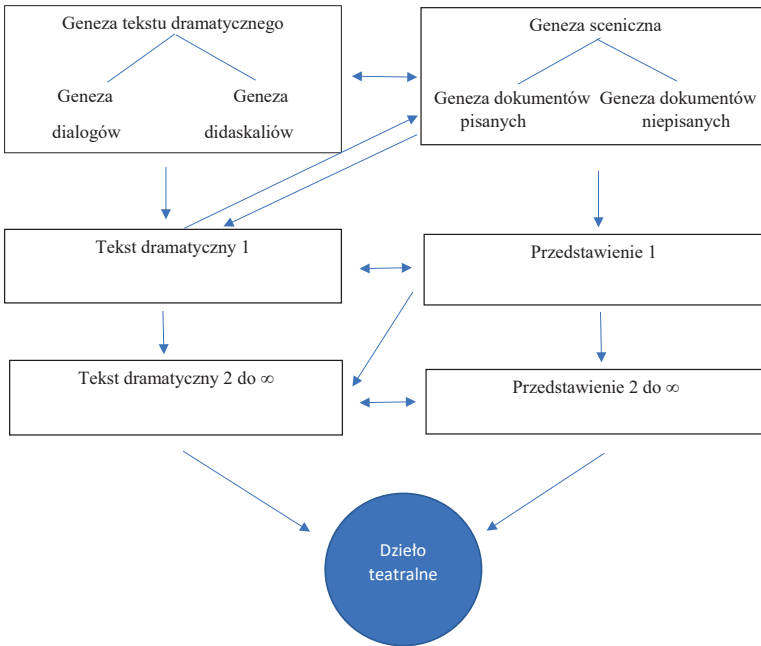
Nasz schemat teatralnej genezy nie jest wynikiem błędu w sztuce. Wbrew pozorom nie przywołuje również starego podziału tekst/scena z jego prostą binarną strukturą. Jak pokazują dołączone do rysunku strzałki, jest to raczej dynamiczny model nieprzerwanych powiązań i interakcji, poprzecinany dialektycznymi łączami i zorganizowany w rozmaite pola napięć, otwarty na szczególne właściwości każdego dzieła. Dynamika ta nie kształtuje się na wzór klasycznych opozycji, lecz jako osobliwy układ, w którym tekst i scena podlegają, owszem, własnym prawdom, ale i pozostają nawzajem, ściśle sprzęgnięte w każdym momencie kreacji. Genezę tekstu i genezę spektaklu nierozzerwalnie łączą trwałe zjawiska antycypowania i zwrotnego reagowania między jednym a drugim. W wielu wypadkach pisanie dramatu uwzględnia scenę jako „horyzont oczekiwań”, jako skryte wyobrażenie mentalne;

¹ W pojęciu dzieła przyjmujemy teoretyczne ustalenia Gérarda Genette’a, sformułowane zwłaszcza [w:] *idem, L’Œuvre de l’art*, Paris 1994, s. 187–238.

² Zob. wciąż aktualny artykuł Bernarda Dorta, *idem, Le texte et la scène. Pour une nouvelle Alliance* [1984], przedruk [w:] *idem, Le Jeu du théâtre. Le Spectateur en dialogue*, Paris 1994, s. 243–275. Zob. też numer specjalny „Littérature”, czerwiec 2005, pod tytułem *Théâtre: le retour du texte?*.

³ Uściślijmy, że, historycznie rzecz biorąc, jest to przesłanką do zaistnienia reżysera w nowoczesnym tego słowa znaczeniu, zob. J.-P. Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, „Genesis” 2005, nr 26, s. 35–50.

⁴ R. Barthes, *Littérature et signification* [w:] *idem, Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, s. 258 (wyd. pol.: *idem, Literatura i znaczenie* [w:] *idem, Mit i znak. Eseje*, wybór i wstęp J. Błoński, przeł. W. Błońska et al., Warszawa 1970).



Il. 1. Geneza tekstowa i geneza sceniczna ewoluują w czasie, co zaznaczono przez wertykalne strzałki zbiegające się dołu dwóch kolumn w jednym punkcie: dzieła teatralnego. Systematyczne relacje tych dwóch „uniwersów” (tekstu i sceny) ukazują podwójne strzałki w poziomie. Niektóre dodatkowe powiązania czy skutki zwrotne, które mogą się czasem przydarzyć (na przykład wpływ inscenizacji na ponowną redakcję tekstu), zaznaczono strzałkami diagonalnymi

Źródło: opracowanie własne.

i podobnie doświadczenie konkretnej inscenizacji może wywołać w odpowiedzi pisarskie przekształcenia tekstu, a nawet, jak dobitnie to widać we współczesnym teatrze, stabilizację materii tekstowej w jej ostatecznym kształcie⁵.

Jak pokazuje historia teatru oraz przypadki konkretnych twórców (dramatu lub przedstawienia), złożony splot tekst/scena obejmuje wielorakie i zmienne wariacje czy predylekcje. Wystarczy przywołać dwa echa z wnętrza współczesnego teatru na dowód, jak niejednolite bywają przyjmowane w nim

⁵ Przywołajmy dla przykładu ostatnie doświadczenia Jeana-François Peyreta, zob. J.-F. Peyret, M.-M. Mervant-Roux, „Il n’y a pas de secret”. *Entretien*, „Genesis” 2005, nr 26, s. 127–135.

postawy. Najpierw głos Michela Vinavera: „[...] nie wyobrażam sobie ani postaci, ani gestów, ani też przestrzeni i jej zastosowania. Moja wyobraźnia zatrzymuje się na materii tekstowej”⁶.

Dla kontrastu zacytujmy Ionesco, który wcześniej widzi swoich bohaterów poruszających się w pewnej przestrzeni: „To coś jak obraz odsłaniający się przed wewnętrznymi oczyma [...]. Widzę ich, są tam, później się rozdzielają. W każdym razie wygląda to jak przestrzeń w ruchu”⁷.

Choć spektrum możliwości jest szerokie, nie da się zaprzeczyć, że całość zwana „dziełem teatralnym” spoczywa na dwóch podstawach, które same wciąż podlegają przemianie: z jednej strony jest tekst, z drugiej – scena. Umocowanie na tych dwóch wspornikach wystarczy w naszym przekonaniu, by zarysować model genetyczny umożliwiający postępowanie ze scenicznym dossier. Na użytek tego artykułu przedstawimy naszą propozycję w sposób analityczny: najpierw zajmując się procesem tekstotwórczym, następnie zaś powstawaniem dokumentów inscenizacji⁸. To właśnie te ostatnie sprawiają, że zadanie genetyka okazuje się nader trudne. Jak bowiem ująć w jednym podejściu zjawiska z tak różnych porządków semiotycznych: pisarskiego, wizualnego i audialnego? W jaki sposób badać jednocześnie słowo, głos, przestrzeń, rekwizyty, światło, ruch, ciało i scenografię? W obliczu tego niebagatelnego utrudnienia metodologicznego wybieramy następującą ścieżkę: poza samym tekstem dramatycznym wiele innych gestów kreujących jego „teatralność” zostawia ślady pisane (notatki reżyserów, scenografów, egzemplarze tekstu z adnotacjami aktorów, pomysły scenografów, prace interpretacyjne „dramaturgów” – w niemieckim rozumieniu funkcji dramaturga, dyskusje na próbach, zarysy inscenizacji). To właśnie zbiorowi tych różnorodnych dokumentów poświęcimy najpierw uwagę. Tymczasowe usunięcie z pola widzenia niepisanych świadectw genetycznych wynika, rzecz jasna, z ograniczonych ram tego tekstu, ale też jest sygnałem problemów, jakie tkwią u źródeł pracy nad genetyką teatru.

