

Dr hab. Agnieszka Marszałek, prof. UJ

Katedra Teatru i Dramatu

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

Recenzja dorobku naukowego doktora Jarosława Cymermana

Dr Jarosław Cymerman jest literaturoznawcą, badaczem teatru, krytykiem, znawcą i badaczem twórczości Józefa Czechowicza (o czym zaświadcza długa lista publikacji poświęconych temu poecie, m.in. krytyczne edycje jego dzieł, omówienia jego dramatów i teksty poświęcone szeroko rozumianemu środowisku lubelskiej – i nie tylko – awangardy międzywojnia). Jest też dyrektorem ds. programowych warszawskiego Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Dorobek publicystyczny i naukowy dr. Cymermana określa jednak nie tyle Warszawa, ile przede wszystkim miejsce, z którym jest związany najsilniej, czyli Lublin. Zwracam uwagę na ten rodzaj „lokalności” obszaru badań Habilitanta, bo choć nie ogranicza się on do spraw związanych z teatrami lubelskimi, to nie ulega wątpliwości, że to, co się działo i dzieje w tym właśnie ośrodku, blisko go dotyczy i interesuje. Na różne sposoby zresztą, bo zajmuje się on zarówno historią teatru w Lublinie, jak jego współczesnością.

Wśród materiałów przedstawionych recenzentom dorobku dr. Cymermana znalazła się spora grupa tekstów, które nie odnoszą się do teatru – myślę, tu, rzecz jasna, o pracach czysto literaturoznawczych. I choć doceniam fakt, że Habilitant nie zamyka się wyłącznie w polu teatrologicznym, to – w interesie teatrologii właśnie – przyglądam się przede wszystkim tym tekstom, które dotyczą teatru lub dramatu. Jest ich niemało. Wśród nich cenne wydają mi się zwłaszcza te, które traktują o dramatycznych „koneksjach” poetów międzywojnia, z Józefem Czechowiczem na czele. Z dwóch powodów. Po pierwsze, wpisują się one w coraz intensywniej prowadzone w ostatnich latach badania nad awangardą dwudziestolecia międzywojennego, kiedy do głosu w teatrze dochodzili twórcy różnych gałęzi sztuki: malarze, poeci, nawet architekci. Swoimi artykułami poświęconymi dramaturgii Józefa Czechowicza i jego współczesnych Jarosław Cymerman poświadcza przekonanie o potrzebie włączenia się w ten właśnie nurt badawczy. A powód drugi to ten, że o Czechowiczu jako dramaturgu wiemy

relatywnie mało i mówimy nieczęsto – wobec czego teksty Habilitanta z tego obszaru znakomicie uzupełniają badawcze i interpretacyjne braki w tym zakresie.

Przyglądając się sumie prac doktora Cymermana, można by pewnie zrobić krytyczne spostrzeżenie, że w wielu swoich artykułach Autor omawiał sprawy, które znalazły się potem w zgłoszonej przezeń książce *Sezony pierwsze i ostatnie*, będącej najpoważniejszym punktem jego habilitacyjnego dorobku. Do książki habilitacyjnej weszło też wiele z tych tekstów *in extenso*, jako rozdziały lub duże części rozdziałów. Co do mnie jednak, patrzę na taką praktykę może nie całkiem bezkrytycznie, ale z pełnym zrozumieniem: pracując nad większą, monograficzną publikacją, autor ma prawo do wcześniejszego ogłaszania tych jej fragmentów, które wejdą potem do książki – choćby po to, by skonfrontować je z opiniami czytających i (jeśli zajdzie taka potrzeba) przed włączeniem ich do monografii dokonać w nich koniecznych korekt czy uzupełnień.

