

Zbigniew Raszewski

DOKUMENTACJA TEATRALNA W CZORAJ I DZIŚ

1.

Niewiele słów zrobiło w nauce taką karierę jak „dokumentacja”. Równie pewny jest fakt, że znaczenie tego słowa kształtowało się samo. W historii teatru brak do dzisiaj definicji, która by dokładnie precyzowała, co przez dokumentację rozumiemy. Wszystkie znaczenia, jakimi się posługujemy, zostały wyznaczone przez praktykę dnia powszedniego.

Najważniejsze, jak się wydaje, są dwa.

Dosyć powszechnie nazywa się dokumentacją zbiory pozwalające dokumentować bieg życia teatralnego lub charakter poszczególnych przedstawień. A przez dokumentowanie – słowo chętnie używane w języku potocznym – rozumie się zwykle gromadzenie dokumentów, a więc przekazów wiarygodnych (a w każdym razie wiarygodniejszych od innych). W powszechnym odczuciu pierwszeństwo wśród tak pojmowanych dokumentów zajmuje szczególnie instruktywny a budzący zaufanie tekst pisany, ewentualnie plan odznaczający się takimiż właściwościami.

Praktyka badawcza doradza od dawna poszerzenie tego zakresu, przede wszystkim o ikonografię, a więc wszelkiego rodzaju przekazy o charakterze ikonycznym (rysunek, grafika, malarstwo). Także o przekazy będące rejestracją mechaniczną dźwięku, obrazu (lub dźwięku i obrazu).

W roku 1970 zaproponowano rozróżnienie w dokumentacji teatralnej dokumentów pracy i dokumentów dzieła.¹ Pomysł ten przyjął się i dziś dość powszechnie odróżniamy dokumenty, które dają wgląd w przebieg pracy nad przedstawieniem, od tych, które pozwalają odtworzyć gotowe przedstawienie. W obu wypadkach pojęciem dokumentu obejmuje się także przekazy o charakterze ikonycznym, co jest odstępstwem od powszechnego obyczaju językowego, usprawiedliwionym jednak, jak się wydaje, przez pożytek badawczy.

I tak się przedstawia pierwsze znaczenie słów „dokumentacja teatralna” dzisiaj. Oznaczają one po prostu zbiór dokumentów oraz jego wykorzystanie do celów badawczych. (Lub innych, wymagających jednak badawczego uzasadnienia.)

¹ Z. Raszewski, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*. W książce: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych*. Książka zbiorowa pod redakcją J. Czachowskiej. Wrocław 1970.

2.

W drugim znaczeniu dokumentacją nazywa się prace, które służą opisowi życia teatralnego, ale same opisami nie są. Naczelne miejsce zajmują pomiędzy nimi różne spisy, w szczególności spisy przedstawień odegranych przez jakiś teatr w określonym czasie. Polska nauka o teatrze ma w tym zakresie ogromny dorobek, nie przez wszystkich zauważany. Dość powiedzieć, że dobiega końca publikowanie spisów, które wykazują wszystkie wiadome nam przedstawienia odegrane przez polskie zespoły w Warszawie i w Krakowie od czasów ustanowienia w tych miastach teatru zawodowego po wybuch pierwszej wojny światowej. Zaczęte lub nawet zaawansowane są prace nad takimi spisami w odniesieniu do innych miast i okresów.² Od pewnego czasu obserwujemy próby nazywania tego rodzaju opracowań „teatrografią”, przez analogię do bibliografii, która spisuje książki, i filmografii, która spisuje filmy.³ W języku potocznym nazywa się je „repertuarami”.

Oprócz repertuarów poszczególnych miast i teatrów mamy także repertuary poszczególnych osób. Najczęściej bywa to spis inscenizacji jednego reżysera lub ról jednego aktora. Zdarzają się i bywają bardzo pomocne spisy przedstawień poszczególnych sztuk lub sztuk jednego autora. Także o tych pracach i im pokrewnych mówi się, że pomagają dokumentować życie teatru.

Być może nadszedł moment, w którym warto dla tych dwóch typów dokumentacji teatralnej zaproponować oddzielne nazwy: dokumentacji biernej (dla zbiorów o charakterze bibliotecznym, archiwalnym, muzealnym) i czynnej (dla opracowań). Równie potrzebne wydaje się oddzielenie dokumentacji od zjawisk, które nie powinny być tak nazywane. Informatory i przewodniki np. nie zawsze wchodzą w zakres dokumentacji a już zupełnie inny charakter ma hermeneutyka czyli wiedza o źródłach i krytyka źródeł.

Dokumentacja bierna miewa różne odmiany w zależności od rodzaju gromadzonych dokumentów, a także w zależności od sposobu ich gromadzenia.