I jeszcze ostatnia uwaga: analiza genetyczna, jeśli zastosować ją do procesu kreacji teatralnej, może, jak już powiedziano, utrzymać podział na dramat i przedstawienie dla uprzyśtępnienia i jasności wyводу. Trzeba jednak pamiętać, że prawda teatru nie tkwi w niezależnym funkcjonowaniu dwóch osobnych mechanizmów, lecz w cyrkulacji, która je łączy i ożywia powstające

⁶ Cyt. za: M.-Ch. Autant-Mathieu, *Auteurs, écritures dramatiques, Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, red. M.-Ch. Autant-Mathieu, Paris 1995, s. 25. Na temat stanowiska Vinavera, które jest w rzeczywistości znacznie bardziej dialektyczne, zob. C. Brun, *Michel Vinaver: „Iphigénie Hôtel” et l'utopie de l'objet théâtral*, „Genesis” 2005, nr 26, s. 71–90.

⁷ Cyt. za: M.-C. Hubert, *Eugène Ionesco*, Paris 1990, s. 254.

⁸ Patrice Pavis, który nie zamierza występować z perspektywy genetyka, sugeruje także, by „osobno rozważać badania nad tekstami pisarskimi oraz praktykami scenicznymi uwzględniającymi owe teksty” (*idem, L'Analyse des spectacles*, Paris 1996, s. 189).

dzieło. W rzeczywistości wszystko rozgrywa się między tekstem i sceną, w skomplikowanym i delikatnym przejściu od przestrzeni kartki do okręgu sceny, w ciągłym dwustronnym tam-i-z powrotem między tym, co czytelne, wypowiedalne i widzialne. Antoine Vitez ukuł piękną formułę: „Dzieło dramatyczne jest zagadką, którą teatr musi rozwiązać”⁹. Nakierowane na różne etapy produkcji teatralnej badanie wspólnej genezy dramatu i przedstawienia uczestniczy w rozwiązaniu tej zagadki.

I. Geneza tekstu dramatycznego¹⁰

W teatrze twórcą jest autor. O tyle, o ile dostarcza nam esencji.

Gdy walory dramatyczne i filozoficzne jego dzieła nie dają nam żadnej możliwości indywidualnego tworzenia, gdy wciąż czujemy się, po każdym przedstawieniu, jego dłużnikami. Co nie znaczy, że dzieło jest doskonałe (Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*)¹¹.

Pojęcie przed-tekstu, używane w krytyce genetycznej na określenie „całości zachowanych świadectw genetycznych dzieła, uporządkowanych chronologicznie wedle kolejnych etapów”¹², wydaje się użyteczne również w analizie genezy tekstu scenicznego. Zbieramy więc wszystkie rękopisy i bruliony poprzedzające tekst dzieła. Przy okazji jednak narzuca się natychmiast delikatny problem, który Anne Ubersfeld określa jako „rdzenie teatralności” lub „tekstowe matryce przedstawialności”¹³. Roland Barthes zaproponował nie tak dawno definicję pojęcia teatralności, wedle której jej oznaki tkwią już w pierwszych śladach pracy nad tekstem dramatycznym:

Co to jest teatralność? To teatr minus tekst, to gęstość znaków i wrażeń, które wyrastają na scenie z zapisanej osnowy, to ten rodzaj uniwersalnej percepcji fizycznych sztuczek, gestów, tonów, oddaleń, materii, światła, który zanurza tekst w bogactwie jego zewnętrznego dyskursu. Oczywiście teatralność musi być obecna już

⁹ A. Vitez, *L'Art du théâtre*, „L'Art du Théâtre” 1985, nr 1, s. 8.

¹⁰ Co do tej części, zob. A. Grésillon, *De l'écriture du texte à la mise en scène*, „Cahiers de praxématique” 1996, nr 26: *Les mots de lascène*, s. 71–93 (wyd. pol.: *idem*, *Od pisarstwa teatralnego do inscenizacji*, przeł. M. Zbierańska, druk [w:] D. Jarząbek-Wasył, B. Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019).

¹¹ J. Vilar, *De la tradition théâtrale*, L'Arche 1955, nowe wydanie 1999, s. 62–63.

¹² A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris 1994, s. 241.

¹³ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1978, s. 20.

w pierwszym pisemnym załączku dzieła, jest bowiem przesłanką tworzenia, a nie tylko odtworzenia¹⁴.

Czy ten „pierwszy pisemny załączek”, zarodkowe cząsteczki uchwycone na piśmie z myślą o scenie wykazują – w swym wymieszaniu – odmienne właściwości w porównaniu z rękopisami, którymi zwykła się zajmować genetyka? Czy tenże inicjalny materiał, bardziej nawet niż tekst wypracowany później, wyróżnia się czymś specjalnym? Do jakich metod się uciec, by go wydobyć, poddać analizie i wzbogacić istniejący model genetyczny?

A mówiąc jeszcze prościej: czy autor bądź autorzy w rozpędzie pierwszych działań pisarskich myślą już o przyszłej scenicznej realizacji i zostawiają dość poszlak, by to ocenić? Jeśli tak, czy owe poszlaki stanowią zarys intencji teatralnych autora? Byłyby one więc czymś w rodzaju przed-tekstu dla didaskaliów, które czasem uznaje się za uprzywilejowany przekątnik wizji scenicznej? Redakcja didaskaliów wyznacza tym samym moment, w którym twórcza myśl bezpośrednio sięga ku horyzontom inscenizacji. W odmiennej formule didaskalia rzucają światło na to, co ledwie potencjalnie zawiera się w dialogach. Postępowanie ścieżką tych dwóch zespolonych toków pisania, zgodnie z chronologią tworzenia i na podstawie przed-tekstów już w ścisłym znaczeniu, oznacza zawsze trudną wędrówkę na krawędzi.

I.1. Pisanie dialogów

Ogólne metody krytyki genetycznej w pełni zachowują swą operacyjną siłę w odniesieniu do praktyki pisania dialogów scenicznych. Należy tylko przypomnieć, że z jednej strony dialogi redaguje się, w większości przypadków, z myślą o podwójnym odbiorcy: czytelniku oraz widzu¹⁵. Z drugiej strony czeka je znaczna metamorfoza, kiedy przeobrażają się w żywą mowę, a więc w głos, ciało, ruch i grę aktorską. Toteż ciąg prowadzący od rękopisu do książki i następnie przedstawienia obfituje po drodze w wypadki, o których trzeba pamiętać, podejmując zadanie kompletowania dossier genetycznego. Jeśli skoncentrujemy się na samych tylko dialogach, możemy wyróżnić cztery modele ich pisania lub przepisywania. Dwa pierwsze wiążą się z postawą piszącego, dwa ostatnie z konkretnymi momentami pracy tekstowej.

a) Pierwszy przypadek to casus autora, który na wzór nowelisty lub poety samotnie pochyla się nad rękopisem, przeznaczając swój tekst przede wszystkim do lektury. Tak było z *Lorenzacciem* Alfreda Musseta. Wedle sprawdzonych już procedur studium genetyczne polegałoby w tym wypadku na zestawieniu

¹⁴ R. Barthes, *Le théâtre de Baudelaire* [w:] *idem, Essais critiques*, s. 41–42.

