

„Film Polski” spółdzielni filmowych: „Gromady Filmowej” i próbującej kontynuować tradycję przedwojennego filmu jidysz, kierowanej przez Saula Goskinda „Kino-Organizacji”, lepiej znanej jako „Kinor”. Przywołując źródła, autorka potrafiła je zweryfikować, uporządkować i wpisać we właściwe dla nich tło, udowadniając, że posiadała dość trudną i wymagającą odwagi sztukę polemiki z obowiązującymi modelami myślenia.

Siłę naukowej perswazji wzmacnia dołączony do tomu suplement, na który składają się fotokopie kluczowych dla rekonstrukcji dokumentów. Ten dość rzadko stosowany w piśmiennictwie naukowym sposób prezentacji materiału źródłowego jest podwójnie skuteczny. Po pierwsze, jest wartością tekstualną, po wtóre, niezwykle interesującym materiałem ikonograficznym. Nie do przecenienia jest precyzyjny i jednocześnie (co w pracach naukowych raczej rzadkie) klarowny język wywodów autorki, która opisuje charakteryzujący się niezwykłą dynamiką system powiązań organizacyjnych między instytucjami politycznymi, administracyjnymi i kulturalnymi.

Doceniając to, co pozytywne, pionierskie i godne badawczej zazdrości, należy zwrócić uwagę na edycyjne niedoskonałości książki. Mniej istotna jest oszczędna strona typograficzna i redakcyjna, ale nie można przejść obojętnie wobec braku indeksu nazwisk i filmów. Przy mnogości przywoływanych jednostek bazowych odnalezienie poszukiwanego tytułu wydaje się pracą niemal benedyktyńską. Przy następnej, miejmy nadzieję dość szybko sfinalizowanej edycji, warto pokusić się o przygotowanie tego uzupełnienia.

Praca *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945-1949* jest wartościową pozycją z powodów wcześniej przeze mnie opisanych. Ponadto dla młodych, coraz liczniejszych badaczy stanowi doskonałą ilustrację przyjęcia prawidłowych procedur naukowych. Mam nadzieję, że do Jolanty Lemann-Zajickiej już niedługo dołączą młodzi historycy filmu pełni poznawczej pasji i posługujący się równie skutecznymi narzędziami. Tematów z pewnością nie zabraknie.

## Magdalena Mateja

### Socrealizm na scenie (i za kulisami)

Małgorzata Jarmutowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: Gdańsk 2003, ss. 246.

Od pierwszego kontaktu z książką *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim* wiadomo, co stanowi przedmiot badań autorki: krwistoczerwona okładka, monumentalny Stalin górujący nad miniaturą, chciałoby się rzec, skarłatą świątynią Melpomeny. Prezentując tom „stylowy”, nawiązujący poprzez szatę graficzną do problematyki, która stanowi trzon merytoryczny opracowania, Wydawnictwo Uniwer-

