

Mariusz Zawodniak

"Sezony błędów i wypaczeń : socrealizm w dramacie i teatrze polskim", Małgorzata Jarmułowicz, Gdańsk 2003 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 97/2, 242-249

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

abstrakcyjnym przeciwstawia konkret, rzeczywistość, ale jednocześnie będzie służył abstrakcji - marksizmowi. Miłosz nie ulega pokusie w imię pamięci o fenomenie jednostkowego istnienia i w imię jego niezbywalnej i niepowtarzalnej prawdy, ale „ustawia się” wobec polskiej tradycji - narodowej i literackiej. „Ustawia się tak, by jak największe korzyści z przyjętej postawy czerpała jego poezja. Nie przypadkiem tak wyraźnie dostrzegał [...] grzech pierworodny literatury: »ustawianie się« oznacza właśnie wytwarzanie w sobie, wzmacnianie tej chłodnej, wybrednej postawy wobec człowieczeństwa, która jest warunkiem zaistnienia daru formy, stylu, ekspresji” (s. 142). To „ustawianie się” - uzupełnijmy konkluzję Wernera - było i jest potrzebne naszej tradycji narodowej i literackiej.

O ile w przypadku Miłosza nie można mówić o wpływie na Szczepańskiego, o tyle nie da się już tego samego powiedzieć o Conradzie. Werner nie poprzestaje jednak na określeniu jawnych zbieżności: marzenia o stworzeniu laickiego systemu etycznego. Stara się pójść tropem Szczepańskiego, który oponował przeciwko przecenianiu oddziaływania Józefa Korzeniowskiego na jego dzieła. Autor *Rafy* nie ufa do końca rozumowi albo może tylko stara się zachować czujność wobec jego kategoriycznych wyroków. W sposób wyważony i ze świadomością komplikacji zagadnienia kończy Werner analizę różnic i podobieństw: „Ton pierwszego artykułu o Conradzie był, mimo [...] bliskości, zaskakująco zdystansowany. Ten dystans później zniknął, co wcale nie oznacza, że zniknęły różnice w twórczych temperamentach, spojrzeniach na świat, upodobaniach. Być może nawet przeciwnie: ich świadomość się pogłębiła, ale pogłębiło się też poczucie solidarności, trwałości tego spotkania ludzi, z których każdy wspinając się na swoje szczyty czy też walcząc z rozszalałą wodą zmierzyć się musi z innymi, ale przecież i podobnymi problemami i wiedząc to, będzie myślał z czułością o współtowarzyszu trudnej podróży” (s. 167).

Rozpoczynając omówienie *Wysoko. Nie na palcach* powinienem był powtórzyć za Aleksandrem Fiutem: rzadko zdarza mi się czytać rzecz tak znakomicie napisaną. Twórczość Szczepańskiego doczekała się ważnego omówienia i równie doniosłych interpretacji. Takie książki, jak praca Wernera, w których dyskurs jest nie tylko rezultatem precyzji i jasności umysłu, ale i (w takim samym stopniu) efektem eleganckiego stylu, nie należą do zjawisk powszechnych. Zarazem przekonują nas dobitnie, że spojrzenie na literaturę przez pryzmat historii idei wciąż jest niesłychanie inspirujące.

Sławomir Buryła

Małgorzata Jarmułowicz, SEZONY BŁĘDÓW I WYPACZEŃ. SOC-REALIZM W DRAMACIE I TEATRZE POLSKIM. (Recenzent: Wojciech Tomasik). Gdańsk 2003. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss. 246.

Szczęśliwie dyskusje o potrzebie czy konieczności zajmowania się socrealizmem mamy już za sobą. Jak się wydaje, Michał Głowiński ogłaszając na początku lat dziewięćdziesiątych swoje szkice o sztuce zdegradowanej rozwiął w tym względzie wszelkie wątpliwości¹. Od zarysowania tej sytuacji rozpoczyna Małgorzata Jarmułowicz swą książkę o dra-

¹ M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992. Przypomnijmy bodaj najczęściej cytowane od tego czasu uwagi Głowińskiego: „Socrealizm jest antywartością, musiałby przeto zniknąć z pola widzenia. Żywię jednak przekonanie, że tak aksjologicznie ukierunkowane pojmowanie nauki o literaturze to intelektualny luksus, na który trudno sobie pozwolić zwłaszcza w XX wieku, skoro tak wielką rolę odgrywają w nim różne totalizmy, nadużycia kultury masowej, propagandowe szaleństwa. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że historyk literatury powinien zajmować się również sztuką zdegradowaną [...]. Powiem paradoksalnie: socrealizm wchodzi w tak radykalny konflikt ze wszystkim, co w tradycji europejskiej było i jest wartością, że już z tych względów zasługuje na dokładny opis” (s. 5). – Sądy zawarte w wystą-

macie i teatrze przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, dostarczając kolejnych dowodów na to, że socrealizmem zajmować się warto – i zajmować się trzeba.

