

Melpomena pod nadzorem, czyli dramat z dramatem  
w dobie socrealizmu.

s. 275-291

Anna Małgorzata Pycka

**Anna Małgorzata Pycka**

## **Melpomena pod nadzorem, czyli dramat z dramatem w dobie socrealizmu**

Po wyzwoleniu spod niemieckiej okupacji w Polsce zaczęto tworzyć nowy porządek. W zniszczonym kraju rząd postanowił zapanować nad chaosem poprzez wprowadzenie odgórnych dyrektyw, najczęściej przetestowanych już przed wojną w ZSRR. Twórcy nowego systemu szczególną pieczę objęli kulturę. Nie mieli wątpliwości, że to artyści kształtują świadomość odbiorców<sup>1</sup>, dlatego należało ograniczyć ich swobodę.

Już w grudniu 1944 roku komunistyczny Rząd Tymczasowy w Lublinie wzmocniło dwóch przedstawicieli radzieckiej cenzury (Gławlitu), którzy mieli nadzorować polskie wydawnictwa i szkolić kolegów po fachu. W tym samym roku powstało Ministerstwo Informacji i Propagandy. 5 lipca 1946 roku Dekretem Rady Ministrów powołano Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW). Jego naczelnym zadaniem był „nadzór nad prasą, publikacjami i widowiskami w zakresie przewidzianym w szczególnych przepisach prawnych [oraz — dop. A. M. P.] kontrola rozpoznawania wszelkiego rodzaju utworów za pomocą druku, obrazu i żywego słowa”<sup>2</sup>. Cenzura w Rzeczypospolitej Polskiej — od 1952 roku zwanej Polską Rzeczpospolitą Ludową — sprawowała kontrolę prewencyjną nad wszelkimi formami komunikacji

---

<sup>1</sup> Władysław Błachut odbiorców niewykształconych określa mianem niemowląt kulturalnych. Zob. *idem: Na jaki teatr czeka wieś?*, „Nowa Kultura” nr 7 (47) 1951, s. 9.

<sup>2</sup> Por. K. Gajda, *Cenzura*, hasło w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 32.

społecznej. W konsekwencji każdy tekst, informacja, przedstawienie, film, spektakl — zanim ujrzały światło dzienne — musiały otrzymać zgodę od określonego urzędnika<sup>3</sup>.

Na powojennych zgłiszczach teatry spełniały rolę tub propagandowych (posiadanie radioodbiornika było luksusem, pierwszy program telewizyjny nadano w 1953 roku). W 1946 roku działalność rozpoczęło 35 teatrów (tuż przed wybuchem wojny działały 32), dwa lata później było ich już 45, w pierwszym sezonie socrealistycznym 77, do najdalszych zakątków Polski systematycznie docierały teatry objazdowe, mnożyły się zespoły świetlicowe<sup>4</sup>. Powstające jak grzyby po deszczu nowe ośrodki teatralne miały zaspokajać oczekiwania masowego odbiorcy. Oficjalne statystyki z 1947 roku informują o 5 milionach widzów. Dwa lata później odnotowano 7 milionów. W 1953 roku na widowniach zasiadło 9 758000 osób. W konsekwencji przemian ustrojowych zmianie uległ również skład publiczności. Nie była już mieszczańsko–inteligentka, ale inteligentko–robotnicza. Na podstawie statystyk wywnioskować można, że najczęstszymi bywalcami teatrów byli uczniowie i robotnicy. Z fabryk, kolchozów i wsi dowożono do teatrów wycieczki, żołnierzy przyprowadzano w zwartych szeregach. W 1949 roku ustalono, że w skali kraju frekwencja w teatrach nie powinna spaść poniżej 85% (na Śląsku 95%)<sup>5</sup>.

Od 1949 roku teatrami zarządzała Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii, przemianowana z czasem na Centralny Zarząd Teatrów. Instytucja ta decydowała o zatwierdzeniu repertuaru (na podstawie norm procentowych przypisanych poszczególnym kategoriom), wyznaczaniu budżetu, kontrolowała finanse, nominowała dyrektorów, nadzorowała ich decyzje. W celu wyeliminowania sztuk szkodliwych i zalecania pożytecznych powołana została Centralna Międzyorganizacyjna Komisja Repertuarowa. Wsparciem służyły organy partyjne, urząd cenzury, komunistyczne związki zawodowe i stowarzyszenia (np. SPATiF). Dziedzictwo Melpomeny poddane zostało totalitarnemu systemowi kontroli. Żeby się spod tej kontroli nie wymknęła, wszystkie teatry upaństwowiono, centralna administracja opracowała „plan usługowy”, artystów nazwano „inżynierami ludzkich dusz”.