Metodyczne gromadzenie dokumentów, które wytwarza współczesne nam życie teatru, można by nazwać dokumentacją bieżącą w odróżnieniu od histo-

² Wszystko przemawia za tym, że Polska ma szczęście do opracowań tego rodzaju. Jeszcze przed wybuchem I wojny światowej Ludwik Bernacki zaczął gromadzić materiały do swego dzieła *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Kiedy się ukazało (1925), było od razu książką rewelacyjną, a jego znaczenie wzrosło jeszcze w 1944, gdy spłonęły alifsz wykorzystane przez Bernackiego. Także kontynuatorzy Bernackiego (Simon, Klimowicz) okazali się dokumentalistami najwyższej klasy i wypełnili w jego dziele dotkliwą lukę. Nowe książki w całości wypełnione repertuarami poszczególnych teatrów, ogłoszone po II wojnie światowej, liczą ogółem 18 tomów, częściowo drukowanych, częściowo powielanych, a są między nimi takie arcydzieła jak Jerzego Gota *Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865–1885*. Fenomenem ciągłości, jak na nasze stosunki, jest «Almanach Sceny Polskiej», wypełniony przede wszystkim repertuarami, publikowany od 1961 roku, bez przerwy, kolejno pod red. Edwarda Csató, Jerzego Koeniga, Stanisława Marczaaka-Oborskiego, a od tomu XI – Kazimierza Andrzeja Wysińskiego.

³ Pełnej analogii nie ma jednak; byłaby, gdyby neologizm brzmiał inaczej: spektaklografia. Ale z takim słowem jeszcze się nie zetknęliśmy, a „teatrografia” odznacza się dużą żywotnością i ma szanse przetrwania.

Jeśli to słowo rzeczywiście się przyjmie, klasykiem teatrografii będzie pewno Bernacki, bo już dziś o nowo wysłedzonym przedstawieniu mówi się „nieznane Bernackiemu”, tak jak o nowo odkrytej książce mówi się „nieznana Estreicherowi”.

rycznej, to znaczy takiej, która dokumentuje przedstawienia już w chwili gromadzenia dokumentów nie grane.

Dokumentacja bieżąca często ucieka się do wytwarzania dokumentów, co jednak wcale nie musi prowadzić do czynnego dokumentowania w znaczeniu tu zaproponowanym, podczas gdy spis wykonywany dla celów badawczych zawsze ma taki charakter.

Różnicę tę można uchwycić porównując ze sobą film dokumentalny (który zaliczamy do biernej dokumentacji) z „repertuarem” (który traktujemy jako przejaw dokumentacji czynnej).

W pierwszym wypadku wynikiem pracy będzie rejestracja przedmiotów i działań, które w chwili filmowania są dostępne dla wszystkich zainteresowanych, czego nie można powiedzieć o repertuarze krakowskim lat 1865–1885, bo ten dla nikogo nie jest dostępny, póki go nie zestawi wysoko wykwalifikowany specjalista.

Dlatego też w pierwszym wypadku nie wychodzi się naszym zdaniem poza dokument, podczas gdy w drugim przebywa się już część drogi od dokumentacji do interpretacji i otrzymujemy swego rodzaju „półprodukt”. Od dokumentacji biernej oddziela go „sztuczny” charakter: nie wytwarza go sama praca teatru, nie wystarczy zwykłe zarejestrowanie tej pracy, żeby mógł powstać. Jest wynikiem zabiegów badawczych, bez których teatr mógłby się obyć realizując swoje cele. Pomimo badawczego charakteru należy jednak do dokumentacji, ponieważ celowo powstrzymuje się od udzielenia odpowiedzi na nieuniknione w nauce pytanie „dlaczego?”. A powstrzymuje się, ponieważ pragnie ułatwić formułowanie rozmaitych odpowiedzi, także wzajemnie sprzecznych, i z tą myślą tak porządkuje materiał, żeby jak najlepiej służyć interpretacji, ale nie jednej tylko, lecz wszystkim.

Nie ma już autentyczności dokumentu. Ale wciąż jeszcze zachowuje jego wiarygodność, okupioną przez swoją interpretacyjną powściągliwość.

Można by nawet powiedzieć, że mistrza dokumentacji po tym poznać jak powściągliwość sugestii łączy z obfitością informacji, które interpretację ułatwiają. Przykładem typ „repertuaru” obmyślony przez Jerzego Gota.

I na odwrót: im bardziej stronniczy jakiś spis, tym mniejsze jego walory dokumentacyjne. Najmniej przydatny bywa spis, w którym miesza się nie tylko różne przedmioty badań, ale i różne procedery, co przypomina, że naczelną zaletą wszelkiej dokumentacji jest jedność celu i jedność tematu.

3.

Na obojętność dla dokumentacji teatralnej nie można było u nas narzekać, choć różne bywały reakcje w zależności od jej rodzaju.

Najbardziej zapalnym punktem dyskusji była i do dziś bywa kwestia dokumentacji bieżącej, to znaczy po prostu ratowania od niepamięci tego, co na naszych oczach powstaje, zachwyca i ginie. Nikt nie wątpi w doniosłość tego obowiązku. W ciągu ostatnich lat zaszło jednak tyle zmian, że wedle wszelkiego prawdopodobieństwa należałoby całą sprawę przedyskutować od nowa.

