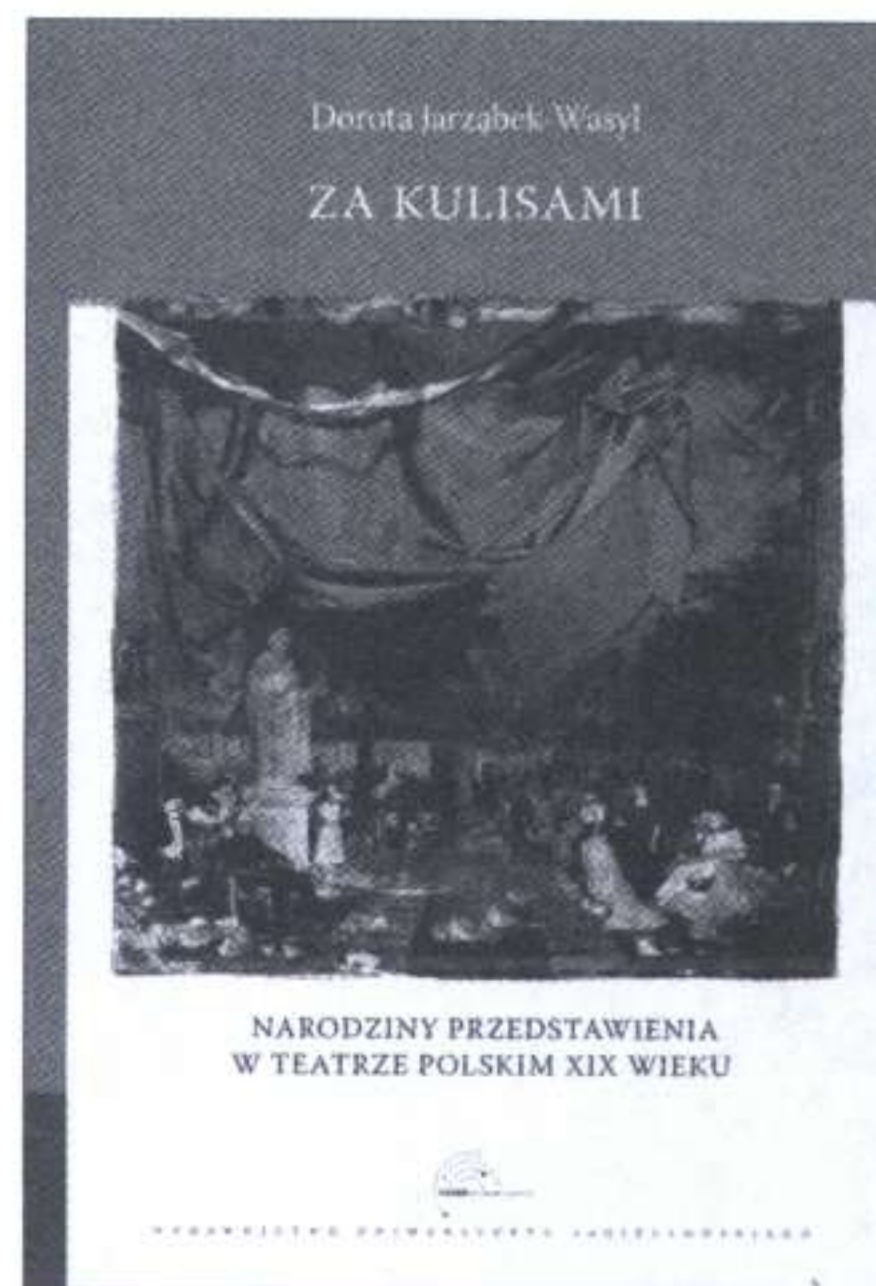


DIANA POSKUTA-WŁODEK

CZYTANIE KULIS

Dorota Jarząbek-Wasył
**ZA KULISAMI. NARODZINY
PRZEDSTAWIENIA W TEATRZE
POLSKIM XIX WIEKU**