Ciekawe zresztą, że na książkę o socrealistycznym teatrze musieliśmy czekać tak długo. Zważywszy na twórczą produkcję (jej skalę), na charakter sztuki, głównie zaś na projektowaną komunikację i stwarzane przez to fakty społeczne, socrealistyczny teatr powinien tuż po literaturze stawać w centrum zainteresowania badaczy, a z pewnego punktu widzenia powinien nawet zasługiwać na najbaczniejszą uwagę. Już choćby z tej racji, że nigdy nie preferowany przez doktrynę dramat (to nie dla niego ją stworzono²) był – po pierwsze – rodzajem pośród innych najbrutalniej spacyfikowanym, dalej: w największym stopniu zunifikowanym, a po drugie – przenoszony na deski teatru dawał, rzecz jasna, o wiele większe możliwości oddziaływania na masowego widza aniżeli sam tekst, zwłaszcza zaś możliwości projektowania i kontrolowania zachowań publiczności (np. poprzez nakazowy charakter oglądania spektakli. Trafnie zauważa Jarмуłowicz, że teatralno-dramaturgiczny socrealizm otwierał „bodaj najdoskonalsze pole do obserwacji tego, co w tej aberracji kulturowej najbardziej znamienne i frapujące: jej przyrodzonych paradoksów i niemożliwości, barier oddzielających teorię od praktyki, popisów wszechobecnego fałszu, pozorów i fikcji, pomnożonych tutaj przez fikcję sceny teatralnej” (s. 10). I trafnie trawestuje orzeczenie Jana Kotta, iż na tym obszarze najdobitniej ujawnia się cały obłęd tamtej epoki.

Tak więc z punktu widzenia tego, co na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych działo się w literaturze i całej sztuce, z punktu widzenia wyrządzanych strat, dramat i teatr wydają się obszarem najdotkliwszych spustoszeń i degradacji, a zarazem – żeby owym paradoksom stało się zadość – będą miejscem mimowolnych zwycięstw, a nawet spektakularnych sukcesów: ocalałych instytucji (szkół i teatrów), odmienionej publiczności i nie zatraconych talentów (aktorskich i reżyserskich). To skądinąd ciekawe, że składając na ołtarzu „rewolucji kulturalnej” tak wiele, praktycznie całą ówczesną produkcję dramaturgiczną, udało się jednocześnie dość sporo uratować, zwłaszcza – jeśli można się tak wyrazić – ludzkiego materiału:

„Gdyby miarą korzyści, jakie z powstania tych trzech centrów edukacyjnych [t.j. szkół aktorskich: warszawskiej, łódzkiej i krakowskiej] wyciągnie teatr, miała być jedynie jakość talentów aktorskich i reżyserskich wykształconych w nich tylko w przeciagu następnego pięciu socrealistycznych lat – już to wystarczyłoby, żeby uznać fakt ich utworzenia za jeden z najszcześniejszych prezentów, jakie socjalistyczne państwo ofiaruje swemu teatrowi. Na liście »socrealistycznych« absolwentów tych szkół znajdują się bowiem: Mieczysław Czechowicz, Zbigniew Cybulski, Mariusz Dmochowski, Mirosława Dubrawska, Ignacy Gogolewski, Wiesław Gołas, Leszek Herdegen, Stanisław Jasiukiewicz, Kalina Jędrusik, Bogumił Kobiela, Zofia Kucówna, Ewa Lassek, Gustaw Lutkiewicz, Franciszek Pieczka, Witold Pyrkosz, Janina Traczykówna; wśród reżyserów zaś: Zygmunt Hübner, Jerzy Jarocki, Jerzy Krasowski, Wanda Laskowska, Krystyna Skuszanka, Konrad Swinarski, Andrzej Wajda. Przedziwnym paradoksem wypada nazwać fakt tak obfitego wysypu talentów w czasach, które przecież maksymalnie zredukują wymagania stawiane absolwentom szkół teatralnych” (s. 41).

pieniu Głowińskiego wydatnie wspomagała publikacja M. F i k *Czy warto pisać o socrealizmie?* („Puls” 1992, nr 59).

² Wczytując się w niektóre wystąpienia koryfeuszy nowej doktryny artystycznej można było odnieść nawet takie wrażenie, że dramatowi jako rodzajowi literackiemu nie wyznacza się praktycznie żadnej roli w zaprowadzaniu zasad realizmu socjalistycznego. Główną rolę miała do odegrania niewątpliwie powieść, rozważano szeroko, jak można wykorzystać do tego moce poezji, ale o dramacie mówiono niewiele (wyluczając oczywiście narady teatralne), a w wystąpieniach programowych pomijano go nawet milczeniem. Zob. też głosy na ten temat, jakie padały już po zjeździe w Oborach: wystąpienie A. W a ż y k a (*O właściwe stanowisko*. „Kuźnica” 1950, nr 8) czy głosy z V Zjazdu Literatów Polskich opublikowane w „Twórczości” (1950, nr 8).