W latach siedemdziesiątych Instytut Sztuki skłaniał się do rozpoczęcia akcji filmowania przedstawień teatralnych. Wykonano nawet w tym kierunku pierwszy krok tzn. zakupiono kamerę. Wówczas okazało się, że koszt taśmy przewyższyłby wielokrotnie cały budżet Instytutu, nie mówiąc o honorariach (operatora i innych). Zatem filmowanie całych przedstawień teatralnych okazało się wtedy niewykonywalne z powodów finansowych.⁴

Po stwierdzeniu tej smutnej prawdy Instytut opracował zasady dokumentowania wybranych przedstawień w całym kraju, zwykle 4–5 w ciągu sezonu, takimi metodami, jakimi dysponował. Nie były one zbyt wymyślne, za to zastosowanie ich można dzisiaj ocenić jako nadzwyczaj pomysłowe, dzięki czemu udokumentowany został artyzm wielu przedstawień dzisiaj już legendarnych. Jest to w największej mierze zasługa Marianny Gdowskiej, która się tym rodzajem dokumentacji zajmowała.⁵

Kiedy ogłoszono stan wojenny, teatry zostały zamknięte i dopiero po pewnym czasie pozwolono im wznowić działalność. Część aktorów była temu przeciwna, gotowa proklamować totalny bojkot, nie tylko TV, ale i teatru. Większość była za wznowieniem przedstawień. Podkreślano jednak, że na otwarcie powinny iść poważne sztuki, w mistrzowskiej, jeśli to możliwe, inscenizacji, tak żeby wznowienie pracy znalazło moralne usprawiedliwienie w jej charakterze. W takiej atmosferze Stary Teatr w Krakowie postanowił wznowić przedstawienia *Wyzwolenia* Wyspiańskiego w inscenizacji Swinarskiego (który już od dawna nie żył). Na próbach z przestachem stwierdzono, że wiele ważnych szczegółów nasuwa wątpliwości, niektórych nikt nie pamięta. Specjalny kurier przyjechał wtedy z Instytutu Sztuki z dokumentacją Marianny Gdowskiej (i drugą jeszcze, prywatną, Zofii Krajewskiej). Przy pomocy tych materiałów udało się pokonać liczne przeszkody.⁶

Trudno o dobitniejszy przykład udanej dokumentacji teatralnej.

Od tamtych czasów wiele się zmieniło. Możliwości Instytutu jeszcze bardziej zmalały w wyniku zmian, które zaszły w naszej gospodarce. (A poniekąd i w naszym ustroju.) Jednocześnie dokonał się taki postęp techniki, że realne stało się dokumentowanie przedstawień w samych teatrach.

Co nie znaczy, żeby problem sam się przez to rozwiązał. Możliwości techniczne i finansowe nie gwarantują jeszcze na tym polu sukcesu, jeśli pracy nie towarzyszy wiedza wsparta rozległym doświadczeniem.

Kto zetknął się z mechaniczną rejestracją przedstawienia, wie ile warunków trzeba spełnić, żeby ta praca była użyteczna, że jest np. coś takiego, jak warunek

⁴ Filmy dokumentalne powstawały jednak siłami innych instytucji, a spisy tych filmów (jako „filmografia”) były stale publikowane w «Pamiętniku Teatralnym».

⁵ Przedstawienia godne udokumentowania typowała wówczas specjalnie w tym celu utworzona rada. Na „dossier” jednego przedstawienia składały się: kopia egzemplarza reżyserskiego, taśma dźwiękowa całości, zdjęcia wszystkich sytuacji wykonywane siłami Instytutu, raport referenta, varia (np. zdjęcia wykonywane na zamówienie teatru, reprodukcje projektów scenograficznych itp.).

⁶ Zofia Krajewska zredagowała dla własnej przyjemności bardzo obszerny tekst, w którym opisała wszystkie sytuacje. W pewnych wypadkach (o ile nam wiadomo) właśnie jej opis rozstrzygał wątpliwości aktorów.

identyczności. (Wszystkie środki mechaniczne powinny być zastosowane do jednego przedstawienia i wszystkie powinny być opatrzone metryką, w której nie tylko data się znajdzie, ale i okoliczności towarzyszące rejestracji.)

Postęp badań daje nam coraz większą wiedzę o samym przedstawieniu. Lepiej niż dawniej zdajemy sobie sprawę z różnorodności jego składników. Są między nimi mniej ważne i ważniejsze dla wymowy całości. Nie jest to okoliczność obojętna dla dokumentacji bieżącej. Nie możemy udokumentować wszystkiego. Wobec tego ważne są wszelkie odpowiedzi na pytanie: co dokumentować. (Lub: co przede wszystkim, w jaki sposób.)

Długotrwałe wysiłki poza tym, że przyniosły nam konkretne zdobycze i wiele doświadczenia, pozwoliły nam również pogrzebać wiele złudzeń. Nie ma dokumentacji idealnej. Wciąż doskonalone metody rejestracji mechanicznej okazały się pod pewnymi względami niezastąpione, pod innymi jeszcze niebezpieczniejsze od fotografii, z uwagi na udział interpretacji w samym powstaniu dokumentu.

Każda rejestracja, a w szczególności filmowa, jest zarazem interpretacją przedstawienia teatralnego, bardzo często krzywdzącą przedstawienie przez to, że rejestrując jego przebieg i wygląd odziera je z jego oddziaływania na publiczność. (Choćby reakcje publiczności pokazywała.) Bierze się to przypuszczalnie stąd, że o samym fenomenie oddziaływania teatru na publiczność, wiemy dzisiaj najmniej, a prawdę mówiąc bardzo mało. Jeśli się czegoś dobrze nie zna, trudno to należycie dokumentować.