Wydawnictwo Uniwersytetu
Jagiellońskiego, Kraków 2016



Kulisy to uniwersum z natury rzeczy nieprzeniknione i niezbadane, w pełni autonomiczne, ekosystem rządzący się niby ustalonymi, a przecież zmiennymi prawami, kierujący się wytycznymi o sprzecznych wektorach, logiką ironicznej antyhierarchii, według której pozytywna recenzja jest w stanie zainteresowanych rozwścieczyć, a negatywna – wywołać błogi uśmiech *Schadenfreude*. To świat, w którym opinia pana Czesia konserwatora znać niekiedy więcej niż zdanie wicedyrektora, a młody zdolny dramaturg, choć znany i obsypany nagrodami, często woli nie wyściubiać nosa znad laptopa, by nie oberwać od zakulisowej rzeczywistości, przerastającej wszelkie wyobrażenia o najbardziej wyrafinowanych performansach. Kulisy to nie tylko miejsce, lokalność, przestrzeń. To także przedziwny, wiecznotrwały i nieuchwytny międzyczas, zawieszony w szczelinie odwróconego porządku, rozdzielającej nierealność zascenia od tego co, paradoksalnie, prawdziwe, dotykane, niepodzielne – od przedstawienia. Bo z perspektywy kulis wszystko jest *à rebours*: nie istnieje żaden akt reprezentacji, gdyż rzeczywistość sceniczna jest jedyną możliwą, autoreferencyjną sferą zawsze jednorazowych samozwrotnych znaczeń. Spektakl nie jest dobry ani zły, sukces nigdy nie jest w pełni osiągnięty, a porażka rozliczna. Zza kulis wszystko widać inaczej, rządzi tam szczegół i konkret: przedstawienie z tak oczywistych względów, że nie warto o nich rozmawiać, złożyło

się albo posypało, szwankujący lewy mikrofon staje się nagle ważniejszy od całego wielkiego finału, jakaś scena „dotyka” lub zaledwie „pływa”, aktor się pozbierał albo nie, światło weszło za wcześniej lub za mało na kontrze, i w ogóle to przedwcześniej poszło lepiej. O ludziach z zewnątrz mówi się jak o cywilach. A do tego wszystkiego żargon kulis, tak cywilów rozczulający, w pięćdziesięciu procentach nie nadaje się do przytoczenia. Kulisty to wdzięczny i nośny temat, pewnie dlatego chętnie wykorzystywany, chociażby filmowo – w konwencji poezji teatru (*Birdman*), jego prozy (*Artyści*), niekiedy mitologii (*Zakochany Szekspir*). Jednak nieporównanie łatwiej jest wymyślić pięć sezonów *Artystów* niż napisać sensowną książkę o życiu zakulisowym, a co dopiero w dawnym teatrze. Kulisy jako teren badawczy? Jak najbardziej – tyle że bez szczegółowych map, ekwipunku i długotrwałych przygotowań – lepiej niebezpiecznej wyprawy nie ryzykować.

Nic dziwnego, że badacze rzadko podejmują się eksploracji labiryntu kulis jako sfery teatralnej codzienności. Piszą o aktorskim procesie twórczym, fascynującej dramie prób, metodach inscenizacyjnych, strategiach, dramaturgii i postdramacie, jednak najczęściej piszą o spektaklu – umieszczając go w centrum i we wszystkich możliwych paradygmatach. Szczególnie ujęcie historyczne, naznaczone przez świadectwa recepcji przedstawień, skłania do badania raczej efektu zwińcającego proces twórczy niż etapów go