W tym zakresie (ale nie tylko) teatr odniósł bezdyskusyjny sukces, jakiego w żadnej innej dziedzinie sztuki nie udało się osiągnąć na tak znaczącą skalę. W zestawieniu z teatrem lista talentów ocalałych dla literatury wypaść by musiała o wiele skromniej.

Wspólnie jednak i literatura, i teatr przeżywały drogę powojennych przemian, podobnie boleśnie też odczuwały ich skutki. Podporządkowane w tym czasie partyjnym dyrektywom, odnotowywały w swej historii repertuar powtarzanych na każdym obszarze życia wypadków.

Małgorzata Jarmułowicz w bardzo przemyślany sposób komponując swą książkę, skrupulatnie odnotowuje te fakty. I słusznie kładzie w niej nacisk na to, od czego wszystko się zaczęło (i co w pewnym sensie stanowiło sedno sprawy), a mianowicie na organizację życia teatralnego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że początków socrealizmu nie należy szukać na obszarze ani literatury, ani żadnej innej sztuki (i nie należy tych początków odnotowywać w okolicach 1949 roku), lecz w sferze samej organizacji życia kulturalnego. W tym sensie głoszony od pierwszych chwil po zakończeniu wojny program polityki kulturalnej PPR jest u nas właściwym zaczątkiem tego, co z czasem przybierze postać doktryny artystycznej. Tak więc i szeroko zakrojona publicystyka (krytyka) na tematy związane z teatrem wyprzedzi zasadniczo to, co w istocie zmieni się na jego deskach na przełomie lat 1948–1949. Będzie to ten etap walki o realizm socjalistyczny w teatrze, który za Wojciechem Tomasikiem można by nazwać fazą „burzącą”. Analogicznie do tego, co działo się np. „na odcinku” samej literatury, i tu „przeważają działania skierowane przeciwko zastanemu porządkowi wartości: jest to czas niszczenia s t a r e g o i mitologizacji n o w e g o”³. Jarmułowicz pokazuje, jak w takich działaniach władza bezlitośnie wykorzystywała wszystko to, co stanowiło nie tylko urojoną, ale przede wszystkim – faktyczną wadę czy słabość zastanego systemu, jak umiejętnie budowała na tym kapitał („kredyt zaufania”) – „kampania socrealistyczna w teatrze rozpocznie się wszak pod pochwałą godnym hasłem walki z repertuarową szmirą, przynoszącą zrozumiałą nadzieję na kres kompromitujących, a niestety wielopokoleniowych doświadczeń teatru w tej dziedzinie” (s. 14). Otóż właśnie, w zakresie reformy teatru – inaczej niż na obszarze literatury – za władzą stały racje całkiem konkretne, można by je nawet nazwać obiektywnymi. Oczyszczenie tego obszaru ze złych tradycji czy skłonności niespodziewanie zyskało więc dodatkową legitymację. Niechlubna przeszłość teatru ułatwiała zadanie: hasła walki ze szmirą, wszechobecną tandetą, a dalej postulaty upaństwowienia scen, umasowienia widowni, do tego jeszcze zapowiedzi tworzenia szkół teatralnych – wszystko to niewątpliwie sprzyjało zwolennikom „nowego”, pozwalało też budować obraz przyszłości całkiem wiarygodny, przemawiający nie tylko do serc czy wyobraźni, ale i do zwykłego rozsądku.

„Sprawiedliwość nakazuje zresztą przyznać, że inicjatywy te wydawać będą także i dobre owoce: nakazowa polityka repertuarowa rzeczywiście wyruguje ze sceny gnębiącą ją w okresie międzywojennym bulwarową szmirę, upaństwowienie teatrów zagwarantuje im i pracującym w nich ludziom luksus materialnej stabilizacji, a akcja upowszechniania sztuki teatralnej za jednym pociągnięciem zapewni pełną widownię teatrom i dostęp do nich tym, którzy nigdy wcześniej go nie mieli” (s. 17).

Inna rzecz, że skutki tych działań, które – powtórzmy – wydawały się całkiem racjonalne i do tego jeszcze historycznie uzasadnione, dalece wykraczały poza obszary wskazywanych zjawisk, co było już zręcznie ukrywane albo też wpisywane na konto posiadających społeczną legitymację zabiegów. Najlepszym przykładem – polityka repertuarowa, która pod płaszczykiem walki z tandetą doprowadziła przecież do niewyobrażalnych spustoszeń w klasyce teatralnej. Rewizja przeszłości oznaczała tak naprawdę nie likwidację bulwarowej szmiry, lecz głównie tego, co składało się na dorobek klasyki. Słabość przedwojennej sceny i powszechna zgoda na zmiany tego stanu rzeczy spełniły rolę bardzo uży-

³ W. T o m a s i k, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Wrocław 1999, s. 109.

teczną dla dalekosiężnych interesów władzy; ta niewątpliwie bardziej obawiała się romantycznego czy neoromantycznego repertuaru aniżeli repertuaru ostatnich dwóch dziesięcioleci. Szlachetne pobudki, jakimi władza oficjalnie się legitymowała gromiąc spuściznę po Dwudziestoleciu, skrywały więc cyniczne plany zlikwidowania pokażnej części najcenniejszego w teatrze dorobku.