Nie brak znawców przedmiotu, którzy po dziś dzień najbardziej prawdomówny dokument upatrują w opisie wykonanym przez kompetentnego autora odznaczającego się w równej mierze znajomością teatru i biegłością pisarską, bo tylko dzięki takiemu połączeniu może ocaleć w jakimś dokumencie współzależność artystmu, jego rodzaju i siły, oraz charakter naszego przeżycia. We wszystkich innych dokumentach wewnętrzna jedność tego fenomenu zostaje rozbita.⁷

Wiele osób dzisiaj tak sądzi. Silne jest jednak również stronnictwo przeciwnie, wyżej oceniające walory dokumentacji mechanicznej, jako bezstronnej, w przeciwieństwie do żywego świadka, zawsze stronniczego, bowiem leży w naturze teatru, że się jest w nim zawsze bądź „za”, bądź „przeciw” przedstawieniu i jest to silniejsze od naszej woli. (Co czyni absolutną bezstronność iluzoryczną.)

Wszystko to sprawia, że dyskusja nad bieżącą dokumentacją teatralną mogłaby się okazać bardzo ciekawa, gdyby na nowo rozgorzała z dawną siłą.

4.

Dokumentacja historyczna zawsze pozostawała w cieniu dokumentacji bieżącej. Problem ratowania tego, co znane ogółowi, budził o wiele więcej zaintereso-

⁷ Pogląd ten sformułował Józef Szczublewski we wczesnych dyskusjach nad filmową dokumentacją teatru. Na przykładzie Modrzejewskiej Szczublewski oskarżył zdjęcia tej aktorki – wykonywane w atelier i pozowane – o szkodliwe oddziaływanie na naszą wyobraźnię. W rzeczywistości wyglądała inaczej i grała inaczej niż by to wynikało ze zdjęć, a dowieść tego można na podstawie niezliczonych, wiarygodnych opisów. Redakcja «Pamiętnika Teatralnego» uznała ten pogląd za skrajny, ale nigdy go nie bagatelizowała i dziś też bagatelizować go nie zamierza.

wania, a nieraz i roznamiętnienia, niż kwestia wiedzy o dawnych przedstawieniach i życiu dawnego teatru.

Nie można powiedzieć, żeby wykształcony ogół w ogóle się tym nie interesował. Prawdą jest jednak, że kierunek badań bywa w tym wypadku sprawą wewnętrzną, jest bardziej zależny od decyzji i skłonności badaczy. (W ramach możliwości, jakimi badacze dysponują.) Rozwój dokumentacji bieżącej dokonywał się w pewnej mierze pod presją opinii publicznej. Rozwój dokumentacji historycznej odzwierciedla świadomość badawczą środowiska, rodzaj jego zainteresowań i inicjatyw.

Wszyscy wiemy, że pod wielu względami to zwierciadło wystawia nam bardzo dobre świadectwo.

Kraj, który przed wojną bezskutecznie próbował założyć muzeum teatralne, dziś ma dwa, doskonale zaprowadzone, chętnie odwiedzane. W szczególności muzeum warszawskie, założone przez Arnolda Szyfmana, a kierowane kolejno przez Eugeniusza Szwankowskiego, Józefa Szczublewskiego, Ewę Makomaską, powinno być zaliczone do ważniejszych zdobyczy kultury polskiej po wojnie. (Nie tylko teatralnej!) Ogromnej wagi okazało się także powstanie wyspecjalizowanych zbiorów o charakterze archiwalnym; na tym polu pierwszeństwo przypada bezspornie Dokumentacji Teatralnej w Instytucie Sztuki PAN.

Także dokumentacja czynna, jak ją tu nazwaliśmy, ma swoje zdobycze. Przykładem wspomniane już tu „repertuary” i publikacje im pokrewne.

Niestety, mamy też w dokumentacji historycznej braki, które nas coraz bardziej powinny niepokoić. Pomiędzy tymi na pierwsze miejsce należy wysunąć niedostatki w badaniach nad ikonografią aktorską. Niezmiernie ciekawie zapoczątkowane, prace dokumentacyjne w tym zakresie utknęły w miejscu.⁸

W praktyce chodziłoby tu o spisy dwojakich dokumentów: przedfotograficznego i fotograficznego.⁹

Do dziś dnia nie zostały spisane serie wizerunków litograficznych przedstawiających aktorów polskich w pierwszej połowie XIX wieku. Nie są spisane serie drzeworytów publikowanych w czasopiśmie ilustrowanych przed wynalezieniem cynkotypii, bardzo wartościowe, bo wykonywane nieraz na podstawie rysunku sporządzanego wprost na widowni. Nie mamy spisu aktorskich tableaux, tzn. kompozycji przedstawiających jednego aktora w jego najwybitniejszych rolach. (Fascynujący temat!)

Nie ulega wątpliwości, że powinny być spisane wszystkie odbitki fotograficzne sprzed końca XIX wieku, przedstawiające aktorów polskich, i że należy takie spisy ogłosić. W pierwszej kolejności należałoby pewno ogłosić spis zdjęć Modrzejewskiej. Jest to zadanie pilne. Wiele odbitek już zanika. Wiadomo nam, że

⁸ Wzór pełnej ikonografii jednego aktora, znakomicie opracowany, dała Hanna Garlińska-Zembrzуска, *Ikonografia Ludwika Solskiego. Katalog portretów w rolach*, «Pamiętnik Teatralny» 1976 z.3; taż, *Ikonografia Ludwika Solskiego. Katalog portretów prywatnych*, «Pamiętnik Teatralny» 1977 z.4.