poprzedzających. Nie znaczy to, że rozpatrywanie warunków funkcjonowania teatru jest zaniedbane, wręcz przeciwnie – przynosi efekty, jednak od lat odbywa się na sprawdzonym terenie. Często więc badacz zagląda za kulisy dawnego teatru, by opisać organizację i funkcjonowanie przedsiębiorstwa, jego uwarunkowania i konteksty. Opisuje budynki i przestrzeń teatralną. Zgłębianie tajników kulis, a nade wszystko badania fenomenu powstawania przedstawienia i poszczególnych etapów pracy nad spektaklem, w ujęciu historycznym, w najbardziej dojrzałej postaci, oscyluje, z oczywistych względów, głównie wokół Reduty, Grotowskiego, Kantora, Lupy – zjawisk, w których sztuka teatru utożsamiona jest z aktem twórczym jako takim. Natomiast w odniesieniu do teatru dawnego, w sytuacji przesilenia metodologicznego, mogło się przez chwilę wydawać, że – szczególnie polska – teatrologia historyczna osiągnęła pewne apogeum, że metoda pracy ze źródłem do historii teatru została raz na zawsze ustalona, a przez to wyczerpana. Oraz, że oczywiście nie wyklucza to powstawania wartościowych prac – o inscenizatorach, teatrach, spektaklach, nurtach, stylach, aktorach, ale też nie prowadzi na nowe ścieżki. Nic bardziej mylnego, jak się okazuje. Trochę przy okazji innych korzyści szansą na przeświecenie mroków kulis stało się badawcze ujęcie performatywne, a w scenicznej praktyce – teatr postdramatyczny. Oświecenie z tej perspektywy procesu powstawania przedstawienia i aspektów jego oddziaływania ukazuje

teatr niejako odtajniony. Nareszcie docenione zostaje zasczenie jako warsztat, laboratorium, pracownia – w wydanej niedawno książce *Rzemiosło teatru* pod redakcją Agaty Dąbek i Wandy Świątkowskiej czytamy o zaginionych profesjach teatralnych (Dorota Jarząbek-Wasyl), o fenomenie inspicjenta (Jan Ciechowicz), suflera (Jadwiga Grudzień, Agata Dąbrowska), o artystyczno-rzemieślniczym etosie konstytuującym formację zawodową ludzi teatru (Diana Poskuta-Włodek) itd. W praktyce scenicznej rzemiosło obnaża rejony meta-teatralności, czego dowodzi spektakl *Kwestia techniki* Michała Buszewicza w Starym Teatrze. Rzadko niegdyś doceniany tekst kulturowy topografii teatru podlega nowym odczytaniom. Jego znaczenia są dekodowane, jak w przypadku słynnego „okna Rollisona” w Starym Teatrze, które w nawiązaniu do *Dziadów* Swinarskiego wykorzystywane było i jest wciąż i wciąż – od Jarockiego po Garbaczewskiego. Tekst topografii podlega wtórnej teatralizacji – jak w zbiorowym projekcie *Wyspiański wyzwala!* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, gdzie historyczne przestrzenie teatru przy placu Świętego Ducha, od westybulu poprzez jaskółkę, foyer, widownię aż po scenę, stają się na chwilę tekstem żywym, miejscem-scenariuszem, medium historycznej pamięci i wehikułem tożsamości tego gmachu. U twórców pracujących w stylu Garbaczewskiego powoływanie przy użyciu multimedialnego zakulisowego *infernium* podscenia, korytarzy i zakamarków, funkcjonuje jak podejrzenie, (jakby powiedział Kantor – nieuprawnione) nie-miejsce, otrzymujące zaskakujący status cudzysłowu wobec rzeczywistości scenicznej.

