

Zbigniew Raszewski

DOKUMENTACJA TEATRALNA WCZORAJ 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 Marcza-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 szansę 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 zapałnym 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 czasopismach 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-Zembrzuska, *Ikonomia Ludwika Solskiego. Katalog portretów w rolach*, «Pamiętnik Teatralny» 1976 z.3; taż, *Ikonomia 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