A powinno być rzeczą poniekąd oczywistą, że teatr, i to w każdym okresie, w zdecydowanie większym stopniu aniżeli sama literatura (bieżąca jej produkcja) żywi się właśnie klasyką. Ona jest naturalną i wprost niezbywalną częścią teatralnego repertuaru. Wydawać by się zatem mogło, że zwłaszcza w okresie powojennym, przy braku zadowalającej produkcji współczesnej, to klasyka zagości na deskach teatru, a może nawet zdominuje jego repertuar. I że to ona, chociażby w jakimś stopniu, stanie się punktem odniesienia dla dopiero wstępujących twórców – tak właśnie, jak działo się w literaturze (przynajmniej w pierwszych powojennych dyskusjach o niej, gdzie odwołania do klasyki i zachęty do pobierania lekcji u mistrzów realizmu wypełniały znaczną część ówczesnej publicystyki⁴).

W teatrze stało się jednak inaczej. I jest to okoliczność – z naszego punktu widzenia – o podstawowym znaczeniu, zwłaszcza że znakomicie ujawnia przykłady cynizmu władzy, jej pozorowanych działań, licznych fałszerstw i niekonsekwencji.

Ciekawe jest bowiem, że nazwiska klasyków, największych naszych autorów dramatycznych, nie schodzą z ust reprezentantów władzy i koryfeuszy doktryny, a przedziwny wiodą żywot na sąsiadujących ze sobą obszarach – literatury i teatru. Z Mickiewicza udało się przecież uczynić sprzymierzeńca socjalizmu, nazwisko Słowackiego również zjawiało się w przemówieniach samego Bieruta, obydwóm zorganizowano jubileuszowe obchody, jakże huczne i szeroko zakrojone, na dodatek masowo ich wydawano (każdy doczekał się co najmniej dwóch edycji dzieł zbiorowych), a tymczasem po roku 1948 zamknięto im w znacznym stopniu – i oczywiście wielu innym – drogi na deski teatru. Mickiewicza przypadek jest w tym wszystkim szczególnie porażający. O ile bowiem można zrozumieć obawy związane z wystawianiem *Dziadów*, o tyle usuwanie nazwiska największego narodowego twórcy nawet z wystąpień o charakterze czysto teoretycznym, programowym, można w kontekście opisanych faktów tłumaczyć jedynie niekonsekwencją, ale też słabością, niewydolnością doktryny oraz tych, którzy na co dzień nią zawiadywali (manipulowali). Jak bowiem wytłumaczyć fakt, że w roku 1950, a więc już po zjeździe w Oborach i po kilku innych ważnych wydarzeniach teatralnych (w tym – największej imprezie, jaką był Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich), Włodzimierz Sokorski odnosząc się do „bilansu naszej pracy” ostatnich dwóch lat głosił publicznie:

„Ostatnie dwa lata w życiu naszej sztuki to nie tylko okres zmagania ze szmirą i tandetą, ale bezwzględna walka z klasowo wrogą filozofią Sartre’a i Giraudoux, z katolickim irracjonalizmem Zawieyskiego i Szaniawskiego. To walka o teatr socjalistyczny.

Jak przedstawia się bilans naszej pracy?

Potrąfiliśmy w zasadzie ustalić nowy profil naszego repertuaru. Klasyka to głównie: Szekspir, Molière, Lope de Vega, Bogusławski, Słowacki, Fredro, Czechów, Ostrowski, Gogol i mocny akcent sztuk Gorkiego, który daje nam przejście do sztuk realizmu socjalistycznego”⁵.

Otóż właśnie, Mickiewicz, jak wiadomo, należał do grona twórców zdecydowanie obecnych na socrealistycznej scenie, i to wśród osób dalece zasłużonych, ale w nowym socjalistycznym teatrze najwyraźniej nie było dla niego miejsca. Nawet w rejestrze nazwisk, który w wystąpieniu reprezentanta władzy mógł przecież stanowić zwykłą, nie

⁴ Zob. wystąpienia krytyczne J. Kotta z pierwszych lat powojennych: *Postęp i głupstwo*. T. 1–2. Warszawa 1956.