⁹ Oddzielnym zagadnieniem jest polska pocztówka teatralna, jej geneza, rozkwit i wartość dokumentacyjna. Temat prawie nie opracowany.

prace nad tym tematem zostały podjęte, a przerwane jedynie wskutek okoliczności losowych. Oby mogły się doczekać kontynuacji jak najszybciej.

Z przedfotograficzną dokumentacją o charakterze ikonicznym jest jeszcze gorzej. Wiadomo nam o badaczu, który swoimi publikacjami dowiódł, że ma wystarczające zasoby energii potrzebne do pracy nad tym tematem, a jednocześnie przygotowanie odpowiadające trudnościom (także w zakresie historii sztuki). Badacz ten odszedł jednak od pracy naukowej i zajął się innymi rzeczami.

Nie on jeden. Historia teatru nadal ciekawi młodych ludzi i znajduje u nich wiele zrozumienia. Jednakże stosunkowo rzadko skłania ich do stałego zajmowania się pracą badawczą. Coraz rzadziej jednostki wybitne zasilają nasze szeregi. Wszystkie dziedziny pracy mogą na tym ucierpieć, dokumentacja wcale nie mniej niż twórcze interpretacje. Bo nie jest prawdą, że każdy może się zajmować dokumentacją teatralną. Co najmniej trzy warunki muszą być spełnione, żeby ta praca była wykonywana dobrze: trzeba się na niej znać, trzeba mieć anielską cierpliwość i trzeba ją lubić. Dotychczas nie mieliśmy trudności w znajdowaniu kandydatów o takich kwalifikacjach. Być może będziemy ich znajdowali i nadal, byleśmy potrafili przeczekać niekorzystny moment.

4 II 1992

Zbigniew Raszewski

Institute of Art, Polish Academy of Sciences

Theater Documentation Past and Present

Abstract

This article discusses the definitions and typology of theater documentation. The author comments on the existing distinction between: 1) documentation of theater performances, which, according to his 1970 concept, is divided into process records (giving insights into performance preparation) and product records (enabling the reconstruction of a performance); 2) documentation of theater life, comprising variously arranged inventories of performances, referred to as repertoires (e.g., of a given historical period, city, theater or ensemble, artist, etc.). He proposes a new distinction: between passive documentation (comprising various library, archive, and museum collections) and active documentation (comprising all types of elaboration). He also distinguishes between current and historical documentation. He analyzes the relationship between documentation and interpretation, emphasizing that while active documentation always involves a degree of interpretation, it remains credible provided that it is characterized by interpretive restraint, so that different, even contradictory interpretations of the material are possible. The article discusses

institutions in charge of current and historical theater documentation (the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences) and collecting historical documentation (Warsaw Theater Museum). The author also indicates the most important direction for this strand of theater research: the urgent need to undertake documentary research on pre-photographic and photographic iconography of actors.

Keywords

theater documentation, archive, theater historiography, theater iconography

Abstrakt

Dokumentacja teatralna wczoraj i dziś

Artykuł poświęcony definicjom i typologii dokumentacji teatralnej. Autor omawia dotychczasowe rozróżnienia na: 1) dokumentację przedstawień teatralnych, którą zgodnie z własną propozycją z 1970 roku dzieli się na dokumenty pracy (dające wgląd w proces przygotowania przedstawienia teatralnego) i dokumenty dzieła (dające możliwość zrekonstruowania przedstawienia), 2) dokumentację życia teatralnego obejmującą różnie uporządkowane spisy przedstawień określane jako repertuary (np. w okresie historycznym, mieście, teatrze albo określonego zespołu, artyści etc.). Proponuje wprowadzenie innego podziału: na dokumentację bierną (obejmującą różne zbiory o charakterze bibliotecznym, archiwalnym, muzealnym) i czynną (obejmującą opracowania wszelkiego typu). Rozróżnia także dokumentację bieżącą i historyczną. Analizuje relację między dokumentacją a interpretacją. Podkreśla, że dokumentacja czynna zawiera zawsze jakiś element interpretacji, zachowuje jednak dokumentacyjną wiarygodność, jeśli cechuje ją interpretacyjna powściągliwość, dzięki której możliwe są różne, nawet sprzeczne interpretacje materiału. W artykule omówione są instytucje zajmujące się bieżącą i historyczną dokumentacją teatralną (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) oraz gromadzące dokumentację historyczną (warszawskie Muzeum Teatralne). Autor wskazuje także najważniejszy kierunek rozwoju tego nurtu badań teatralnych: pilną konieczność podjęcia dokumentacyjnych badań nad przedfotograficzną i fotograficzną ikonografią aktorską.

Słowa kluczowe

dokumentacja teatralna, archiwum, historiografia teatralna, ikonografia teatralna

1.

Few words have made such a career in research as *documentation*. Equally certain is that the meaning of the word evolved in time. To this day, in the history of theater, there is no definition that would specify clearly what we mean by documentation. The meanings we use have all been determined through our everyday practices. There seem to be two primary definitions.