sytetu Gdańskiego stało się niejako sojusznikiem Małgorzaty Jarmułowicz. W kręgu jej zainteresowań badawczych znalazł się, najkrócej rzecz ujmując, dramaturgiczno-teatralny aspekt socrealizmu. *Sezony błędów i wypaczeń...* mają w sposób całościowy, porównywalny z pracami dotyczącymi socrealistycznej prozy, poezji czy krytyki literackiej, ujmować wspomniane zjawisko. Badaczka zakłada, iż: „(...) trzeba odstąpić i uporządkować złożony obraz całego zjawiska, jak dotąd pozostający w rozsypce i obciążony wadami niedomówień i uproszczeń”, swoją pracę motywując przede wszystkim potrzebą przyjrzenia się socrealizmowi jako takiemu. Warto zatrzymać się na chwilę przy tym założeniu; na uwagę zasługuje zwłaszcza sygnalizowany przez Małgorzatę Jarmułowicz obowiązek wydostania się poza obszar symplifikacji związanych z oceną realizmu socjalistycznego. Autorka *Sezonów błędów i wypaczeń...*, nie zaprzeczając bynajmniej opinii Zbigniewa Jarońskiego, iż doktryna realizmu socjalistycznego była „rakowatym przeszczepem”, śledzi w dramacie i teatrze z okresu 1949-1955 zjawiska zasługujące na skromne chociażby wyrazy uznania. Ogląd sztuki dokonuje się w omawianym opracowaniu z pozycji osoby, która pragnie ustalić, czy rzeczywiście socrealizm manifestujący się w dramacie i teatrze zasługuje na miano „kulturalnej aberracji” i nic poza tym. Strategia nacechowana z jednej strony podejrzliwością i nieufnością wobec obiegowych sądów, z drugiej zaś ambicją, by w ocenie socrealizmu pokusić się o coś więcej niż tylko „ironiczno-pogardliwy uśmiech”, pozwala Małgorzacie Jarmułowicz dojść do ważnych ustaleń. Otóż socrealistyczny ugorzódził nie tylko artystyczne ulegatki, pojawiały się bowiem dokonania mające zaowocować w przyszłości niekwestionowanymi korzyściami dla kultury. Wśród tych nieco „słodszych” owoców socrealizmu badaczka wymienia m.in. potencjał talentów aktorskich i reżyserskich, zdobywających wykształcenie i szlify zawodowe w okresie obowiązywania doktryny; spadek materialny, mierzony liczbą takich instytucji jak teatry, uczelnie teatralne, specjalistyczne periodyki; wreszcie obytą z teatrem masową widownię. (Będzie jeszcze mowa o innych pozytywnych przejawach sztuki socrealistycznej, wyłuskanych skrupulatnie przez Małgorzatę Jarmułowicz z materii miękkiej i ujednoliconej.)

Przyjrzyjmy się kolejnym rozdziałom książki *Sezony błędów i wypaczeń...* Fragment inicjalny, zatytułowany *Melpomena pod ścisłym nadzorem. Organizacja życia teatralnego w Polsce stalinowskiej*, przynosi wiedzę o sposobach „oczyszczania przedpola”; sformułowanie to rezerwuje autorka dla splotu okoliczności zupełnie niezamierzonych (m.in. negatywne tradycje repertuarowe) oraz zabiegów i działań jak najbardziej intencjonalnych, podejmowanych przez komunistów w celu ograniczenia autonomii sztuki dramatycznej i teatralnej przed I Krajową Radą Teatralną w Oborach. Obory to granica, Obory to wyrok dla teatru. A jednak Małgorzata Jarmułowicz bez trudu wskazuje zjawiska, którym ograniczenia socrealizmu, wyroki zjazdu, nie zagrażają. Mamy zatem Teatr Nowy w Łodzi, którego sukces, przekonuje badaczka, wynikał z paradoksalnej na pozór prawdziwości; stąd mianowicie, iż zespół Kazimierza Dejmka po prostu akceptował założenia ówczesnej polityki kulturalnej i wyszedł spontanicznie naprzeciw socrealistycznej

doktrynie. Mamy dane statystyczne, jakże bezlitosne, dotyczące pokłosa Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich, z których jasno wynika, że w rzeczywistości po-Oborowej nad dramaturgią socrealistyczną dominowała jednak klasyczna dramaturgia rosyjska, zaś dzieła Czechowa okazały się prawdziwym frekwencyjnym przebojem imprezy. Mamy wreszcie fragment zatytułowany *Czas „wielkich torsji”*, w którym autorka pokazuje teatr, sprowadzony przez dyktaturę socrealizmu do rangi pospolitego przedsiębiorstwa produkcyjnego, jako tę dziedzinę sztuki, która najszybciej reaguje na symptomy erozji doktrynalnego monolitu.