⁵ W. Sokorski, *Problematyka współczesnego teatru*. Cyt. za: L. Lachowicki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, *Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948–1957*. T. 3. Warszawa 1988, s. 114.

nie znaczącą wyliczankę (jak to zresztą wielokrotnie bywało). Ten paradoks tłumaczy jednak wyjątkową rolę i znaczenie socrealistycznego teatru, w którym z uwagi na autentyczną masowość widowni należało bezwarunkowo unikać kontaktów ze „szkodliwymi” sztukami. W tym względzie literatura np. miała do wykorzystania alternatywne rozwiązania, tłumiące sam tekst, obudowujące go (wstępy do wydań klasyki, aktualne interpretacje), w teatrze natomiast najbezpieczniejsze i najpewniejsze były cięcia repertuarowe⁶.

Oczywiście najlepszym *antidotum* na wszelkie bolączki teatru, m.in. jego niechlubną przeszłość, miały być – sztuki współczesne. W ogóle „współczesność” miała się okazać zbawienna dla instytucji i ludzi teatru, miała stanowić początki jego prawdziwej historii, a już na pewno – zapisywać jej najznakomitsze karty. I znowu stan tego, z czym teatr mógł startować u nas po 1945 roku, oraz zakres wyzwań, jakie stanęły przed władzą, przemiały na korzyść teże władzy. Przejmowanie podupadłych teatrów, najczęściej zrujnowanych finansowo, budowanie nowych scen, otwieranie ich dla masowej publiczności, uruchamianie szkół aktorskich, do tego rekordowe liczby sztuk i przedstawień, festiwale, ruch teatrów amatorskich – wszystko to, rzecz jasna, zapisywano na konto socjalizmu, pokazywano jako zdobycze nowego systemu, władzy, która po raz pierwszy w dziejach ludzkości otwiera przed wszystkimi możliwości uczestnictwa w kulturze, a także możliwości prawdziwego tworzenia. Tworzenia nie dla elit, nie dla zysku, ale dla całego narodu i z korzyścią dla budującego się socjalizmu.

Małgorzata Jarmułowicz świetnie oddaje przebieg tych propagandowych i organizacyjnych zabiegów, pokazuje, jak władza, biurokratyzując i uzbrajając w aparat kontroli instytucje życia publicznego, umiejętnie wciągała w wir życia również najwybitniejszych ludzi teatru (powoływała rozmaite komitety doradcze, repertuarowe, zapraszała do rad teatralnych), jak obdarowywała dyrektorskimi stanowiskami, a następnie z nich usuwała, jak zatem wykorzystywała największe autorytety sceny i jak je niszczyła (przykłady Arnolda Szyfmana, dyrektora Teatru Polskiego, jego następcy na tym stanowisku – Leona Schillera, przykład przenoszonego z miejsca na miejsce Wilama Horzycy czy Iwo Galla). Jarmułowicz pokazuje, w jak misterny sposób budowano cały ten system, jak konsolidowano i uaktywniano środowisko, jak organizowano „pracę twórczą” oraz czuwano nad jej właściwym przebiegiem i charakterem: pomysły „studia dramatycznego”, a także „klubów dyskusyjnych, które poddawałyby ocenie i sugerowały poprawki w sztukach jeszcze niedopuszczonych do wystawienia” (s. 47), dalej: „edukacyjne wycieczki »w teren«”, wyjazdy do fabryk, zakładów pracy (dla „pogłębiania kontaktów pisarzy z codziennym życiem społeczeństwa”), do tego „domy pracy twórczej”, rozmaite szkolenia polityczne, „wycieczki edukacyjne” do ZSRR (s. 61) itp.

W *Sezonach błędów i wypaczeń* odnajdziemy przy tym opisy i bardzo celne uwagi na temat poszczególnych etapów i przebiegu socrealistycznej ofensywy w teatrze (jej „węzłowe” punkty wyznaczały narada w Oborach i dwa gigantyczne festiwale sztuk). W bitwie o socrealistyczny teatr czymś w rodzaju uderzenia szturmowego na tym „odcinku frontu” były niewątpliwie wydarzenia roku 1949. Aby zdać sobie sprawę z rozmiarów takiej ofensywy, przypomnijmy charakterystyczne fakty. Do nich zaliczyć trzeba usunięcie w marcu

⁶ Jak się wydaje, eliminacja klasyki – najlepszej klasyki – z repertuaru powojennego teatru (skala tej eliminacji), zwłaszcza w kontekście bezwartościowych sztuk współczesnych, to jedno z ciekawszych i najbardziej intrygujących zjawisk. Można by zatem żałować, że temu zagadnieniu badaczka poświęca nie dość miejsca, opisując jednak złożone i szeroko zakrojone wydarzenia składające się na historię dramatu i teatru przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych skoncentrowała się na zjawiskach widocznych w życiu publicznym, nie zaś na „wielkich nieobecnych”. Na marginesie zresztą dodam, iż znane mi są wystąpienia Jarmułowicz, a nawet jej teksty złożone do druku, w których temat „rewidowanych klasyków” staje w centrum uwagi. Zagadnienia podejmowane w *Sezonach błędów i wypaczeń* będą więc miały swoje rozwinięcie.