¹⁵ A także zapewne z myślą o usytuowanym pomiędzy nimi szczególnym czytelniku, którym jest reżyser!

kolejnych dokumentów genezy tekstu aż po czystopis i egzemplarz drukowany. Choć twórca skupia się głównie na tekście dramatu, jest prawdopodobne, że redagując go, myśli o „idealnym teatrze”, który ma w głowie. Wyobrażenie sceny towarzyszy zatem na drugim planie aktowi dramatopisania, który nieuchronnie obrasta w wielokształtne korzenie teatralności, w pierwszej chwili ledwo uchwytny, ale mające istotne tekstualne i sceniczne następstwa. Z tego powodu pisarka Valère Novarina uważa, że tekst to nie tyle absolutnie pierwszy element, ile urzeczywistniający się w procesie pisania jedyny, fundacyjny i nienaruszalny wspornik aktu scenicznego. W takim układzie głównym motorem przetworzeń (*réécritures*)¹⁶ sztuki byłoby stopniowe scalanie zawartych w niej elementów scenicznych. Dowodzi tego pisarstwo Paula Claudela, który tak wspominał *Zwiastowanie (L'Annonce faite à Marie)*: „[...] scena ma swoje, czasem nieubłagane, wymogi. Różne formy *Zwiastowania* zaczynają się od dramatu do czytania, a kończą na teatrze najczystszej miary”¹⁷.

b) Drugi przypadek jest najczęstszy i zdarzał się w różnych okresach teatru europejskiego: autor tworzy samodzielnie, ale od pierwszej chwili otwarcie bierze pod uwagę współczesną scenę. W tej strategii pisarskiej, zgodnie z epoką i obowiązującym ją kodem, rękopiśmienne partie dialogowe ulegają w redakcji serii zmian, które niekiedy poważnie modyfikują pierwotny układ całości. Praktyki pisania i przepisywania mogą w tym wypadku odpowiadać na różne ograniczenia narzucone przez, z jednej strony, status języka scenicznego w danej epoce, z drugiej – zabiegi bezpośrednio związane z wizją sceniczną dzieła i jej personalno-technicznymi restrykcjami.

Rękopis *Antony'ego* Alexandre'a Dumasa ojca ukazuje niewygodną pozycję redagującego dialogi autora oraz najważniejsze wybory, jakich dokonał, przystosowując tekst do wymagań języka sceny. Po stworzeniu pierwszego zarysu Dumas wnosi poprawki, zacierając tu i ówdzie słowne subtelnosci, które naturalnie narzucały się w pisaniu, zastępując je scenicznymi efektami znacznie mniej zadowolającymi pod względem ściśle literackim. Te ostatnie włączały w ekspresję patosu, nieraz bliskiego krzyku czy nagiej emocji, dodatkowy walor gry aktorskiej. I odwrotnie, autor bardziej czuł na społeczny prestiż zawodu literata przepisuje po premierze cały tekst lub jego część, poddając stylistycznej obróbce tak, by wersja drukowana dostarczyła bardziej wyrafinowanych przyjemności w lekturze. François de Curel, twórca sztuk wystawianych przez André Antoine'a wsławił się tym, że w swych przedmowach zdecydowanie i wprost zmagął się z bezustanną potrzebą przekształcania

¹⁶ Przez termin *réécriture* rozumiemy tu nie tyle operację lub rezultat intertekstualnego powiązania między tekstami różnych autorów, ile każde działanie tekstowe, przez które autor wraca do własnych prac, by je poddać modyfikacjom (skrócić, rozszerzyć, wymienić, przekształcić).

¹⁷ P. Claudel, cyt. za: M.-Ch. Autant Mathieu, *op.cit.*, s. 19.

tekstu dramatycznego¹⁸. Mniej więcej w tej samej epoce Claudel w *Złotej czaszce* [*Tête d'or*], *Punkcie przecięcia* [*Le Partage de midi*] czy *Atlasowym trzewiczku* [*Le Soulier de satin*] uczyni z nieustannej potrzeby przekształcania logikę całej swej twórczości, jakby chciał, aby dialogi podlegały nieskończonym procesom fermentacji. W grę mogła wchodzić także, jak to było u Moliera, chęć opóźnienia publikacji utworów tak długo, jak to możliwe, a powodem tego bywały: obyczaje teatralne epoki, pragnienie ochrony pozostającego w rękopisie tekstu przed zewnętrzną ingerencją czy wreszcie chęć zachowania w nietkniętym stanie możliwości jego odnawiania.

Innym ograniczeniem stawianym przez teatr i silnie warunkującym pisanie dramatu od samego początku jest wybór aktora, dla którego autor tworzy swój tekst (np. Marguerite Duras pisząca dla Madeleine Renaud).

c) Trzeci typ przesunięć możliwych w obrębie rękopisu tekstu dramatycznego ma swoje źródło poza autorem, a zdarza się wówczas, gdy z inspiracji reżysera i pod wpływem jego sztuki autor jest zmuszony do poczynienia zmian, niekiedy wręcz do przepisania całych pasażów lub reorganizacji struktury całego utworu. Przykładem tego jest współpraca Claudel–Barrault w okresie inscenizacji *Atlasowego trzewiczka* w 1943 roku¹⁹. W ten sposób kształtuje się zjawisko pisania dramatu na cztery ręce, w którym zawsze trudno rozpoznać rzeczywisty udział reżysera i aktorów w opracowaniu tekstu, bowiem to autor zawsze pieczętuje utwór swoim podpisem. To z kolei przypadek duetu Pirandello–Pitoëff, szczególnie w czasie wystawienia we Francji *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*, a także Louisa Jouveta i Jeana Giraudoux (*Amfitrion 38*, *Intermezzo*, *Wojny trojańskiej nie będzie*, *Elektra*, *Ondyna*). Ich współpraca była tak ścisła, iż Giraudoux przyznawał się, że dla niego istnieją dwie muzy teatru: przed przystąpieniem do pisania zjawia się Talia, po wszystkim przychodzi – Jovuet. W bliższej nam epoce tandem Cixous–Mnouchkine przesuwa to doświadczenie współpracy jeszcze dalej w tym sensie, że Hélène Cixous dostraja, synchronizuje, „harmonizuje” swoje projekty pisarskie z tym, co proponuje zespół Mnouchkine (*L'Histoire terrible mais inachevée du prince Norodom Sihanouk*, *L'Indiade*, *La Ville parjure*, *Et soudain des nuits d'éveil*, *Tambours sur la dique*); otrzymujemy w ten sposób, jako materiał do analizy, następujące po sobie warstwy dialogu oszlifowanego wspólną pracą.

Inna grupa modyfikacji tekstu pod presją uwarunkowań sceny zaczyna się wówczas, gdy autor czyta swą sztukę osobom trzecim, dyrektorom teatrów lub aktorom. W Comédie-Française przedkładano tekst komitetowi artystycz-

¹⁸ Zob. rys historyczny poprzedzający *La Danse devant le miroir* [w:] F. de Curiel, *Théâtre complet, textes remaniés par l'auteur*, G. Crés et Compagnie, 1919, vol. I, s. 3–83.

¹⁹ Zob. L.-A. Fillias-Bensussan, *De la version intégrale du „Soulier de satin” à la mise en scène de 1943: peinture „sur mesure” ou mission impossible?* [w:] *La Plume du phénix. Réécritures au théâtre*, red. M.-C. Hubert, Aix 2003, s. 237–272.

nemu, później utwór trafiał do repertuaru, a działo się to często z wyraźnym zastrzeżeniem, że autor zastosuje się do sugestii wprowadzenia poprawek. Innymi słowy, narzucano autorowi zmiany w tym, co dotyczyło tkanki dramatycznej, inscenizacji lub konieczności wyeksponowania roli naczelných wykonawców. Zdarzało się nawet, że niektórzy artyści proponowali korektę rękopisu, wydłużając swe role lub dostosowując pewne wersy do właściwości swej dykcji i gry. Talma miał zwyczaj, przynajmniej we fragmentach sobie powierzonych, przepisywać całe partie tragedii, które ocenił jako słabe.

d) Ostatni model wariacji tekstu dialogowego dotyczy różnic między wersją publikowaną a wersją wystawioną. Zdarza się, że autor uczestniczy w przygotowaniach scenicznych, przerabiając osobiście swój tekst. Jednym z najwyrazistszych przykładów takiej sytuacji są *Parawany* Jeana Geneta: wydane w 1961, wystawione dopiero w 1966. Z powodu tego przedstawienia, które doczekało się znacznego rozgłosu, Jean Genet, w nieprzerwanym dialogu z Rogerem Blinem, skrócił i przerobił swój tekst. Pracował przy tym na egzemplarzu drukowanym z 1961 roku. Jeśli więc chcemy poznać dialogi w *Parawanach* inscenizowanych w 1966 roku, musimy się odwołać do tego właśnie dokumentu z notatkami i poprawkami, bowiem reedycje dramatu powtarzały tekst z 1961 roku²⁰.