Chcąc określić postawę bliską Habilitantowi, można chyba powiedzieć, że nie sytuuje się on w szeregu zdeklarowanych zwolenników radykalnego eksperymentu i prowokacji artystycznej w teatrze adresowanym do tzw. szerokiej publiczności, wybierając nieco skromniejszą, choć przecież także ambitną perspektywę. Ta „skromność” wynika z poczucia, że Lublin, który na mapie teatrów polskich zajmuje miejsce szacowne, dobrze zakorzenione w historii miasta, pełni sumiennie rozumianą misję kulturotwórczą i właśnie dlatego zwracać się winien przede wszystkim do swojej (lokalnej) publiczności, szukając w dialogu z nią takiego języka, jakim, co zauważa dr Cymerman, przemawia „teatr środka” (określenie, którego nie należy utożsamiać z pojęciem „teatru miernego” ani traktować lekceważąco), definiowany przezeń „jako teatr dobrze zrobiony, unikający płycizn, oparty na ważnych tekstach literackich, skierowany do inteligentnego odbiorcy, w ograniczonym stopniu sięgający po nowatorskie środki wyrazu czy strategię prowokacji. Przy czym to ograniczenie wynika z przyjęcia przez twórcę do wiadomości oczekiwań i możliwości percepcyjnych widza, wzięcia pod uwagę jego potrzeb – i wcale nie musi oznaczać proponowania wyłącznie zachowawczych przedsięwzięć” (*Głos w sprawie wielości mikroświatów*, „Teatr” 2020 nr 11).

Z drugiej jednak strony, Badacz przygląda się w swoich tekstach zjawiskom swoistym, których w żaden sposób nie da się zaliczyć do „teatru środka”, a o których najbardziej progresywni krytycy chętnie dziś zapominają. Bo kto pisze jeszcze np. o przedstawieniach Leszka Mądziaka? Robi to właśnie Jarosław Cymerman – ożywiając

obrazy z jego spektakli, przypatrując się stosowanym przez niego środkom artystycznym, nie obawiając się stawiania pytań etycznych o charakterze mniej doraźnym niż te, które lubi się stawiać dziś, kiedy teatr aktywizuje się głównie pod wpływem politycznej „bieżączki”, dzielącej publiczność na pół, antagonizując ją, a znacznie rzadziej stawiając pod rozwagę kwestie uniwersalne.

Niezależnie od poruszanej tematyki, artykuły Jarosława Cymermana różnych rozmiarów i różnego ciężaru zbliżają się do poważnej liczby: 25 tekstów będących rozdziałami w książkach zbiorowych, blisko pół setki artykułów ogłoszonych w czasopiśmie literaturo- i teatroznawczych, edycje krytyczne czterech tomów tekstów źródłowych (dwa wolumeny pism Czechowicza o raz dwa z tekstami publikowanymi w międzywojennym „Reflektorze”), wreszcie – *last but not least* – dwie monografie, obie poświęcone teatrom lubelskim, z których pierwsza (*Scena Lublin*) została napisana wspólnie z dwoma innymi autorami, zaś druga, samodzielna, jest najważniejszym osiągnięciem naukowym wskazanym przez Habilitanta. To praca nosząca tytuł *Sezony pierwsze i ostatnie. Teatr Miejski w Lublinie w latach 1944-1949*, wydana drukiem w roku 2022. Jej właśnie przyglądam się nieco bliżej.

Książka obejmuje niedługi, ale bardzo intensywny i trudny okres sezonów tużpowojennych, kiedy życie teatralne w Lublinie organizowało się niemal od zera, w okolicznościach, które czasami bywały szczęśliwe, ale przeważnie artystycznie przypadkowe, bo wynikające przede wszystkim z bieżącej sytuacji politycznej. Lublin, w którym działania wojenne ustały relatywnie wcześnie (w Warszawie, na przykład, wciąż trwały walki powstańców, którzy wykrwawiali się, obserwowani – ale nie wspierani – przez radzieckich aliantów). Lublin stał się więc na krótko tymczasową stolicą – co, rzecz jasna, podniosło prestiż miasta, które dotąd podobnej rangi politycznej nie notowało. Z drugiej zaś strony ten sam Lublin stał się miejscem, ku któremu przyciągnęli żołnierze I Armii ze swoją teatralną czołówką, a także artyści, którzy z różnych powodów nie mieli szansy na powrót do swoich przedwojennych, macierzystych teatrów. Najjaskrawszy jest przypadek artystów warszawskich, którzy albo nie mieli do czego wracać (działania wojenne wciąż tam trwały, a większość teatrów na początku wojny obrócona została w ruinę), albo – co miało dla niektórych następstwa trwające przez lata – nie mieli przyzwolenia środowiskowego na angaż w Warszawie, ponieważ podczas okupacji występowali w teatrach jawnych, akceptowanych przez Niemców. Ten ostatni problem