Kulisy to wszystkie procesy i etapy pracy nad przedstawieniem, a więc – jego swoisty czasoprzestrzenny przedtekst. Takie właśnie ujęcie Dorota Jarząbek-Wasyl obrała za punkt wyjścia dla własnych historycznych poszukiwań, zarazem wyznaczając, niezbyt zresztą ortodoksyjnie, zakres tematyczny XIX-wiecznego teatru polskiego i ustalając umowne cezury, przy założeniu że „dziewiętnastowieczny model pracy nad widowiskiem

scenicznym kształtował się od czasów Bogusławskiego i trwał, powoli ewoluując, do końca drugiej dekady XX wieku” (s. 13). Zgoda co do podwalin prawnych w teatrach instytucjonalnych działających przez wszystkie te dziesięciolecia (na które powołuje się autorka) i co do artystycznego nurtu głównego. Z perspektywy przemian ideowych i estetycznych trzeba tu jednak zgłosić sprzeciw – XIX wiek z pewnością nie trwał aż tak długo, a już na pewno nie trwał w dobie Wielkiej Reformy, modernistycznej rewolucji i eksperymentów awangardowych lat dwudziestych. W książce dynamika tych przemian w argumentacji i gęszczu szczegółów nieco się gubi, powstaje wrażenie nieustannego trwania XIX-wiecznej metody. Nie ma w tym błędu, wszak metoda trwała, ale od pewnego momentu, na pewno, raczej pokutowała – trochę pod prąd nowych nurtów. Wystarczy wspomnieć jako przykład ostatnie krakowskie występy Modrzejewskiej w roku 1903, kiedy zanotowano długie oklaski dla... partnerującej jej Wysockiej, a Prokiesz zastanawiał się, czy styl Modrzejewskiej nie „odskakuje już nieco od dzisiejszego zmodernizowanego”.

Książka Jarząbek-Wasyl poświęcona jest w całości systemowi zbiorowej i indywidualnej pracy nad przygotowaniem w polskich instytucjonalnych teatrach dramatycznych trzech wielkich ośrodków epoki: Krakowa, Lwowa i Warszawy. Intrygująco zdaje się brzmieć dwuznaczny nieco podtytuł: *Narodziny przedstawienia...* – nie tylko kojarzący się z zawiłym i wielowątkowym mikroprocesem tworzenia spektaklu w XIX-wiecznym teatrze, ale też z wielkim makroprocesem narodzin XX-wiecznej inscenizacji, długotrwałym i rozpoczętym już pod koniec XIX wieku. Ewolucyjność ukazanych procesów nie jest, jako się rzekło, mocną stroną książki, ale też wypada to nieco usprawiedliwić. Bo nie o jawne, lecz o ukryte chodzi, nie o spektakle (tu przecież nastąpiło na przełomie XIX i XX wieku wielkie trzęsienie ziemi), ale o warunki, model i metodę pracy. Wreszcie nie o konstruowanie

wizerunku przedstawienia ani o ukazanie ogólnych nurtów (stąd świadome odsunięcie na dalszy plan recepcji i rezygnacja z intensywnego wykorzystywania recenzji i doniesień prasowych), lecz o ów kluczowy przedtekst przedstawienia, słusznie traktowany jako komponent źródeł. Przy czym Jarząbek-Wasyl pochyla się – jakby to określił Raszewski – raczej nad dokumentami pracy niż nad dokumentami dzieła (Raszewski, 1976, s. 528). Pomijając mocno już historyczną klasyfikację Skwarczyńskiej (Skwarczyńska, 1976, s. 548-551), decyduje się na przyjęcie – jak zauważa – sprawdzonej w literaturoznawstwie metody krytyki genetycznej. Traktując, w sposób jakże oczywisty, teatr jako złożony tekst kulturowy, na zasadzie analogii do literatury, uzasadnia decyzję: „W badaniu mechanizmów rządzących pisaniem centralne miejsce zajmuje przedtekst, zbiór form przygotowawczych, szkiców, próbek, wariantów, które poprzedziły skończone dzieło. Liczą się tu: materia zapisu (papier, atrament), charakter pisma, nawarstwianie się różnorodnych ingerencji, skreślenia i dopiski, rysunki i plany, krótko mówiąc – wszystko, co oddaje transformację dzieła i jest świadectwem wyłaniania się migotliwego sensu” (Jarząbek-Wasyl, 2016, s. 19-20). Prowadzi to do oparcia autorskiej i badawczej strategii na gruntownej analizie źródeł – wszak „Dysponujemy [...] sporym zasobem różnych dokumentów wytwarzanych przez dawny teatr: egzemplarzy, ról, szkiców i rysunków” (s. 20). W konsekwencji dokonuje się ściśle powiązanie perspektywy krytyki genetycznej z metodą historycznoteatralną – „będziemy nawiązywać do tej metody [krytyki genetycznej] – zaznacza Jarząbek-Wasyl – nie rezygnując jednak z tradycyjnego warsztatu historyka teatru” (s. 21). Bardzo mi się podoba to rozwiązanie, bo o takie właśnie uznanie performatywności źródeł, budujące *consensus* pomiędzy nowymi a tradycyjnymi metodami, sama niedawno apelowałam („Pamiętnik Teatralny” 2016, z. 1-2).