Arnolda Szyfmana z funkcji dyrektora Teatru Polskiego w Warszawie (jako sygnał spychania na margines życia reprezentantów „burżuazyjnej formacji”), dalej: kwietniową wizytę Moskiewskiego Teatru Dramatycznego (w repertuarze m.in. *Młoda Gwardia* według Fadijewa i *Wiosna w Moskwie* Gusiewa), a wreszcie premierę jakże ważnej i oczekiwanej drugiej wersji *Odwetów* Kruczkowskiego⁷. Czerwiec przyniósł I Krajową Nadadę Teatralną w Oborach (z programowym referatem Sokorskiego i równie „programowymi” samokrytykami pisarzy i ludzi teatru); wrzesień – inaugurację kolejnej wielkiej sceny: Teatru Współczesnego w Warszawie, a październik – Teatru Narodowego im. Wojska Polskiego. Od tego momentu (tj. od połowy października) już niemal do końca roku polska publiczność raczyć się będzie jedyną w swoim rodzaju ofertą Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich. Było to wydarzenie – jak komentowano – które „przeorało do dna głębi teatru w Polsce” (cyt. na s. 59; w sumie w okresie trzech miesięcy zaprezentowało się 57 teatrów zawodowych, widzowie mogli wybierać z 61 sztuk i uczestniczyć w setkach przedstawień). A w tzw. międzyczasie: prapremiera *Niemców* Kruczkowskiego w Starym Teatrze w Krakowie oraz inauguracja Teatru Nowego w Łodzi, jak się okaże – „przodującej, wzorcowej sceny” pod wodzą Kazimierza Dejmka.

Nie można mieć wątpliwości: w teatrze ofensywa socrealistyczna prowadzona była z większym rozmachem aniżeli w literaturze (a ta miała przewodzić pośród sztuk!) i od razu też przynosiła bardziej wymierne korzyści, głównie natury propagandowej. Wydaje się zresztą, że w tym zakresie – propagandy – to właśnie teatry (i wszystko, co wokół nich) miały do odegrania najważniejszą rolę. Ma absolutną rację Jarmułowicz, gdy zauważa: „Immanentne cechy sztuki teatralnej: jej instytucjonalno-kolektywny charakter, ułatwiający nadzorowanie procesu twórczego, oraz bezpośredniość kontaktu z odbiorcą, ułatwiająca nadzorowanie przebiegu recepcji, uczynią z teatru szczególnie obiecującą gałąź przemysłu propagandowego” (s. 37).

Do tego sukcesu przyczyni się także w znacznym stopniu sama natura dramatu. Paradoksalnie, bo przecież jako gatunek jest z punktu widzenia doktryny najmniej korzystnie ukształtowaną formą, a więc w dużej mierze kłopotliwą. Doktrynerzy zadbają jednak o to, by skrzętnie wykorzystać te możliwości, które dramat podsuwa; i aby jego słabości przekuć w siłę.

„Brak odrębnego programu estetycznego dla nowej dramaturgii nie będzie bynajmniej niedopatrzeniem ze strony socrealistycznych ideologów. Dramat socrealistyczny obejdzie się bez osobnych dyrektyw teoretycznych po prostu dlatego, że w narzuconym mu nowym

⁷ Warto przy tym zauważyć, że to m.in. na kanwie tegoż przedstawienia K o t t ogłosi jeden z ważniejszych tekstów tego okresu i sformułuje kluczowe dla ówczesnego teatru (ale nie tylko) zagadnienie – „konfliktów socjalistycznych” (*op. cit.*, t. 2, s. 228, 229–230): „Wybór konfliktu pokazuje najjaśniej klasowy charakter literatury”; „Powieściopisarz współczesny dziedziczy tradycyjne konflikty, tak samo jak dziedziczy wszystkie środki artystycznego wyrazu. Ale kiedy konflikt jest martwy, nie ożywi go nawet poprawny ideologicznie komentarz. Najjaskrawiej występuje to we współczesnym dramacie, który bezlitośniej od prozy rozdziela komentarz od akcji. W *Odwetach* Kruczkowskiego na stary konflikt obyczajowy dwóch mężczyzn, z których jeden jest prawnym, a drugi naturalnym ojcem dziecka, nałożony jest współczesny konflikt ideologiczny. Ten stary konflikt obyczajowy jeszcze w czasach naturalizmu dobrze demaskował burżuazyjne małżeństwo, ale Kruczkowski chce zdemaskować nie małżeństwo, lecz podziemie. Tymczasem niemal wszystko, co jest polityką w działaniu bohaterów, dzieje się poza sceną, cała akcja posłuszna jest prawom starego konfliktu. W nowej wersji *Odwetów*, granej obecnie, chłopiec już nie popełnia samobójstwa, tylko zwyczajnie ucieka. Samobójstwo chłopca kompromitowało mieszczańską rodzinę, ucieczka chłopca kompromituje podziemie. Tak współczesny dramat polityczny łamie się z tradycyjnymi konwencjami, szuka właściwego dla siebie konfliktu, który bez komentarza autorskiego mógłby przerosnąć w akcję. Droga do realizmu socjalistycznego prowadzi poprzez ukazanie współczesnego konfliktu. Wielkie realia naszej epoki to właśnie socjalistyczny konflikt – rodzenie się nowego społeczeństwa”.