Gdy reżyser pracuje nad utworem scenicznym już bez kolejnych ingerencji autora, również rzadko się zdarza, aby nie wprowadzał cięć i dodatków podyktowanych własną wizją spektaklu. Dlatego też dramat tej miary, co *Lo-renzaccio* Musseta, mimo tylu wystawień, nigdy nie został pokazany w integralnym kształcie. Pierwsza z jego realizacji – w reżyserii Armanda d'Artois w 1897 roku – z pewnością wprowadziła największe cięcia oraz najbardziej widoczne dodatki, ponieważ usunięto cały piąty akt, a sam d'Artois poczynił wiele skróceń, przykrawając fabułę i dialogi do roli Sarah Bernhardt.

Opisywane tu zjawisko dotyka niemal wszystkich rodzajów tekstów dramatycznych: rzadko się zdarza, by po publikacji trafiały one później bez zmian na scenę. W konsekwencji jedynym bezstronnym świadkiem kolejnych manipulacji byłby dokument nazywany „egzemplarzem suflerskim”, dokument cenny, trudny do znalezienia, zawierający czasem ostatnie szlify wprowadzone do tekstu podczas prób generalnych lub pierwszych przedstawień²¹. Inny przykład: Marguerite Duras wyjaśnia w *L'Amante anglaise* drukowanym i sprzedawanym po premierze w TNP (1968), że „wydanie to nie zawiera zmian włączonych do tekstu na ostatnich próbach”. W rzeczywistości trzeba sobie zdać sprawę, że nawet po premierze modyfikacje tekstowe mogą trwać

²⁰ Zob. *La Bataille des Paravents*, Paris, 1991.

²¹ Zob. przykładowo doskonale wydanie egzemplarza suflerskiego *Hernaniego* przygotowane przez Evelyne Blewer (*La campagne d'Hernani. Edition du manuscrit du souffleur*, Talence 2002).

w najlepsze. Taki stan rzeczy ma poważne konsekwencje, ponieważ relatywizuje on wszelkie wysiłki stworzenia historii literatury dramatycznej, zwykle nader rzadko ujawniającej rozbieżności między tekstem wydanym i tekstem rzeczywiście zagranym. Rozbieżności te uzasadniałyby historię tekstów dramatycznych opartych przede wszystkim na „egzemplarzach aktorskich” oraz ich interpretacji w kolejnych inscenizacjach, nie zaś na podstawie „ostatecznych” wersji wydawniczych. Te bowiem tylko w części ukazują plastyczność tekstu dramatycznego i jego struktury zawsze otwartej na nieskończoną ilość możliwych rozwiązań.

Ostatnia sprawa, również nie bez znaczenia: tekst dramatyczny mógł, w niektórych epokach bardziej niż w innych, podlegać cenzurze prewencyjnej lub represyjnej, która dziś utrzymuje się w sposób zamaskowany i nieciągly. Mówiąc ściślej, do 1906 roku wszystkie teksty teatralne podlegały uprzedniej cenzurze, a tym samym i uważnej lekturze przez urzędników, którzy na swój sposób uczestniczyli w wypracowaniu kształtu dzieła, sugerując zmiany, skreślenia czy amplifikacje. Jeśli autor ugiął się przed wymogami cenzury, sztuka mogła być grana, w przeciwnym razie dołączała do stosu rękopisów odrzuconych głównie z powodów politycznych, lecz również dlatego, że podważały obowiązujący kod pisarski. W Archives nationales można dziś zajrzeć do tych manuskryptów, przeważnie sporządzonych ręką kopisty. Wraz z towarzyszącym im odręcznym raportem cenzora wiele mówią o regułach i zakazach, które stały u narodzin tekstów teatralnych.

I.2. Pisanie didaskaliów

Dialog nie jest jedynym składnikiem tekstu dramatycznego. Jak wszystkie inne teksty wkomponowany jest w mniej lub bardziej wielowarstwową otoczkę złożonych heterogenicznych elementów: paratektu²². Na ten ostatni składają się w dramacie nazwy aktów i scen, wstępne wskazówki usytuowane przeważnie na początku sztuki i aktów, uściślające czas i miejsce wydarzeń, spis postaci, czy wreszcie część tekstowa o rozmaitej objętości, która od XVIII wieku nabiera coraz większego znaczenia w obrębie całości, a mianowicie didaskalia.

W wydaniach książkowych, przynajmniej w większości wypadków, didaskalia odróżniają się od dialogu dzięki charakterystycznemu zapisowi *italiką*. Wobec drukowanych rzymską prostą czcionką dialogów, stanowiących mowę

²² Paratekst w teatrze obejmuje wszystkie zapisane wytwory, takie jak didaskalia, które towarzyszą dialogom w publikacji dzieła scenicznego. Na temat tego typu pisarstwa zob. zwłaszcza: J.-M. Thomasseau, *Pour une analyse du paratexte théâtral*, „Littérature” 1984 [luty], nr 53, s. 79–103.

własną postaci, pochyłość italiki²³, zbliżona wizualnie do odręcznej grafii, może się wydawać zamaskowanym śladem ręki autora, echem jego głosu w tym rodzaju pisarstwa, w którym nie używa się „ja, choć literacko i literalnie jest ono podmiotem wypowiedzi. Za pośrednictwem kursywy, tej dyskretnie szeptanej mowy, każdy autor dramatyczny staje się w opublikowanym utworze kimś w rodzaju wirtualnego reżysera swego dzieła.

Główną właściwością didaskaliów jest, z jednej strony (jeśli chodzi o tekst drukowany) – stymulowanie wyobraźni teatralnej czytelnika, z drugiej strony (w wypadku realizacji scenicznej) – orientowanie gry teatralnej. Mowa tu więc o części tekstu, która z chwilą przełożenia na język sceniczny przez reżysera przestaje istnieć. A jednak niewielu reżyserów czuje obowiązek przestrzegania nakazów didaskaliowych, jakby zapominanie o nich definiowało ich władzę twórczą i jakby autor nie miał w tej dziedzinie, na tym etapie kreacji, już żadnego prawa głosu. To zapominanie może dużo kosztować: pamiętamy o zdecydowanym veto, jakie w 1988 roku postawił Samuel Beckett wobec realizacji *Końcówki* przez Gildasa Bourdeta, którego głównym błędem było nierespektowanie didaskaliów. Redagowane poza zdefiniowanym kodem retoryki czy poetyki didaskalia mają więc chwiejny status. Umieszczone w zagęszczonym pasażu między dialogami i sceną stanowią dla rodzącego się dzieła teatralnego coś w rodzaju martwego punktu.

W genetycznej analizie didaskaliów pytamy o czas redakcji tej warstwy tekstowej. Czy autor wprowadza te notatki od samego początku pisania, w jego toku, czy też są następstwem akcji przepisywania, uzupełnień formułowanych stopniowo wraz z konkretyzującą się teatralnością? Czy wymyśla je już po cyklu przedstawień, przygotowując wydanie tekstu? Czy stosuje w rękopisie rozpoznawalny styl zapisu, podkreślenia, inny kolor atramentu dla wyróżnienia ich na tle pozostałych części tekstu? W jaki sposób dokonuje korekty? Jaki jest udział skreśleń i poprawek w tej części utworu, którą chętnie wyobrażamy sobie jako potoczystą całość? Patrząc na rękopisy sztuk, np. Victora Hugo, możemy dostrzec współzależność pisarskiego opracowania didaskaliów i dialogów. Więcej skreśleń widnieje tam we wskazówkach scenicznych niż w samych dialogach, co świadczy zarówno o trudzie komponowania tych pierwszych, jak i determinacji Hugo, by punktem wyjścia w kształtowaniu dzieła teatralnego były obrazy sceniczne.