W centrum uwagi zostaje postawiony XIX-wieczny aktor, niepodzielny władca sceny i kulis, dysponujący

potężnym orężem warsztatu i ustalonych reguł. Jego świat, przeciwstawiony XX-wiecznemu teatrowi reżysera i inscenizatora, zostaje precyzyjnie opisany na podstawie ogromnej, kompleksowej kwerendy dokumentów i opracowań, ze szczególnym uwzględnieniem kilkuset egzemplarzy suflerskich, inspicjenckich, egzemplarzy ról, wspomnień, niezliczonych przykładów ikonografii. Przeważająca większość materiałów została niejako teraz dopiero odkryta – nawet jeśli spora część z nich była znana, to nie zawsze została poddana aż tak szczegółowym oględzinom. Fundament i największą wartość książki stanowi więc – bez cienia przesady – fantastyczna praca z archiwaliami, głównie z egzemplarzem teatralnym i zawartymi w nim adnotacjami i uwagami inscenizacyjnymi. Książkę Doroty Jarząbek-Wasyl czyta się gładko jak kryminał, narrację wypełniają błyskotliwe opisy i analizy systemu prób, zakulisowych obyczajów, zascenicznej, półprywatnej przestrzeni, wizerunków (szkiców, rysunków) typów scenicznych, narzędzi i środków do charakteryzacji (świetny, publikowany już wcześniej, rozdział „Pudełko ze szminkami”), kostiumu, sylwetki aktora, i to zarówno w rolach wiodących, jak i w epizodach. Nikt przed Jarząbek-Wasyl nie przyglądał się – i nie wyciągał wniosków – z adnotacji tak pobocznych i, zdawać by się, mogło mało istotnych jak autografy i charakter pisma kopiistów teatralnych, rysunki i bazgroły suflerów, szkice aktorskich „główek” wykonywane przez Modrzejewską, ryciny i karykatury publikowane w prasie. Nikt też nie dostrzegł niezaprzeczalnych związków między topografią kulis i zascenicznym *savoir-vivre*’em a statusem aktora, jego stylem pracy i – co ważniejsze, w konsekwencji – metodą gry. Wiadomo niemal powszechnie, jak liczne afery garderobiane wpływały na sytuację w zespole – za przykład zwykle stawia się Zapolską lub Bednarzewską. Jednak dopiero Jarząbek-Wasyl zwróciła uwagę na znaczenie praktyki markowania przez XIX-wiecznego aktora podczas prób – zaryzykowała nawet tezę o przenikaniu szkicowego traktowania