It is quite common to use the term documentation when referring to collections that allow us to document the course of theater history or the characteristics of individual performances. And by documentation, a word readily used in the vernacular, we understand the gathering of documents, i.e. credible sources, or simply those more credible than others. The popular belief is that priority among documents, defined as above, is given to a particularly informative and confidence-inspiring written text, or possibly a draft displaying such characteristics.

Research practice has long advised expanding this scope, primarily through iconography, i.e. all kinds of sources of a pictorial nature (drawing, graphics, painting). In addition, we include sources that are mechanical registrations of sound or image, or both sound and image.

In 1970, a suggestion was made to introduce a distinction in theatrical documentation between that documenting the work process and that documenting the work itself.¹ The idea caught on, and today it is quite common to distinguish between documents that provide insight into the work process of a performance, and those that allow us to reconstruct a completed performance. In both cases, the term document also includes pictorial sources, being quite a departure from common linguistic traditions, nevertheless justified, for the benefit of research.

And this is the first meaning of the term *theater documentation* that we have today. It simply means a collection of documents and its use for research purposes (or other purposes, provided they are research motivated).

2.

In the second sense, documentation is understood as works that serve to describe the theater life but are not descriptions as such. Of these, various lists are paramount, especially inventories of performances played by a specific theater at a certain time. Polish theater studies have made great achievements

¹ Zbigniew Raszewski, "Dokumentacja przedstawienia teatralnego," in *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych: Wybrane problemy*, ed. Jadwiga Czachowska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970), 287-303.

in this area, even though they are often overlooked. It should be noted that we have already published almost all repertoires recording all the performances that we know of, played by Polish companies in Warsaw and Cracow, from the establishment of professional theater in those cities, until the outbreak of the World War I. Work has begun on forming such inventories regarding other cities and periods, in some cases already much progress has been made.² For some time we have seen attempts to call such studies *theatrography*, by an analogy with bibliography, which lists books, and filmography, which lists films.³ In the vernacular, these are called *repertoires*.

In addition to the repertoires of cities and theaters, we also have repertoires concerning individuals. Most often these are lists of stagings by one director or roles by one actor. Occasionally there are very helpful performance lists of individual plays or plays by a single author. These writings, and others related, are also considered to be of great help in documenting the theater world.

Perhaps the moment has come to give distinctive names for these two types of theater documentation: *passive* documentation (comprising various library, archive, and museum collection) and *active* documentation (comprising all types of elaboration). It seems equally necessary to separate documentation from occurrences which should not fall under these categories. These include guidebooks and brochures, which do not always fall within the field of documentation, as well as hermeneutical source analysis and source criticism, which is of its own nature. Passive documentation has different variations, depending on the type of documents collected and how they are collected.

A systematic collection of documents produced by contemporary theater could be called *current* documentation, as opposed to *historical* documentation,

² Everything points to the fact that Poland has been fortunate in compiling this kind of work. Even before the outbreak of World War I, Ludwik Bernacki began collecting materials for his work *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta* (Theatre, Drama, and Music Under the Reign of King Stanisław August). When it was published (1925), it was an instant sensation, and its importance rose further in 1944 [Warsaw Uprising], when the posters used by Bernacki burned down. Also, Bernacki's continuators (Ludwik Simon, Mieczysław Klimowicz) have proved to be documentarians of the highest caliber, filling in the large gaps in his work. New books filled with repertoires of individual theaters, published after World War II, number a total of eighteen volumes, partly printed, partly reproduced, and among them are such masterpieces as Jerzy Got, *Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865–1885* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962). A phenomenon of continuity, by our standards, is the *Almanach Sceny Polskiej* (Almanac of the Polish Scene), filled primarily with repertoires, published since 1961 continuously, and sequentially edited by Edward Csató, Jerzy Koenig, Stanisław Marczak-Oborski, and, from volume 11 onward, by Kazimierz Andrzej Wyśniński.

³ A full analogy would be present if the neologism were different—*spectaclography*. But we have not yet encountered such a word, and *theatrography* has shown great vitality and is likely to thrive. If this word really takes off, Bernacki will surely become a classic of teatrography: a newly traced performance is already said to be “unknown to Bernacki” in the same way that a newly discovered book is said to be “unknown to Estreicher.”

that is, documentation that archives performances which are no longer being played at the time of document collection.

Current documentation often resorts to the production of documents which, however, do not necessarily lead to active documentation (as described here), while a list made for research purposes always possesses such a character.

This difference can be grasped by comparing a documentary film—as an example of passive documentation—with a repertoire—as an example of active documentation.

In the former, the work will entail the registration of objects and activities that are available to all interested parties at the time of filming. This cannot be said of Cracow's repertoire of 1865–1885, because it is not available to anyone until it has been prepared by a highly-qualified specialist.

Therefore, in the first instance, we do not transgress the document, while in the second we have already made some progress from documentation to interpretation, and as a result, obtained a type of semi-finished product. The latter is separated from passive documentation by its artificial character—it is not produced through theater work itself; it is not enough to simply register this work for it to be created. It is the result of research procedures that the theater could do without in order to achieve its objectives. Despite its research character, it does, however, belong to documentation, because it deliberately refrains from answering the inevitable research question—*why*? And it refrains from this question in order to facilitate the formulation of a variety of answers, including those that contradict each other, and with this aim, it organizes the material in such a way as to best serve not just one but many possible interpretations.

In active documentation, the category of authenticity of the document does not apply, however the category of credibility, which documents produced in this way gain through interpretive restraint, is still essential.