W jaki sposób autor postępuje z konkretnymi informacjami pobocznymi? Czy włącza je w dyskurs postaci, jak zalecała poetyka klasyczna, szczególnie ksiądz François Hédelin d'Aubignac w swojej *Pratique du théâtre* (1657), czy też umieszcza je obok dialogów, ryzykując czasami, że jedno zastąpi drugie, do czego namawiał Denis Diderot w *Discours sur la poésie dramatique* (1758)? Na koniec, jakie proporcje przewiduje dla nich autor w układzie całości? Mo-

²³ Zob. Ph. Dubois, *L'italique et la ruse de l'oblique*, „L'Espace et la lettre. Cahiers de Jussieu” 1977, 10 (18), nr 3, s. 243–256.

żemy wydobyć z tekstu *Fedry* to krótkie, niezwykle didaskalium: „siada” i porównać je z długimi scenicznymi instrukcjami w teatrze współczesnym (czy to u Georges’a Feydeau czy u Jeana Geneta). W samym porządkowaniu myśli, tym razem na poziomie jakościowym, sekwencje didaskaliowe reprezentują bardzo szeroką gamę pisarstwa, od instrukcji czysto funkcjonalnych, pozostających w bezpośrednim związku z technicznymi wymogami sceny, po ekspresję bliską czasem liryce lub idąc jeszcze dalej, zbliżoną do powieści w elementach opisu, narracji, psychologicznego komentarza. Cytowany poniżej fragment didaskaliów *L’Aigle à deux têtes* [Dwugłowy orzeł] Jeana Cocteau w kilku wersach zawiera niemal wszystkie funkcje typowe dla języka didaskaliów:

Podczas gdy królowa przemawia niczym kapitan, nie patrząc na Stanisława, wydarzyło się, co następuje: z powodu wewnętrznego napięcia Stanisław niemal padł zemdlony. Zatoczył się, wsparł na fotelu. Z ręką uniesioną do oczu pada jak kłoda. Królowa źle to odbiera, sądząc, że Stanisław usiłuje popełnić grubiaństwo. Ze smutkiem kręci głową i przygląda mu się [...]

Królowa odwraca się do okna i rozsuwa zasłony. Otwiera okno, odmyka okiennice, rozpościera je. Noc jest spokojna. Noc lodowcowa i gwiazdna [I, 6].

Prawda, że te rozmaite funkcje są właściwością tekstu didaskaliów i niczego nie wyjaśniają z jego genezy. Didaskalium stanowi jednak łącznik między konceptualizacją a eksperymentem. Jego forma słowna przeobraża się w trakcie genezy scenicznej w ciała, gesty, przestrzeń, ruch.

Ostatecznie w analizie genezy tekstu dramatycznego możemy zapewne przyjąć taką metodę, jak w innych korpusach genetycznych, to jest rekonstruować ścieżki pisarskie przez studia różnych zachowanych dokumentów genezy. Nie da się jednak zredukować teatru do sztuki odbieranej wyłącznie w lekturze, odkładając na bok to, co od pierwszych zapisanych skrawków tekstu zawiera już załączek wirtualnej sceniczności. Inscenizacja ma własną genezę, która włącza tekst w specyficzne dla niej procesy, przeprowadzając na nim swe testy, poprawki, czasem i błędne manewry. Próby w teatrze mają w ten sposób wywołać, tak jak wywołuje się zdjęcie fotograficzne, część tkaniki tekstu, zapewniając jej w trakcie przedstawień nie tyle skończoną formę, ile sposób ziszczenia się. Każda nowa inscenizacja tekstu stanowi nowe urzeczywistnienie jego możliwości. Każdy z dwóch elementów decydujących o sprzężeniu między tym, co tekstowe, i tym, co wizualne, potrzebuje drugiego, by w pełni ujawnić swą istotę.

II. Geneza inscenizacji

Poeta wyśnił sztukę. Przeniósł z niej na papier to, co da się zmieścić w słowach. Ale te ostatnie mogą wyrazić, jak to już powiedzieliśmy, tylko część marzenia. Reszta nie zawiera się w rękopisie. Do reżysera należy przywrócenie dzieła poety tego, co zagubiło się w drodze od marzenia do rękopisu.
Gaston Baty, *Le metteur en scène*²⁴.

Nim przystąpimy do kwestii genetyki przedstawienia, konieczne jest dokonanie kilku uściśleń i rozwianie kilku nieporozumień. Przede wszystkim studium genetyczne inscenizacji, jak to już powiedziano, trzeba postrzegać jako komplementarne, a nie przeciwstawne wobec genetyki tekstu. Ograniczymy się tu do naszkicowania typologii dokumentów genetycznych powiązanych z inscenizacją, wskazania pewnych trudności oraz nakreślenia kilku propozycji analizy.

Jak pokazuje to zamieszczony wcześniej schemat, należy rozróżnić dokumenty pisane i dokumenty niepisane. Wśród tych ostatnich znajdziemy dla przykładu: dekorację i rekwizyty, makiety, kostiumy, maski, oświetlenie, miejsce teatralne²⁵, nagrania na kasyety magnetofonowe oraz ujęcia wideo z prób, zdjęcia itd.: mnóstwo świadectw wydarzenia teatralnego, które ze względu na ich niejednorodne i złożone właściwości zostaną chwilowo usunięte z pola widzenia w tym artykule. Choć mają w procesie genetycznym pierwszorzędne znaczenie, ich analiza póki co wydaje się wymykać narzędziom genetyki. W rezultacie, jeśli pismo zawiera wskazówki działań uporządkowanych na osi czasu, dokumenty niepisane trudno sklasyfikować w ciągu chronologicznie oznaczonych procesów. Dlatego też weźmiemy tu pod uwagę jedynie dokumenty pisane. Dołączymy do nich niektóre dokumenty graficzne wkomponowane w słowny zapis towarzyszący genezie scenicznej: rysunki, szkice, schematy przestrzeni, projekty kostiumów. Z tego samego powodu co dokumenty werbalne stanowią one przekazy, miejsca nieustannego transferu między myślą a przestrzenią sceniczną, percepcją a ideą, doświadczeniem zmysłowym a wymiarem intelektualnym. W końcu często się zdarza, że powiązania między najpierwotniejszym stadium pomysłu a najbardziej wyrafinowanymi elementami pracy twórczej przyjmują formę skrótu, jaki stanowi sugestywny rysunek.

Zespół dokumentów pisanych zawiera skrajnie zróżnicowane elementy: zapiski przygotowawcze, szkice, dzienniki, notatki z lektury, egzemplarze reżyserskie, egzemplarze inspicjenckie, instrukcje oświetlenia, plany

²⁴ Druk [w:] G. Baty, *Théâtre*, red. Du Pavois, 1945, s. 111–112.

²⁵ Niekiedy spektakl ulega zmianom, gdy inscenizacja zostanie przeniesiona w inne miejsce. Zob. dramat *Peer Gynt* Henrica Ibsena grany na festiwalu w Awinionie latem 2004 roku, na dziedzińcu pałacu papieskiego i wznowiony w marcu 2005 roku w teatrze Odéon, w Ateliers Berthier.

scenograficzne, partytury muzyczne, notatki pomocnicze, egzemplarze ról, książkowe wydania tekstu z adnotacjami reżysera lub aktorów... Podobnie jak bruliony narodzin tekstu nie są to materiały przeznaczone do druku, a ich tkanka werbalna nie pełni żadnej estetycznej funkcji w ścisłym znaczeniu. Jest z gruntu zinstrumentalizowana i użytkowa, zrodzona w samym centrum napięć między różnymi sztukami, które teatralny dynamizm zespala na scenie. Te dokumenty tekstowe mające określone zadania biorą udział w każdym etapie realizacji scenicznej, a jednocześnie nie tworzą żadnego zorganizowanego metajęzyka. Zestawione ze sobą w porządku, na jaki wskazuje chronologia ich użycia, pozwalają odnaleźć, choćby częściowo, z pomocą pozostawionych śladów, momenty newralgiczne i punkty kulminacyjne kreacji scenicznej, odtworzyć ścieżki wiodące od bezforemności do formy²⁶.