roli z etapu prób do nowego stylu gry. Niezbyt to brzmi przekonująco, bo markowanie na próbach często stosowali nie tylko modernistyczni artyści scenicznego nastroju, ale je uprawiali (i wciąż uprawiają) nawet najwięksi realiści i szczegółarze. Nie ma natomiast wątpliwości co do istotnego znaczenia zazdrośnego ukrywania przez XIX-wiecznego aktora, aż do premiery, umiejętności, rozwiązań interpretacyjnych i tajników zawodowych przed kolegami z obsady. Z opisu podobnych sytuacji wyłania się obraz samotności artysty, w zasadzie pozbawionego reżyserskich wskazówek (te sprowadzały się do kwestii czysto technicznych), przymuszonego przez system i obyczaj do samodzielnego wypracowywania interpretacji, do konieczności decydowania o kostiumie, charakteryzacji, własnym ruchu scenicznym, intonacji, wreszcie o charakterze i typie postaci. Czyli – o wymowie spektaklu! Oczywiście, świadomość takiej sytuacji istniała dzięki wspomnieniom aktorów, jednak szkiełkiem i okiem zbadała ją dogłębnie dopiero autorka *Za kulisami...* Kto nie dowierza, może się przekonać o słuszności tez i wniosków na podstawie skonfrontowanych z nimi tekstów autorstwa Heleny Modrzejewskiej, Henryka Sienkiewicza, Mieczysława Frenkla, Alojzego Żółkowskiego, Juliana Łętowskiego, Karola Estreichera, Maryli Wolskiej, anonimowych autorów zamieszczonych w obszernym aneksie.

Książka jest zarazem wirtuozerskim popisem warsztatowym historyka teatru. Otwiera ją obszerny rozdział poświęcony charakterystyce dokumentów – starannej, choć nieco uproszczonej dla ukazania pewnej ich modelowości. W detalach zawartość poszczególnych egzemplarzy reżyserskich, suflerskich, inspicjenckich, aktorskich nie poddaje się już aż tak łatwo uogólnieniom i z opisem ścisłych podziałów zadań między poszczególnych wyrobników sceny. Istotne i świeże jest natomiast zwrócenie uwagi na zjawisko rozdawnictwa ról w atmosferze niemal tajemnicy, kwitowania odbioru egzemplarzy przez aktorów, ich niepisane prawa „własności roli”: „...aktor,

opatrując manuskrypt sygnaturą lub pieczętą z nazwiskiem, przyjmował zobowiązanie i poniekąd symbolicznie czynił rolę swoją, zaznaczał prawo do wykorzystania jej w przyszłości. [...] Sądząc po zachowanym korpusie biblioteki teatru lwowskiego coraz po księgozbiorze teatru krakowskiego, w drugiej połowie XIX wieku egzemplarz roli coraz bardziej zraszał się z tymczasowym posiadaczem i coraz rzadziej wracał do teatralnej kancelarii. Obowiązek zwrotu egzemplarza jawił się aktorom jako utrata przywilejów, ustępstwo wobec konkurenta, nie zawsze pomyślana zmiana scenicznej specjalizacji” (s. 47, 53). Warto może przy okazji sprostować, że nie zawsze „teatr był właścicielem egzemplarzy” (s. 61). W Krakowie i Lwowie trafiały one do teatralnej biblioteki, której właścicielką formalnie była gmina, wydająca zakaazy i pozwolenia na ich udostępnianie. Funkcjonowały zresztą w teatrach nie tylko egzemplarze rękopiśmienne – równie częsta była praktyka pracy reżysera lub inspicjenta na tekście drukowanym (niektóre egzemplarze Koźmianowskie, egzemplarz reżyserski Kotarbińskiego z prapremiery *Kordiana* itp.). Cennym źródłem okazuje się zachowana i opisana przez Jarząbek-Wasyl dokumentacja prób – zawarte w niej informacje o systemie pracy zespołu okazują się fascynujące. Szaleńcze tempo pracy w teatrach XIX wieku to fakt znany, ale żeby aż tak? Próby od rana do wieczora, dzień zwieńczony spektaklem trwającym często do północy, brak choćby jednego wolnego dnia w tygodniu, praca nawet w święta – a do tego brak wynagrodzeń za okres wakacji i konieczność dorabiania latem w objeździe lub na scenach ogródkowych, brak zabezpieczenia emerytalnego, obowiązek samodzielnego opanowywania „na zapas” ról z własnego *emploi* – to graniczy z niewolnictwem! Obrazu dopełnia rozdział *Próba sam na sam* – o systemie indywidualnego nauczania aktorstwa i samokształcenia, pracy nad rolą w domowym zaciszu, o funkcji i randze trenera, czy raczej sparingpartnera, z którym aktor ćwiczył rolę, przy czym: „Przechodzenie roli z zaufaną osobą