One could even say that one knows a master documentarian by the way they combine restraint of suggestion with an abundance of information that facilitates interpretation. An example is the type of repertoire drafted by Jerzy Got.

And vice versa, the more biased a list, the less the documentary value it has. The least useful is a list that interfaces not only different research subjects, but also different practices. This reminds us that the principal value of all documentation is the integrity of purpose and subject.

3.

It would be hard to lodge a complaint regarding a lack of interest in theatrical documentation in our country, although there have been quite diverse reactions when it comes to different types of documentation.

The most heated debates have been, and still are, on the issues of current documentation, that is, simply saving from oblivion what is currently being created and admired and which perishes before our eyes. No one doubts the importance of this obligation. However, there have been so many changes over the past few years that this entire issue, apparently, needs to be discussed anew.

In the 1970s, the Institute of Art leaned towards starting a campaign to film theatrical performances. Some effort in this regard was made, i.e. a camera was purchased. Then it turned out that the cost of the film would have exceeded the entire budget of the institute many times over, not to mention the salaries for the cinematographer and other workers. So filming entire theatrical productions proved to be financially unfeasible at the time.⁴

Having discovered this sad fact, the institute developed an approach of documenting selected performances throughout the country, usually four to five per season, using the means at its disposal. They were not very fancy, yet were remarkably ingenious, and thanks to them the artistry of many performances that are now legendary was documented. This is largely due to Marianna Gdowska, who was in charge of this form of documentation.⁵

When martial law was declared [in 1981], the theaters were shut down by the authorities and only after some time were they allowed to reopen. Some actors were against the restart, ready to announce a total boycott of performances, not only on television, but also in theaters. But most were in favor of reviving shows. However, it was stressed that the opening nights must feature important plays, possibly in virtuoso stagings, so that the recommencement would have moral grounding. In this atmosphere, Cracow's Stary Teatr decided to revive performances of Wyspiański's *Liberation*, in the staging of Konrad Swinarski, who had long since passed away. At the rehearsals, it was discovered with horror that the understanding of many important details was either questionable or nonexistent. A special courier then arrived from the institute with Marianna Gdowska's documentation (a second piece of documentation was used, from Zofia Krajewska's private archive). With the help of these materials, numerous obstacles were overcome.⁶ This was a clear example of successful theatrical documentation.

⁴ However, documentary films were created through the efforts of other institutions, and lists of these films, *filmographies*, were continuously published in *Pamiętnik Teatralny*.

⁵ At the time, performances worthy of documentation were selected by a specially created council. The "dossier" of one performance consisted of a duplicate of the director's copy, an audio tape of the whole thing, photographs of all situations taken by the institute, a report written down by a clerk, and various others (e.g., photographs ordered by the theater, reproductions of the set designs, etc.).

⁶ Zofia Krajewska edited a very extensive text in her own free time, in which she described all the situations. In some cases, as far as we know, it was her description that settled the uncertainties of the actors.

Much has changed since those days. The institute's capabilities have further declined, due to the changes that have taken place in our country's economy (and, in a way, also in our political system.) [Poland was going through a political and economic transformation at the time.] At the same time, there have been such advances in technology that it has become possible to document many theater performances.

Which is not to say that the problem has resolved itself in this new reality. Technical and financial possibilities do not guarantee success in this field, if these operations are not coupled with expertise and experience.

Those who have come into contact with a technical recording of a performance know how many conditions must be met for this work to be useful: for example, that there is such a thing as the condition of identity. (All technical means should be applied to a single performance, and they should all be accompanied by a tag that includes not only the date, but also the circumstances accompanying the registration.)

Advances in research give us a better knowledge of the performance itself. We now have better knowledge of the variety of its components. Some are less, and some more important for the expression of the show as a whole. This is an important matter when it comes to current documentation. We cannot document everything. Therefore, answers to the question "what should be documented?" are important. (Or—what in particular? How?)

Long-term efforts, in addition to bringing us certain achievements and a considerable amount of experience, have also made it possible for us to bury many delusions. There is no such thing as a complete documentation. The ever-improving methods of technical registration have turned out to be irreplaceable in some respects, but in others, more dangerous than photography, due to the presence of interpretation in the creation of the document itself.

Any registration, especially film, is at the same time an interpretation of a theatrical performance, often harming the performance by recording its course and presentation, while stripping it of its impact on the audience (even if it does show the audience's reactions.) This is probably due to the fact we know very little about the phenomenon of how theater impacts audiences. And when one does not fully grasp something, it is very difficult to document it properly.

There are plenty of experts on the subject who, to this day, claim that the most truthful document is a description made by a skilled author, displaying equal measure of knowledge of the theater along with expert writing skills. It is only through such a combination that the independence of artistry, its type and strength, and the nature of our experience

can be saved in a document. In all other documents the inherent unity of this phenomenon is broken.⁷

There are many people today who believe this to be true. However, the opposing bias is also strong, valuing the qualities of technical documentation as impartial, in contrast to a live witness, who is always biased, for it is in the nature of theater that one is always either for or against the performance, and this is stronger than one's own will (which makes absolute impartiality an illusion).

All of which would make the debate over current theatrical documentation very interesting if it were to reignite with its past vigor.

4.