Skomplikowane zapisy bywają czasem zorganizowane w sposób systematyczny, na wzór Brechtowskiego *Modellbuch*, w którym redaktor mniej więcej równo dzieli treść na opisy pracy teatralnej, uwagi sceniczne rekonfigurujące tekst oraz sprawozdanie, najbardziej dokładne z możliwych, instrukcji reżysera udzielanych aktorom²⁷, a zmierzających do stopniowego rozjaśniania jego decyzji dramaturgicznych. Do praktyk bezpośrednio związanych z postępowaniem twórczym dochodzą jeszcze notatki obserwatorów spoza instytucji teatralnej, którzy przez dłuższy lub krótszy czas śledzą proces powstawania spektaklu dla celów naukowych lub dziennikarskich. W tym samym duchu, ale zapewne z innymi ograniczeniami natury technicznej, również scenariusz reżyserski (*livre de régie*²⁸) stanowi werbalny zapis zachodzących wypadków, dyspozycji technicznych, które je uzupełniają, oraz decyzji podejmowanych w trakcie prób. Wszystkie te teksty przynależą do różnorodnej produkcji pisemnych śladów, wytwarzanych w trakcie przygotowań inscenizacyjnych, i przyczyniają się zarazem do zachowania pamięci spektaklu, który z natury jest sztuką efemeryczną. W zespole tych różnokształtnych dokumentów można wyróżnić trzy wielkie kompozycje tekstowe: notatki przygotowawcze inscenizatora, zapisy reżyserii spektaklu, które mogły wyjść spod „wielu rąk”, zapisy powstałe po przedstawieniach.

²⁶ Na ten temat zob. J.-M. Thomasseau, *Les manuscrits de la mise en scène*, „L'annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales” 2001, nr 29: *Méthodes en question*, s. 101–122.

²⁷ Zob. rozprawę Sophie Proust *La Direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine* napisaną pod kierunkiem Patrice'a Pavis, Université de Paris VIII, listopad 2002 (wyd. L'Entretemps éditions, 2006).

²⁸ Dla przykładu w Comédie-Française od wielu lat deleguje się dwie osoby specjalnie powołane do sporządzania scenariusza.

II.1. Notatki przygotowawcze inscenizatora

Przyjrzenie się okresowi przygotowań, z których stopniowo wyłaniają się kontury przyszłego spektaklu, daje badaczowi sposobność uchwycenia kluczowych momentów; pozwala dostrzec sposoby docierania do sekretów dzieła, które na ogół maskuje wyszlifowana finalna forma przedstawienia²⁹.

Jeśli reżyser zdecydował się na inscenizację tekstu już napisanego lub już wydrukowanego, co było przez długi czas najczęściej przyjętą praktyką, zaczyna na ogół od przeczytania interesującego go tekstu. Notuje pomysły, przeważnie w locie, oswaja się z tekstem, robi szkice i tworzy sobie coś w rodzaju objaśnienia utworu, które zadecyduje o jego interpretacji scenicznej. Pierwsze kartki z notatkami nie są w większości przypadków skierowane do nikogo poza samym reżyserem; czasem przyjmują kształt dziennika intymnego opisującego spotkanie twórcy i tekstu w danym momencie. Formułowane tam poglądy estetyczne i dokonane wybory zdradzają dramaturgiczną strategię oraz najgłębsze motywacje twórcze. Zdarza się często, że reżyserzy wykonują autentyczną pracę wstępną z dziedziny krytyki i interpretacji tekstu. A zatem podejmują kwerendy historyczne, by w razie potrzeby oprzeć inscenizację na znajomości kontekstu społecznego i kulturowego, jaki towarzyszył narodzinom dramatu. W Niemczech od czasu Lessinga zadanie to powierza się dramaturgowi, który odgrywa pierwszorzędną rolę w opracowaniu całościowej koncepcji. We Francji rolę tę obejmuje czasem *conseiller littéraire* [sekretarz literacki – dop. tłum.]. Kimkolwiek by był reżyser, na tym etapie działa niczym szachista ustawiający figury, nim wykona pierwsze ruchy na powierzchni szachownicy. Obmyśla plan, który bez wątplenia ulegnie jeszcze modyfikacji podczas prób. Przypadki i niespodzianki odcisnięte z czasem w dokumentach reżysersko-inspicjenckich wiodą do finalnego rezultatu, który tylko w przybliżeniu nakłada się na projekt wymarzony lub określony w przygotowawczych notatkach.

II.2. Zapisy reżyserii przedstawienia (*écritures de régie*)

Gdy zakończy się faza przygotowawcza, rozpoczynają się próby, które generują dokumenty reżyserskiego zarządzania rodzącym się spektaklem. Wychodzące spod ręki reżysera, jego asystentów lub obserwatorów zewnętrznych albo też scenografa czy oświetleniowca te dokumenty pracy przedstawiają się jako skrajnie różnorodne, w zależności od osobowości każdego z interweniujących, jak również stosownie do przyjętych technik i metod. Co więcej,

²⁹ Na temat notatek przygotowawczych odsyłamy do studium J.-M. Thomasseau, *Les manuscrits préparatoires à la mise en scène du „Ruy Blas” de Brigitte Jaques-Wajeman (Comédie-Française, 2001)* [w:] *Le Théâtre au plus près: pour André Veinstein*, red. *idem*, Saint-Denis 2005.

niekiedy angażują samego dramatopisarza, jeśli bierze udział w próbach albo pracuje nad utworem wspólnie z reżyserem. Zwłaszcza w tym ostatnim wypadku odwołanie się do różnych stadiów rękopisu, jeśli tylko się zachowały, pozwala chronologicznie prześledzić zmiany, jakie scena narzuciła dialogom. A nawet więcej, bo jesteśmy tu świadkami splatania się pisarstwa dramatycznego i pisania na scenie w chwili, gdy geneza tekstowa i sceniczna niemal ze sobą współistnieją.

Jakikolwiek byłyby bieg wypadków, od chwili rozpoczęcia przygotowań do spektaklu rodzą się wszelkiego rodzaju notatki, jak również duża liczba schematów i szkiców. To ogólnie rzecz biorąc, w tych rękopisach widnieją możliwe rozwiązania sceniczne, wypróbowywane i później porzucone, wstrzymane decyzje, trudności w nadaniu kształtu i klarowności finalnej realizacji, jaką dokumentuje scenariusz (*livret de conduite*). Rękopiśmienne partytury, które składają się na ten ostatni dokument i często przyjmują formę dodatkowych didaskaliów wzbogacających właściwy tekst poboczny sztuki, stają się źródłowym zapisem dla inscenizacji. W XIX wieku scenariusze drukowano w formie broszur i służyły one istotnie jako instrukcja dla teatrów prowincjonalnych.

Genetyk sięgający po zapisy poprzedzające realizację sceniczną, czy to w formie odręcznego scenariusza, czy drukowanej broszury, bywa często bezradny wobec specjalistycznej treści i różnorodności tych pism. Musi się zmierzyć z problemem nieczytelności, ustaleniem precyzyjnej chronologii (przeróżni skrypcy rzadko mieli zwyczaj datować swoje dokumenty) oraz interpretacji. W rezultacie droga ku koncepcji scenicznej dzieła jest chaotyczna, wiedzie nieoczekiwanymi ścieżkami (meandrami?) przez twórcze incydenty dalekie od jasnej logiki pierwotnych intencji. Toteż należy precyzyjnie określić naturę dokumentów, które zamierzamy badać, i wskazać pozycję odpowiedniego skrypcy. Czy zapisy wyszły spod pióra reżysera, czy też jednego lub kilku jego asystentów, scenografa, a może obserwatora spoza zespołu twórców? Nie jest bowiem obojętne, czy redaktor notatek jest stroną uczestniczącą w pracy scenicznej czy zwykłym obserwatorem, czy włączono go w twórcze strategie, czy też pozostaje poza nimi. W końcu następuje najważniejszy punkt, kiedy należy dokładnie ustalić, kierując się zgromadzonymi wskazówkami, w którym momencie przekładu tekstu dramatycznego na scenę pojawiła się dana redakcja scenariusza.