kształcie niemal zatraci swą gatunkową osobność. Zamach na nią nie będzie zresztą niczym szczególnie skomplikowanym: realizm socjalistyczny wykorzysta jedynie przyrodzoną łatwość, z jaką forma dramaturgiczna zwykła ulegać wpływom innych form literackich” (s. 105).

Nietrudno się domyślić, że przemiany socrealistycznego dramatu dokonywały się wówczas pod wpływem powieści. I właśnie w takim zabiegu – w przenoszeniu na obszar dramatu tego, co z gruntu powieściowe (przekładaniu narracji, komentarza odautorskiego na partie dialogowe) – ujawni się cały zamysł reformy teatru, zamach na jego przyrodzoną widowiskowość. Ta ostatnia utraci swą pozycję na rzecz – a jednak! – literackiego tekstu. Najważniejsza okaże się lektura dialogów i didaskaliów, w przedstawieniu teatralnym zaś – wsłuchiwanie się w rozmowy bohaterów. Można powiedzieć, że i w tym przypadku wszystko wyczerpuje się w tekście, nie ma zaś dodatkowej „roli” dla teatru (poza ilustracyjną). W takiej sytuacji teatr staje się jedynie dodatkiem do tekstu, „wizualnym uzupełnieniem, pełniącym właśnie tę funkcję, jaką w powieści pełni opis” (s. 106). Nie ma wątpliwości: przez całe lata programowym „założeniem dramaturgii socrealistycznej będzie jej całkowita głuchota na to, co teatralne, a więc właśnie na to, co czyni dramat gatunkiem literacko wyjątkowym” (s. 107).

I tu jednak literatura okazała swą wyższość, swój prymat w obrębie sztuk. Nie przypadkiem zresztą w dyskusjach nad reformą i rozwojem teatru akcent kładziono na sukces ludzi pióra, rewolucja w teatrze oznaczała bowiem – jak głosił Sokorski – walkę „o nową treść, a nie o nową inscenizację” (cyt. na s. 43). Nieważna była cena tego proceduru („totalna unifikacja estetyczna” gatunku), ważne było ostateczne zastosowanie doktryny w dramacie, a przez to i w całym teatrze.

Najistotniejsze przemiany nadal więc rozgrywały się na obszarze literatury. Jarmułowicz opisując elementy przemiany teatru, poszukując jej istoty, słusznie nazwała ją reformowaniem dramatu. Pokazała przy tym, jak kodyfikatorzy doktryny zręcznie i bez najmniejszych skrupułów wykorzystali wszystkie możliwości, jakie sam dramat podsuwał i jakimi służył. A podsuwał co najmniej dwie elementarne rzeczy. Pierwszą jest wpisany w historię gatunku (i to od jego zarania) – konflikt, ścieranie się opozycyjnych racji. Ta cecha pozwoliła – w zgodzie z założeniami marksistowskiej dialektyki – kreować wizję świata opartą na dychotomii, na zderzeniu antagonistycznych sił, „walce przeciwieństw”. Jarmułowicz, odwołując się do wcześniejszych ustaleń Elżbiety Morawiec, odnotowuje tu elementy „moralitetowego schematu”, dostrzega bowiem „podobieństwo moralitetowej konstrukcji świata, opartej na prostym zderzeniu porządków dobra i zła, do czarno-białej wizji rzeczywistości wyłaniającej się z dramaturgii realizmu socjalistycznego” (s. 125). Odwieczny konflikt dramatyczny w socrealizmie przybierze oczywiście nową postać – postać konfliktu klasowego (i to wokół niego będzie się zawiązywać akcja). Tak właśnie przedstawia go Jerzy Żuławski w roku 1949: „Sprawa uchwycenia i ukazania nowych konfliktów – konfliktów tworzących się wraz z narastaniem i krystalizowaniem się przemian społecznych w dawnych czy obecnych kształtach walki klasowej – oto sprawa prawdziwego nowatorstwa i prawdziwej współczesności, sprawa realizmu socjalistycznego polskiej dramaturgii i polskiego teatru”⁸.

Tym zaś, co pozwoli w klarowny sposób ukazać zderzenie dwóch sił, jest podstawowa dla dramatu forma dialogu (i to owa druga elementarna rzecz). Wprawdzie komplikowała ona nieco zagadnienie bohatera socrealistycznego (bohater jednostkowy a zbiorowy), zawsze jednak którąś postać utworu można było wyposażyć we wszelkie przymioty i wszelkie racje kolektywu.