Kolejny rozdział pracy *Fundamenty utopii* to próba dotarcia do źródeł socrealistycznej teorii dramatu. Jedno z nich stanowiła sztuka ZSRR; żeby wykazać te związki Jarmułowicz sięga po technikę „montażu równoległego” i obok tendencji manifestujących się w radzieckim dramacie i teatrze pokazuje także rodzime. Drugim źródłem „natchnienia” dla socrealistycznych dramaturgów, a zarazem zasadniczą przyczyną artystycznego uwstecznienia dramatu jako formy literackiej, jest zapośredniczenie w technice powieściowej. Badaczka nazywa teatr socrealistyczny „ilustracyjnym dodatkiem do tekstu dramatycznego”, porównując jego funkcję do funkcji opisu w powieści. Rozważania zawarte w niniejszym fragmencie zmierzają do takiej oto konkluzji: między teoretycznymi założeniami realizmu socjalistycznego a faktyczną kondycją socrealistycznej twórczości rysuje się przepaść.

*Warianty dwubarwnego świata* rozpoczynają się od prezentacji założenia, iż wszystkie dramaty socrealistyczne odwzorowują schemat moralitetowy, oparty na prostym zderzeniu dobra i zła. Wychodząc z tego punktu, Małgorzata Jarmułowicz nadmienia zarazem o zmianach jakościowych, o ewolucji schematu „od ciasnego dogmatyzmu ku rosnącej liberalności, od hegemonii czarno-białych podziałów ku akceptacji półcieni i prawd niejednoznacznych”. Ewolucyjna zmienność staje się dla badaczki kryterium pozwalającym uporządkować produkcję dramaturgiczną doby socrealizmu. *Warianty dwubarwnego świata* są chyba najwartościowszą partią książki, zawartym w niej analizom i egzemplifikacjom trudno odmówić wdzięku i siły przekonywania. Znowu spotykamy się z konsekwentną realizacją nadrzędnego założenia pracy; mianowicie – by pokazywać socrealizm jako zjawisko wieloaspektowe i nie takie znowu oczywiste, jak by się mogło niesprawiedliwym sędziom tudzież dyletantom wydawać. W wyodrębnionym przez Jarmułowicz nurcie „ewolucyjnym”, nurcie wariantywnym, znalazły się (omawiane w porządku chronologicznym) zjawiska takie, jak: *Niemcy* Kruczkowskiego (osobna jakość na tle stylistycznej i tematycznej normy socrealizmu); *Kąkol i pszenica* Łomnickiego (brak „typowego” rozwiązania konfliktu), produkcyjniaki komediowe (gdzie zabraknie figury „rasowego” wroga klasowego); dramaty „antyimperialistyczne” (pozwalające uniknąć schematyzmu, który w sztukach „fabrycznych” stawał się nieuchronnością); sztuki o tematyce historycznej; twórczość Brandstaettera; *Chwasty* i *Melodramat* Warmińskiego; *Ostry dyżur* Lutowskiego (brak jednoznacznego, pozytywnego zakończenia – co dla Jarmułowicz oznacza pożegnanie z poetyką moralitetu i zarazem symptom odwilży w polityce i kulturze).

We fragmencie *Scena jak trybuna* czytamy o socrealistycznej szkole inscenizacji; punktem wyjścia staje się tu „punkt dojścia” rozdziału II, tj. wniosek dotyczący rozbieżności pomiędzy teorią socrealistycznej sztuki a praktyką ówczesnej twórczości teatralnej. Małgorzata Jarmułowicz pisze o niezwyklej karierze słów-kluczy, do których należały: prawda, humanizm, formalizm oraz naturalizm. Pojęciami tymi zręcznie manipulowano, badaczka słusznie wydobywa w niniejszym fragmencie istotną cechę socrealizmu – arbitralność – zauważając, iż od woli krytyka zależało, w jaki sposób dana realizacja teatralna zostanie oceniona (podobnie jak od woli cenzora zależało, który fragment tekstu zostanie opublikowany). W dalszej części rozdziału Jarmułowicz mówi o drogowskazach, jakie partyjni reformatorzy teatru wyznaczali aktorom (należy pamiętać, że aktorzy to „komponent” działa scenicznego, który w najwyższym stopniu odpowiada za ideowe i emocjonalne oddziaływanie na widownię). W sytuacji, gdy przyzwicie opanowany warsztat i atrakcyjność fizyczna przemawiały przeciwko odgrywającym role, były to drogowskazy odsyłające na bezdroża. Rozdział (i zarazem całą książkę) zamykają rozważania o instrumentalnym potraktowaniu przez komunistów metody Stanislawskiego. Poszukując zaś związków wspomnianej metody z ideologicznymi dyrektywami doktryny socrealistycznej, Małgorzata Jarmułowicz „odwiedza” kolejne placówki: Teatr Nowy w Łodzi, warszawskie Ateneum, Teatr Śląski w Katowicach i inne; w swych teatralnych wędrówkach zwraca ona również uwagę, choć w skromniejszym wymiarze, na scenografię. Masowe „oblicze” ówczesnej publiczności poznajemy za pośrednictwem liczb i procentów, które nie tylko w tej części pracy badaczka dozuje we właściwych proporcjach i z wyczuciem.