Te zwroty i odwroty od przedstawienia – wciąż niestabilne, niepewne i prowizoryczne – nieuchronnie obejmują pewną liczbę falstartów, porzuconych ścieżek, poronionych idei i impasów, których przebycie może być równie odkrywcze dla badań nad wynalazczością [inwencją – dop. tłum.] teatru, co przemierzanie ukończonego szlaku, *via regia*, której odcinki niczym kamienie milowe wskazują prostą drogę do spektaklu. Przedstawienie stanowi, przynajmniej umownie, ostatnie ogniwo w łańcuchu genezy. Genetyk musi się z nim zaznajomić, czy to uczestnicząc w spektaklu, czy uciekając się do

nagrań wideo, które, choć zawsze nieco rozczarowujące, pozwalają jednak z namysłem skupić się na węzłowych sekwencjach. I wreszcie w przypadku starszych przedstawień konieczne jest sięgnięcie, metodą historyczną, po niezliczone zapisy (wydane lub nie), które stanowią rezonans każdego wydarzenia teatralnego.

II.3. Zapisy „postsceniczne”

Różnorodne dokumenty narosłe wokół przedstawienia (afisze, programy, artykuły w dziennikach, sprawozdania, wywiady itd.) można nazwać perytekstami³⁰. Ukazują one to, co wydarza się na ostatnim etapie inscenizacji, ale też służą jako punkt odniesienia dla przyszłych inscenizacji tego samego utworu. Jak np. wyobrazić sobie sposób podejścia współczesnego reżysera do *Szkoły żon* [we Francji – dop. tłum.], jeśli nie miałby on „przed oczami” inscenizacji Jouveta? Pamięć, do której odwołuje się twórczość teatralna, przywodzi na myśl termin spokrewniony z intertekstualnością: interludyczność. To zjawisko wystarczająco uzasadnia postulat, by nie oddzielać badania produkcji teatralnej od studiów recepcji.

Im dalej cofamy się w przeszłość, tym zapisy postsceniczne okazują się jedynymi uchwytnymi śladami spektaklu. Być może wciąż za mało dba się o zestawienie drukowanych zapisów po spektaklu, zwykle najbardziej pożądanym w tym przypadku, z możliwymi źródłami rękopiśmiennymi, o które zabiega się już znacznie mniej (korespondencja, notatki z pracy aktorów i reżysera, aż do chwili upublicznienia dzieła, bilety, ogłoszenia wewnętrzne, rejestry itd.). Całość tych dokumentów daje wyobrażenie o oddziaływaniu przedstawienia na określoną społeczność, a problem, w jakim stopniu spektakl był wznawiany, odsłania zręby historii gustów teatralnych oraz odmian estetyki percepcji. Uwzględnienie zapisów postscenicznych jednej sztuki w dłuższym przedziale czasowym pozwala poza tym zmierzyć odstępstwa i ustępstwa między pierwszą realizacją a jej „od-tworzeniami”. Te ostatnie rozpoczynają nową genezę, mimo zachowania stałych składników dzieło podlega kolejnym przemianom i przesunięciom.

Jak dowodzą badania nad zapisami po przedstawieniu, ale też nad całym zespołem manuskryptów powiązanych z teatrem twórczość teatralna nieustannie sytuuje się pomiędzy poszukiwaniem tego, co logicznie wypracowane, a rzeczywistością tego, co nietrwale i przelotne.

³⁰ Zob. J.-M. Thomasseau, *Les différents états du texte théâtral*, „Pratiques” 1984, nr 41, s. 99–121.

III. Perspektywy

Reżyseria jest sztuką interpretowania, w podobny sposób, jak utarło się mówić o sztuce jasnowidza, medium, proroka czy wieszczka. Reżyser interpretuje znaki pozostawione na papierze przez ludzi z minionych wieków (nazywamy to tekstem); a także, albo przede wszystkim interpretuje ruch i akcenty aktorów stojących przed nim na scenie; odkrywa, co w nich ukryte, co pragną powiedzieć. Oddaje im ich obraz i wcale nie chodzi o to, co sądzą, że zrobili, lecz o to, co naprawdę zrobili.

Antoine Vitez, *Du metteur en scène*³¹.

Krytyka genetyczna teatru wciąż jeszcze pozostaje w powijakach. Polimorficzność dokumentów, ich niejednorodność, przynależność do odrębnych systemów semiotycznych, trudności w zgromadzeniu i zachowaniu tych dokumentów, a także dwoista ścieżka prowadząca między genezą tekstową i genezą sceniczną – wszystko to stawia niemały opór analizie genetycznej. Obszar o granicach znacznie bardziej niepewnych, niż narzuca to sam tylko kinetyczny aspekt (ruchu i gry), a także strona oralna (mowa aktorów i sterujący wszystkim dyskurs reżysera), przyczyniają się w swej ulotności do metodologicznego rozchwiania i trudności w zrozumieniu zjawiska w całej jego pełni. Kilka pojedynczych i wnikliwych prób dowiodło wszakże decydującego znaczenia analizy genetycznej dla teatru. Myślmy tu m.in. o studium Bernarda Dorta *Lecture de „Galilée”*. Étude de trois états d’un texte dramatique de Brecht³², pracy Daniela Salema na temat *Powrotu Harolda Pintera*³³, o programowym artykule Jossette Féral *Pour une génétique de la mise en scène*³⁴ czy wreszcie o badaniach Marie-Madeleine Mervant-Roux nad genezą sztuki Marguerite Duras³⁵. Gdy ujmujemy się z bliska „maszynę” teatru, metoda genetyczna przesuwa krytyczne zainteresowanie, dotąd zogniskowane głównie na analizie tekstu lub przedstawienia, ku temu, co je poprzedza. Choć staraliśmy się naszkicować tu ogólne ramy, w jakich można ująć genetykę teatralną, to jednocześnie w samej teorii istnieją źródła oporu i zdarzają się praktyki, które niełatwo opanować.

Przed wszystkim problemem jest gromadzenie i samo zachowanie dokumentów inscenizacji. Znaleźć rozwiązanie oczywistego paradoksu, jakim jest archiwizacja dokumentów uwieczniających efemerydę, to nie byle jaka sprawa. W jaki sposób ostatecznie uwrażliwić reżyserów, aktorów, a czasem

³¹ „Comédie-Française”, czerwiec 1990, nr 186, s. 37.

³² Paris, „Les voies de la création théâtrale” 1972, t. III, s. 109–255.

³³ D. Salem, „Le Retour”, de Pinter. *Du texte à la mise en scène*, seria jak wyżej, 1975, t. IV, s. 317–349.

³⁴ „Théâtre/Public”, listopad–grudzień 1998, nr 144.

³⁵ M.-M. Mervant-Roux, *La création du „Square”: un bouleversement invisible* [w:] *Lire Duras*, red. C. Burgelin, P. Gaulmyn, Lyon 2001, s. 363–388.

samych archiwistów, by zgodzili się zabezpieczyć, a potem udostępnić dokumenty, które na pierwszy rzut oka wydają się błahe, nieprzystępne lub zbyt intymne? Załóżmy jednak, że w pewnych przypadkach dysponujemy w miarę kompletnym dossier genetycznym – w postaci świadectw rękopiśmiennych i drukowanych, audialnych i wizualnych, obrazowych, muzycznych, kostiumów i rekwizytów, projektów scenografa i technika oświetlenia – jak postępować z tymi dokumentami, skoro umykają próbom rozbioru metodą genetyczną z tego powodu, iż brak im wskaźników czasowych niezbędnych do analizy w kategoriach procesualności? W tym tkwi bez wątpienia główna przeszkoda.