Poszukiwania repertuarowe zwrócono też ku twórczości polskich klasyków literatury.

⁸ J. Żuławski, *Spyry nad kształtem teatru*. Cyt. za: Lachowiecki, Markiewicz, Paczkowski, *op. cit.*, s. 113.

Oto „w 1951 roku za sprawą Leona Kruczkowskiego w szeregi dramatopisarzy socrealistycznych włączony więc zostanie pośmiertnie Stefan Żeromski, zasilając ideologicznie słuszny repertuar swą młodzieńczą sztuką *Grzech*” (s. 146). Kruczkowski wobec braku ostatniego aktu w autorskiej wersji sztuki dopisał jej zakończenie, zgodne z aktualną ideologią, fałszujące jednak wymowę całości. Prób „przystosowania” napisanych poprzednio utworów podejmowano więcej, a rezultaty okazywały się podobnie mało fortunne.

Dramat więc – wbrew pozorom – był do wykorzystania. I w jak dużym stopniu został wykorzystany, znakomicie zdaje sprawę książka Małgorzaty Jarmułowicz, także w partiach poświęconych analizie współczesnego repertuaru i socrealistycznej szkole inscenizacji. Zamieszczony na końcu książki spis polskich dramatów z tego okresu, rejestrujący ponad 160 pozycji, obejmuje przecież pokazną produkcję (a wykaz nie jest kompletny). Niestety, poza jednym wyjątkiem – *Niemcami* Leona Kruczkowskiego – nijak nie przełożyła się ona na dramaturgiczne sukcesy. Ale to jeszcze jeden argument na rzecz tezy, że na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych ciekawsze i ważniejsze niewątpliwie było to, co się działo z teatrem (zwłaszcza zaś z dramatem), aniżeli – bezpośrednio w nim.

Również i te proporcje – między tym, co było przedmiotem działań, a tym, co się działo – Małgorzata Jarmułowicz świetnie wyczuwa i zachowuje w swojej książce, książce niezwykle ciekawej, ważnej, zadziwiającej szerokim polem obserwacji, rzetelną rejestracją faktów i ich analizą, a do tego znakomicie napisanej. Autorka zadbała jeszcze o wyposażenie książki w użyteczne dodatki, takie jak indeks nazwisk, indeks sztuk teatralnych czy bibliografia (a w niej, poza źródłami archiwalnymi, bogaty wybór publikacji z lat 1945–1956, a także najnowszej literatury przedmiotu i „prac kontekstowych”). Takie książki można tylko polecać.

Mariusz Zawodniak

T o m a s z S t ę p i ę Ń, *ZABAWA - POETYKA - POLITYKA*. (Recenzent: Jadwiga Sawicka). Katowice 2002. „Śląsk”, ss. 210.

Problematyka związków między szeroko rozumianą poetyką, żywiołem ludycznym i politykajuz od wielu lat znajduje się w centrum zainteresowań naukowych Tomasza Stępnia. *Zabawa - poetyka - polityka* to kolejna książka tego badacza dotycząca fenomenu, któremu poświęcił on dwa studia o charakterze monograficznym: *Kabaret Juliana Tuwima* (1989) i *O satyrze* (1996). Omawiana pozycja jest zbiorem szkiców po części już drukowanych, po części prezentowanych na konferencjach, a powstałych (poza jednym wyjątkiem) w latach 1999-2001. Obok tekstów o charakterze haseł słownikowych (*O bardzie*, *O satyrze*, *Kabaret polski - krótka historia*) znalazły się tu trzy szkice z pogranicza historii literatury i poetyki (*Zabawa i polityka w dwudziestoleciu mi dzywojennym*, *Alkohol w kulturze literackiej mi dzywojnia {casus Tuwima}*) i *Kabaret osobny Mirona Białoszewskiego*), trzy „glosy” traktujące o związkach między poetyką a ideologią (*O uczuciach „ideowych”*, *My li nowoczesnych Polaków? O „Frondzie” i Leszek Czajkowski - bard Ligi Republika skiej*) oraz „*post scriptum*” o poetyce billboardów i graffiti, zatytułowane *Poezja ulicy*.

Mimo dużego zróżnicowania tematycznego teksty składające się na *Zabaw - poetyk - polityk* mają ze sobą wiele wspólnego, dotyczą bowiem specyficznego obszaru zjawisk literackich i paraliterackich, w którego obrębie szczególnie wyraźnie - jak zauważa Stępień w szkicu *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu mi dzywojennym* - „ujawniają się związki między modelami literatury i rolami pisarskimi, między polityką, ekonomią, szeroko pojętym życiem społecznym a literacką formą językową, przybierającą postać tekstu”. Granice tego obszaru są nieostre, a wyznacza je „z jednej strony historycznie określony kanon literackości (repertuar gatunków, cechy językowo-stylistyczne, »ideologia« lite-