Trudno nie zgodzić się z recenzentem temu, zwracającym uwagę na fakt, iż *Sezony błędów i wypaczeń...* to więcej niż monografia – w dodatku pierwsza! – dramatu i teatru rozwijającego się w „cieniu Obór”. Założenie Małgorzaty Jarmułowicz, by przyglądać się socrealizmowi, by pokazać wieloaspektowość tego zjawiska, wreszcie – by oceniać je w sposób adekwatny, wolny od niedomówień i uproszczeń, zostało w książce w pełni zrealizowane. Autorka „opanowała” materiał składający się z ponad 160 polskich dramatów socrealistycznych, w trakcie analiz sytuując go w rozmaitych kontekstach. Sądy przez nią formułowane są jasne, wyraziste, często odważne, kategoryczne, zawsze – niekoniunkturalne. Potwierdzają jedynie pewność, z jaką młoda badaczka porusza się po obszarze teatru i dramatu – nie tylko tego dookreślanego epitetem „socrealistyczny”.

Za sprawą trafnych, a przy tym dowcipnie kalamburowych śródtytułów Małgorzata Jarmułowicz daje się poznać nie tylko jako autorka znakomitej pracy o socrealistycznym dramacie, ale także jako osoba legitymująca się temperamentem, by tak rzec, dramaturgicznym. Sprawnie i barwnie napisana monografia przykuwa uwagę czytelnika od pierwszych wersów. I tu pojawia się problem; styl *Sezonów błędów i wypaczeń...*, bez wątpienia wielka zaleta książki, paradoksalnie staje się w niektórych fragmentach jej... ułomnością. W trakcie lektury wielokrotnie łapałam się na tym, że gubię sens przekazu, a zaczynam koncentrować uwagę na błyskotliwych sformułowaniach, kondensacjach, metaforach itp.

Oto reprezentatywne próbki tekstu: „Ta sama zasada, która ożywcze dla teatru, wyrastające z doświadczenia rewolucji idee scenicznego antyiluzjonizmu zmusi do ustąpienia przez zwulgaryzowaną wersją ubiegłowiecznej konwencji realistycznej, sprawi, że groteski Majakowskiego i oberiutów przegrają z pionierskimi produkcyjniakami...”; „Totalna unifikacja estetyczna, jakiej ulega dramat wskutek homogenizacji jednej, zapożyczonej od gatunku powieściowego, techniki twórczej, będzie przejawem pewnego uniwersalnego i fundamentalnego dla całej doktryny prawa. U jego podstaw legnie negacja wszelkiej wariantowości, wszelkiego zróżnicowania, atak na każdy przejaw niestandardowego myślenia, w imię przeświadczenia o wyłączości jednej wizji świata.” Nie znaczy to bynajmniej, że kunsztowne konstrukcje stylistyczne stoją w opozycji do jasności i klarowności tekstu! Styl książki jest, krótko rzecz ujmując, „gęsty” i by dotrzeć do całego bogactwa treści, jakie serwuje badaczka, należy w *Sezonach błędów i wypaczeń...* rozsmakowywać się i „konsumować” rzecz powoli. Wrażenie, pragnę zapewnić, pozostaje na długo.