jest bardzo złożony, wina wielu artystów była wątpliwa albo wprost żadna (chodzi mi o tych, którzy zatrudniali się w teatrach jawnych, działając jednocześnie w głębokiej konspiracji antyniemieckiej), wszyscy oni jednak zostali naznaczeni piętnem kolaborantów i „skazani na prowincję”. Jarosław Cymerman, rzecz oczywista, w swojej książce nie zajmuje się tym problemem z osobna, ponieważ rozważa sytuację i stan teatru w Lublinie, nie w Warszawie, ale siłą rzeczy pisze o tym, omawiając „siły i środki”, jakimi na skutek zbiegu rozmaitych okoliczności w 1944 roku dysponował Lublin. Dzięki obecności tutaj wielu wybitnych i znanych przed wojny artystów przybyłych z różnych stron Polski można było niemal natychmiast po ustaniu działań wojennych rozpocząć pracę nad zorganizowaniem i uruchomieniem życia teatralnego. Okres zadekretowanego realizmu socjalistycznego jako doktryny obowiązującej miał nadejść dopiero w 1949 roku. Lata 1944-1949, czyli faza „pograniczna”, w której pamięć o przedwojennym teatrze konfrontowała się z oczekiwaniami nowego politycznego reżimu, są czasem trudnym do opisanego. Właśnie dlatego, że nie obowiązywały jeszcze jednoznaczne wytyczne co do zalecanych tematów, autorów, społecznego i politycznego przesłania, ale większość krytyków działała już w przekonaniu, że nowa rzeczywistość polityczna wymaga od teatru istotnych korekt. Sami artyści zaś chętnie wracali do repertuaru, który uprawiali przed wojną, w innych okolicznościach i warunkach politycznych. Nic zatem dziwnego, że w zderzeniu z ideologicznymi naciskami nowej, ludowej władzy i przemawiających w jej imieniu krytyków mieli niewielkie szanse na sukces prasowy.

„Gęstość” i kontrowersyjność pierwszego okresu wynikała również z rywalizacji, jaka od samego początku wywiązała się pomiędzy zespołem Teatru Miejskiego a Teatrem I Armii Wojska Polskiego, który poczuwał się do misji krzewienia nowej ideologii i konsekwentnego wspierania ludowej władzy. I gdybyż tu w rachubę wchodziły jedynie względy polityczne! Problem z oszacowaniem istotnej wartości obu tych zespołów wynikał nie tylko z propagandowego nacechowania repertuaru Teatru Wojska Polskiego, a programowego unikania nachalnej ideologizacji w Teatrze Miejskim, ale również stąd, że w pierwszym zespole znaleźli się nie tylko uzdolnieni młodzi, którzy z czasem mieli zdobyć wysokie pozycje w polskim świecie sztuki scenicznej (np. Ryszarda Hanin czy Jan Świdorski – których fotografia w rolach z *Wesela* zdobi okładkę książki, do czego jeszcze wrócę), ale i starsi, którzy w okresie międzywojnia osiągnęli wiele i zostali już wówczas docenieni (np. Władysław Krasnowiecki, Jacek Woszczerowicz). Jarosław Cymerman zwraca uwagę na ten twórczy potencjał, którego

waga stanowiła poważny wspierający nową linię argument w ówczesnej dyskusji ideologicznej.