Pomimo tych oporów genetyczne badanie zbiorów teatralnych stanowi ogromne i fascynujące wyzwanie teoretyczne. Krytyka genetyczna często podnosiła kwestię otwartości dzieła. Sformułowano nawet hipotezę, że proces twórczy jest z natury niezamknięty. Geneza teatralna zaopatrzyła nas w znakomity tego przykład. Dzieło sceniczne jest z definicji *work in progress*, ponieważ nie tylko każdorazowe powtórzenie jednego przedstawienia podlega nieustannym modyfikacjom, ale także całkiem nowa inscenizacja wyposaża całe dzieło w częściowo odnowioną formę. Mowa więc o nieskończonej procesualności, co nie jest bynajmniej obojętne dla współczesnej refleksji estetycznej i epistemologicznej.

Idąc tym tropem, natrafiamy na problem edycji tekstów teatralnych. Od momentu gdy utwór zostanie przeniesiony na scenę, przedstawienie proponuje osobną wersję tekstu i jego interpretację. W ślad za każdą inscenizacją może w zasadzie pojawić się kolejna, która inaczej przykroi, odczyta i przedstawi tekst. Jak wobec tego ustalić podstawowe wydanie dzieła? Czy powinniśmy się zmierzyć z edycjami scenicznymi, w których tekstowi towarzyszyłyby zapisane składniki koncepcji inscenizatorskiej? Taka kolekcja zatytułowana *mises en scène* powstała kiedyś, w latach pięćdziesiątych, w wydawnictwie Seuil: tekst dzieła prezentowano na prawej stronie rozkładówki, z widokiem, po lewej stronie, na aparat opisujący inscenizację, w formie uwag przypominających didaskalia, niekiedy z dodatkiem planów lub reprodukcji scenograficznych, modeli kostiumów, szkiców ruchu scenicznego postaci... Na kolekcję złożyło się piętnaście tytułów, dziś nie do zdobycia, w tym prace największych reżyserów od Gastona Baty'ego (*Kaprysy Marianny*), Jeana Vilara (*Don Juan*), poprzez Jacques'a Copeau (*Szelmostwa Skapena*), Konstantina Stanisławskiego (*Otello*), Charles'a Dullina (*Skąpiec, Cynna*) do Jeana-Louisa Baraulta (*Fedra*). W ten sam sposób, zestawiając kilka opisów inscenizacyjnych, można by otworzyć odrębną przestrzeń badań służących wyodrębnieniu z wielowarstwowego kompleksu zapisów linii napięć estetycznych, które określały praktyki sceniczne danej epoki lub reżysera³⁶.

³⁶ Ciekawostką, którą warto tu odnotować, jest fakt, że kolekcja „Les voies de la création théâtrale” (seria historyczna kolekcji „Arts du spectacle” w CNRS [Centre National de la Recherche Scientifique – dop. tłum.]) z zasady nie porządkuje publikacji przez

W ostateczności podstawowym zadaniem analizy genetycznej dzieła scenicznego byłoby uchwycenie ulotnych momentów dynamiki oraz zlokalizowanie przejść między poziomem pierwotnej inwencji, konceptualizacji, eksperymentowania i wreszcie finalnej realizacji. Następnie można by badać wpływ rękopisów towarzyszących reżyserii i ich wzajemnych połączeń – na dialogi aż po finalny spektakl, który wszystkie te siły ponownie angażuje, ale zarazem usuwa ślady poprzedzających działań przygotowawczych. Droga do wnętrza teatralnej pracowni, przebiegając różne poziomy kreacji, zmusza do zwątpienia w pozorną spójność, jaką odczuwaliśmy jako odbiorcy spektaklu. Gdy otwiera się drzwi do zaplecza, podejście genetyczne pomaga przyjrzeć się od środka sukcesywnym działaniom teatralnym. Stwarza dostęp do dynamiki całości, na której ufundowany jest akt teatralny. Ćwiczenie, w którym dokument teatralny zamienia się w konglomerat i kontinuum procesów nadających mu sens: czy to nie otwiera przed krytyką genetyczną i teatrologią niewyczerpanych perspektyw? Stawka jest wielka i pasjonująca.

przeł. Dorota Jarząbek-Wasył

Pierwodruk: Almuth Grésillon, Jean-Marie Thomasseau, *Scènes de genèses théâtrales*, „Genesis” 2005, nr 26: *Théâtre*, s. 19–34.

Bibliografia

- Autant-Mathieu M.-Ch., *Auteurs, écritures dramatiques, Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, red. M.-Ch. Autant-Mathieu, Paris 1995.
- Barthes R., *Le théâtre de Baudelaire* [w:] *idem, Essais critiques*, Paris 1964.
- Barthes R., *Littérature et signification* [w:] *idem, Essais critiques*, Paris 1964 (wyd. pol.: *idem, Literatura i znaczenie* [w:] *idem, Mit i znak. Eseje, wybór i wstęp* J. Błoński, przeł. W. Błońska *et al.*, Warszawa 1970).
- Brun C., *Michel Vinaver: „Iphigénie Hôtel” et l'utopie de l'objet théâtral*, „Genesis” 2005, nr 26.
- Curiel F. de, *Théâtre complet, textes remaniés par l'auteur*, Paris 1919.
- Dort B., *Le texte et la scène. Pour une nouvelle Alliance*, 1984, przedruk [w:] *idem, Le Jeu du théâtre. Le Spectateur en dialogue*, Paris 1994.
- Dubois Ph., *L'italique et la ruse de l'oblique*, „L'Espace et la lettre. Cahiers de Jus-sieu” 1977, nr 3.

odniesienie do „dzieła teatralnego” (tak jak rozumiemy je w niniejszym artykule), ani do okresu, ale po prostu jako „twórczość teatralną” rozumianą jako całokształt realizacji scenicznych określonego reżysera (Patrice'a Chéreau, Tadeusza Kantora, Wsiewołoda Meyerholda, Giorgia Strehlera itd.).

- Fillias-Bensussan L.-A., *De la version intégrale du „Soulier de satin” à la mise en scène de 1943: peinture „sur mesure” ou mission impossible?* [w:] *La Plume du phénix. Réécritures au théâtre*, red. M.-C. Hubert, Aix 2003.
- Genette G., *L'Œuvre de l'art*, Paris 1994.
- Grésillon A., *De l'écriture du texte à la mise en scène*, „Cahiers de praxématique”: *Les mots de la scène*, 1996, nr 26 (wyd. pol.: *idem, Od pisarstwa teatralnego do inscenizacji*, przeł. M. Zbierańska, druk [w:] D. Jarząbek-Wasył, B. Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019).
- Grésillon A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris 1994.
- Mervant-Roux M.-M., *La création du „Square”: un bouleversement invisible* [w:] *Lire Duras*, red. C. Burgelin, P. Gaulmyn, Lyon 2001.
- Pavis P., *L'Analyse des spectacles*, Paris 1996.
- Peyret J.-F., Mervant-Roux M.-M., „*Il n'y a pas de secret*”. *Entretien*, „Genesis” 2005, nr 26.
- Sarrazac J.-P., *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, „Genesis” 2005, nr 26.
- Thomasseau J.-M., *Les différents états du texte théâtral*, „Pratiques” 1984, nr 41.
- Thomasseau J.-M., *Les manuscrits de la mise en scène*, „L'annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales” 2001, nr 29: *Méthodes en question*, 2001.
- Thomasseau J.-M., *Les manuscrits préparatoires à la mise en scène du „Ruy Blas” de Brigitte Jaques-Wajeman (Comédie-Française, 2001)* [w:] *Le Théâtre au plus près: pour André Veinstein*, red. J.-M. Thomasseau, Saint-Denis 2005.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Paris 1978.
- Vilar J., *De la tradition théâtrale*, Paris 1955.
- Vitez A., *L'Art du théâtre*, „L'Art du Théâtre” 1985, nr 1.