Historical documentation has always been overshadowed by current documentation. The issue of saving the performances well known to the general public has aroused much more interest, at times even passion, than the question of knowledge of past performances and the history of the old theater world.

It cannot be said that the educated general public was not interested in this at all. It is true, however, that the direction of research is sometimes a matter of individual choice in this case, being more dependent on the decisions and inclinations of the researchers (within the framework of their capabilities). The development of current documentation took place to some extent under the pressures of public opinion. The development of historical documentation reflects the awareness of the research community, its interests and initiatives. We all know that the theater research community pays great attention to historical documentation.

The country, which unsuccessfully tried to establish a theater museum before the war [World War II], today has two, perfectly established, eagerly visited institutions. In particular, the Theatre Museum in Warsaw, founded by Arnold Szyfman and run successively by Eugeniusz Szwankowski, Józef Szczublewski, and Ewa Makomaska, should be counted among major achievements of Polish culture after the war (and not only when it comes to theater!). The creation of collections concentrating on the archival sphere also turned out to be of great importance, where the Theater Documentation department at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences is leading the way.

⁷ This opinion was expressed by Józef Szczublewski in his early discussions on film documentation of theater. Using Modrzejewska as an example, Szczublewski blamed the actress's posed photographs, taken at a photo studio, of having a detrimental effect on our imagination. In reality, she looked different and acted differently than the photos would suggest, and this can be evidenced by countless reliable descriptions. The editors of *Pamiętnik Teatralny* considered this view extreme, but they never downplayed it, and do not intend to do so today.

Active documentation, as we have termed it, also has its field of achievement. An example is the repertoires and other publications of this kind already mentioned here.

Unfortunately, historical documentation is also partially incomplete, and this fact should be concerning. Among examples of such are the gaps in research on actor iconography that should be ranked first. The documentation work in this area started out extremely interestingly, but has now stalled.⁸ In practice, this would concern two kinds of document lists—pre-photographic and photographic.⁹

To this day, many series of lithographic portraits of Polish actors from the first half of the twentieth century have not been inventoried. The series of woodcuts published in illustrated magazines before the invention of the cyanotype are highly valuable, because they were often created based on a drawing made directly on site, from the audience, but still have not been cataloged. We do not have a list of actors' tableaux, which are compositions depicting one actor in his most prominent roles (a fascinating subject!).

There is no doubt that there should be an inventory of all photographic prints from the nineteenth century depicting Polish actors, and that work on such inventories should be initiated quickly. Firstly, an inventory of Modrzejewska's photographs should be created. This is an urgent matter, for many prints are fading as we speak. We know that work on the matter has been undertaken, but was interrupted due to unplanned circumstances. Let's hope it resumes as soon as possible.

The situation is even worse regarding pre-photographic documentation of a pictorial nature. We are aware of a researcher who, with his publications, has proven that he has a predisposition to work on this subject, and an exhaustingly high level of experience (also in the field of art history). However, this researcher stepped away from academic work and took up other endeavors.

He wasn't the first. Although young people find a lot of understanding in theater history and find it interesting, it rarely prompts them to engage in permanent research work. It is becoming increasingly rare for outstanding individuals to fill our ranks. All fields of work are likely to suffer from this, documentation no less than the creative faculties. For it is not true that just anyone can pursue

⁸ For a superbly developed model of a full actor's iconography see Hanna Garlińska-Zembrzuska, "Ikonomia Ludwika Solskiego: Katalog portretów w rolach," *Pamiętnik Teatralny* 25, z. 3 (1976): 239–302; "Ikonomia Ludwika Solskiego: Katalog portretów prywatnych," *Pamiętnik Teatralny* 26, z. 4 (1977): 479–508.

⁹ A separate issue is the Polish theater postcard, its genesis, heyday, and documentary significance. The subject is practically unexamined.

theater documentation. At least three conditions must be met for this work to be done well: one must be knowledgeable in the field, one must have the patience of a saint, and one must enjoy the work. Until now, we have had no difficulty in finding candidates with these skills. Perhaps we will continue to find them, as long as we can wait out this dry spell.

Translated by Maciej Mahler



Bibliography

- Bernacki, Ludwik. *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta z 68 podobiznami*. Vol. 1. *Źródła i materiały*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1925.
- Bernacki, Ludwik. *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta z 68 podobiznami*. Vol. 2. *Notatki i studia*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1925.
- Garlińska-Zembrzuska, Hanna. "Ikonografia Ludwika Solskiego: Katalog portretów w rolach." *Pamiętnik Teatralny* 25, z. 3 (1976): 239–302.
- Garlińska-Zembrzuska, Hanna. "Ikonografia Ludwika Solskiego: Katalog portretów prywatnych." *Pamiętnik Teatralny* 26, z. 4 (1977): 479–508.
- Got, Jerzy. *Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865–1885: Repertuar*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1955.
- Raszewski, Zbigniew. "Dokumentacja przedstawienia teatralnego." In *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych: Wybrane problemy*, ed. Jadwiga Czachowska. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1970.

ZBIGNIEW RASZEWSKI

theater historian, co-founder of the theater studies as an academic discipline, full professor of theater history at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences and the Warsaw theater school (today: Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art), long-time editor of *Pamiętnik Teatralny*. He is the patron of The Zbigniew Raszewski Theatre Institute established in 2003.