Przyglądając się wnikliwie temu, co działo się w lubelskim Teatrze Miejskim lat 1944-1949, Autor dąży do wyważenia sądów o tym okresie, zwracając uwagę na konieczność wprowadzenia do obrazu tamtego czasu kilku ważnych uściśleń. Starannie wydziela kolejne etapy tej walki o rząd dusz pomiędzy starym a nowym, pokazując, jak silnie na oceny i pamięć o króciutkiej, ale znamiennej, a przede wszystkim pionierskiej dyrekcji Józefa Klejera i Ireny Ładosiówny (Teatr Zrzeszenia Aktorskiego, VIII-X 1944), a potem Antoniego Różyckiego i Karola Borowskiego (1945-1947) wpłynął fakt, że przez niepełny sezon gospodarowali w lubelskim teatrze artyści w mundurach spod znaku Teatru Wojska Polskiego (wcześniej Teatru I Armii). Zwraca uwagę na zatartą (nawet u tak wybitnych historyków powojennej sceny, jak dążąca do obiektywizmu Marta Fik) świadomość dorobku Różyckiego i Borowskiego, którzy w narracji historycznoteatralnej zostali niemal zupełnie przesłonięci przez armijny teatr czołówkowy, jak gdyby wyłącznie on nadawał ton powojennym sezonom w Lublinie, choć Teatr Wojska Polskiego opuścił miasto jeszcze w lutym 1945, przenosząc się do Łodzi. Słusznie więc Habilitant robi znamienne uważę, że dane przez ten zespół premiery *Ślubów panięskich*, którymi zainaugurowano powojenne spektakle w Lublinie, oraz *Wesela* (to tłumaczy decyzję o umieszczeniu na okładce książki fotografii z dwojgiem „młodych zdolnych” w rolach bohaterów arcydramatu Wyspiańskiego jako podszytego dyskretną ironią komentarza) kompletnie zdominowały pamięć o premierach dyrekcji Różyckiego i Borowskiego, z których żadnej nie uznano za godną umieszczenia w zestawie ówczesnych spektakli istotnych. W rażący sposób wykrzywia to obraz rzeczywistości, bezwzględnie domaga się uzupełnień, które też poczynił Autor niniejszej monografii w jej części II. Tu znalazło się miejsce nie tylko na podanie informacji o tym, co grano pod tą dyrekcją, ale również na przypomnienie, że rozłamuje się ona na pół, bo w pierwszym sezonie, kiedy teatr prowadzili obaj wymienieni, w Lublinie „kotwiczył” doborowy zespół aktorski (Anna Jaraczówna, Irena Malkiewicz, Jerzy Pichelski, Zygmunt Chmielewski i inni), którzy odeszli wraz z Karolem Borowskim w sezonie 1946/1947. Słabe warunki mieszkaniowe, kiepskie zarobki, nieprzychylność prasy, w której dominujący ton już wówczas nadawała Maria Bechcysz-Rudnicka – o tych czynnikach pamiętał Autor książki, diagnozując zarówno przyczyny rozpadu „duumwiratu” kierowniczego, jak osłabienia zainteresowania publiczności w drugim sezonie.

Z kolejną w tym szeregu, znacznie dłuższą dyrekcją Maksymiliana Chmielarczyka jest nieco inny problem. Rozpoczęta w roku 1947, trwała aż po rok 1952. Należała więc do dwóch powojennych porządków: pierwsze dwa sezony Cymerman nazywa okresem „ekwilibrystyki”, jaką uprawiał dyrektor w relacjach z władzą; kolejne sezony, po wprowadzeniu dyrektyw socrealistycznych, już takiej możliwości nie zakładały. Co oznacza, że nieco inaczej pisać trzeba o każdym z tych okresów, bo też inne w każdym z nich obowiązywały kryteria ocen. Cymerman przywołuje też epizod niezrealizowany – czyli zamyślaną, ale niedoszlą dyrekcję Teofila Trzcńskiego, z osobą którego można było wiązać nadzieje przede wszystkim na odnowienie repertuaru, mającego szansę oderwać się zarówno od przedwojennego „miała”, jak uniknąć kolejin ideologicznych uproszczeń nowego „jedynie słusznego” ustroju. Do tej dyrekcji nie doszło, ostatecznie kierownictwo powierzono Chmielarczykowi – swoją drogą, może to dobrze, że pozostała w sferze marzenia, bo kto wie, jak Trzcński, przedwojenny promotor ryzykownej awangardy, radziłby sobie w zderzeniu z zupełnie innymi warunkami, czy nie poległby i on pod naciskiem systemu...