było praktykowane także już po premierze”, a: „Praktyka próby odbywanej poza teatrem w kameralnym gronie miała także negatywną stronę. Nadużywały jej osoby o statusie gwiazdy, podporządkowując sobie resztę zespołu – a swojej postaci scenicznej – cały świat dramatu” (s. 121). W teatrze ażylem aktora – o ile mu ją przyznano – była garderoba (rozdział *W pracowni mistrza*). Miejsce pracy warsztatowej nad rolą, wypoczynku, ale też tygiel urabiania opinii – w książce przytaczane są rozmaite, jakże popularne w epoce, reportaże z garderób mistrzów. Dobrze przy tej okazji byłoby wspomnieć o zestawie opiniotwórczych przyjaciół, których sobie zaskarbiał w swojej uprzywilejowanej, bo sąsiadującej z głównym wejściem na scenę krakowskiego teatru, Solski w ramach swojego autorskiego, zakrapianego absyntem „programu lojalnościowego” – a nie był to przecież wyjątek. Dbłość aktorów o PR w XIX wieku może i dziś budzić szczerzy respekt.

Ujęcie, na które zdecydowała się Dorota Jarząbek-Wasyl, jest świeże, pomysłowe i pozornie tak proste, że może dziwić, iż nikt wcześniej się tego w tak kompleksowym wymiarze nie podjął. Co pozwoliło – w pewnym stopniu – zgłębić tajemnicę kulis teatru sprzed stu pięćdziesięciu, stu lat, i to w sytuacji, gdy: „Aktorzy dziewiętnastowieczni niechętnie odsłaniali tajniki swego warsztatu, a w każdym razie rzadko poddawali je rozbudowanej analitycznej refleksji” (s. 543)? Trzeba było zanurzyć się w labirynt kulis, zajrzeć aktorowi przez ramię, otworzyć zapomniane pudełka ze szminkami i szuflady z egzemplarzami. Tylko tyle i aż tyle: trzeba było przejść na drugą stronę, ale nie – jak wszyscy – rampy. Dorota Jarząbek-Wasyl przekroczyła spłowiwały od starości dawny teatralny horyzont i odsłoniła za nim świat nie mniej czarowny od scenicznego. O jego istnieniu od zawsze było wiadomo, czytało się o nim w niezliczonych wspomnieniach, kronikach, w dawnej prasie, ale chyba nikt z badaczy tak namacalnie i tak wszechstronnie, a przy tym metodycznie, tego świata dotąd nie ukazał.

Krakowska badaczka może i niekiedy (jak każdy) troszkę za bardzo zawiera własnym odkryciom, ale nigdy w swojej wędrówce nie wypuszcza z rąk kompasu. Na dodatek potrafiła tę swoją wyprawę opisać z niemałym temperamentem i talentem. ■

Bibliografia:

Skwarczyńska, Stefania, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, pod red. J. Deglera, t. 3, Wrocław 1976.

Raszewski, Zbigniew, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, pod red. J. Deglera, t. 3, Wrocław 1976.

Poskuta-Włodek, Diana, *Egzemplarz teatralny – między repertuarem a archiwum*, „Pamiętnik Teatralny” 2016, z. 1-2.

Rzemiosło teatru, pod red. A. Dąbek i W. Świątkowskiej, Kraków 2015.

W. Pr.[Prokesch], *Pierwszy występ Heleny Modrzejewskiej – Makbet*, „Nowa Reforma” 1903 nr 9.