Mam wrażenie, że na sposób prezentowania „sezonów pierwszych i ostatnich” (pierwszych po wojnie i ostatnich, w których próbowano kontynuować linię sceny przedwojennej – bo tak przede wszystkim przemawia do mnie ten tytuł) wpłynął w pierwszym rzędzie charakter wykorzystanego materiału. Doktor Cymerman koncentruje się głównie na omawianiu rozmaitych aspektów repertuarowych oraz na towarzyszącym kolejnym premierom rezonansie krytycznym. Dialog pomiędzy publicystami a teatrem toczył się bowiem zasadniczo wokół spraw związanych z wyborami przeznaczonych do grania utworów lub ich interpretacją we właściwym duchu. Wydaje mi się, że zespół materiałów źródłowych, który złożył się na to ujęcie, wykorzystał Habilitant w pełni i bardzo umiejętnie z niego skorzystał, formułując własne komentarze.

Brakuje mi natomiast informacji i refleksji dotyczących miejsca: gmach teatru przy Narutowicza, otwarty jeszcze w 1886 roku, służył lubelskiemu teatrowi nieprzerwanie, niezależnie od tego, kto i kiedy sprawował tu dyrekcję (w latach wojny mieścił się tu niemiecki Stattheater Lublin). Pytanie o stan budynku, o wyposażenie, potrzeby (zrealizowane lub nie) remontowe, ale także np. o oprawę plastyczną czy muzyczną, a zatem o wszelkie pozaaktorskie i pozareżyserskie aspekty pracy artystycznej – to pozostaje praktycznie bez odpowiedzi. Trudno mi powiedzieć, z czego

ten niedostatek wynika. Możliwe, że niewiele jest na ten temat do napisania, bo po prostu nie pozwalają na to dostępne archiwalia, ale Autor, zachowując wokół tych spraw milczenie, nie daje podstaw do snucia jakichkolwiek przypuszczeń w tej mierze, co czytającego trochę dezorientuje.

Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że w kręgu zainteresowań Habilitanta znalazły się przede wszystkim domagające się sprostowań i uzupełnień kwestie związane z manewrami politycznymi, kontredanse pomiędzy teatrem a władzą, walka o strefy wpływów opiniotwórczej krytyki, dyskusje o powinnościach sceny miejskiej wobec misji ideowej, stawianej przed nią przez strażników nowego ustroju. I nie mam wątpliwości co do tego, że – zważywszy na pominięcia utrwalone w PRL-owskiej teatrologii – są to bezsprzecznie pilne do omówienia kwestie, oczekiwałabym tylko (może we wstępnej części książki?) jasnego komunikatu o kryteriach selekcji wykorzystanych materiałów i poruszanych tematów. By oddać Autorowi sprawiedliwość, dodam jeszcze, że książka *Sezony pierwsze i ostatnie* zawiera obszerny aneks, w którym otrzymujemy zestawienie wszystkich premier z omawianego okresu. Uwzględnia ono również obsady – a więc można stąd wyczytać zmieniające się składy zespołów – i adresy recenzji oraz komentarzy prasowych.

Czas na konkluzję, która – niezależnie od zastrzeżeń, jakie z recenzenckiego obowiązku poczyniłam – zabrzmi zdecydowanie pozytywnie. Jestem zdania, że zarówno cały dotychczasowy dorobek Habilitanta, jak praca *Sezony pierwsze i ostatnie*, która wnosi wiele nowych i istotnych ustaleń do dotychczasowej wiedzy o omawianym odcinku historii sceny lubelskiej, a w konsekwencji poszerza świadomość badawczą na ten temat, dają mi mocną podstawę do **wnioskowania o dopuszczenie doktora Jarosława Cymermana do dalszego etapu przewodu habilitacyjnego.**



Agnieszka Marszałek