Po IV zjeździe ZLP w Szczecinie (20–23 stycznia 1949 r.) socrealizm, którego fundamenty stworzono w Rosji już w 1934 roku, stał się jedynym kryterium wartościowania sztuki, dzieło oceniano podług zaangażowania w budowę socjalizmu. Na I Zjeździe Pisarzy Radzieckich Andriej Żdanow (wówczas najbliższy współpracownik Stalina) wygłosił doktrynę, wedle której „realizm socjalistyczny jest podstawową metodą radzieckiej literatury pięknej i krytyki literackiej”<sup>6</sup>. Uchwała KC WKP(b) z 26 lipca

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>4</sup> Por. M. Jarmułowicz, *Dramat i teatr*, hasło w: *ibidem*, s. 38.

<sup>5</sup> Dane za: K. Braun, *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności — obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 64.

<sup>6</sup> Cyt. za: M. Niecikowska, *Bitwa o teatr*, „Teatr” 1997, nr 7–8, s. 86.

1946 r. *O repertuarze teatrów dramatycznych i środkach jego ulepszania* wprowadzała stosowne konkretyzacje. W grudniu 1948 roku partia PZPR zapowiedziała całościową przemianę kultury w Polsce, tak by „służyła ona formowaniu i wychowywaniu jednolitego społeczeństwa socjalistycznego”<sup>7</sup>.

18–19 czerwca 1949 roku w Oborach podjęto decyzję, że dramaturgia współczesna powinna się skupiać na zagadnieniach socjalistycznej rzeczywistości oraz na „nowej istocie konfliktów człowieka” — od spełnienia tego warunku zależało powodzenie „rewolucji w teatrze”<sup>8</sup>. Dramaturgów pouczono o spoczywającej na nich odpowiedzialności ideologicznej. Wyposażeni w instrukcje warsztatowe i listę tematów czekających na realizację, zostali oni zobowiązani do uczestniczenia w I Ogólnopolskim Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich. Impreza zakrojona była na szeroką skalę. Przewidziano cenne nagrody zespołowe i indywidualne, opiewające na zawrotną sumę 15 mln zł. Do konkursu zgłosiło się 57 teatrów zawodowych, które przygotowały 61 sztuk, prawie 2500 robotniczych i wiejskich zespołów amatorskich. Niski poziom utworów i wykonawstwa usprawiedliwiać miała nowa zasada: „Jeśli nie możemy się od razu zdobyć na arcydzieła, grajmy sztuki nawet mniej wartościowe, byle aktualne”<sup>9</sup>. Po festiwalu<sup>10</sup> Włodzimierz Sokorski (późniejszy minister kultury i sztuki) obwieścił, że pokaz dorobku radzieckich dramaturgów „przeorał do dna głębę teatru w Polsce, stał się egzaminem na drodze walki o realistyczny teatr epoki socjalizmu i dostarczał potężnego ładunku ideologicznego i artystycznego dla kształtowania się własnego, narodowego teatru epoki socjalizmu w Polsce”<sup>11</sup>.

1 stycznia 1951 roku ogłoszono postulat włączenia literatury do „bitwy o plan 6-letni”. Moment ten uznawany jest za apogeum upartyjnienia państwa, kultury, człowieka<sup>12</sup>. Nastąpiła powszechna aprobata typizacji, aktualizacji, akcyjności i optymizmu<sup>13</sup>. W lipcu 1951 roku zakończono trwający dwanaście miesięcy Festiwal i Konkurs Polskich Sztuk Współczesnych, na który nadesłano 57 dramatów, 27 postanowiono wystawić. Dla około 40 (spośród prawie 50 autorów) był to debiut. Do wzięcia udziału w konkursie zachęciły uczestników wysokie nagrody.

Odgórną dyrektywą nakazywano wystawianie tzw. sztuk produkcyjnych. Ich akcja, tocząca się we współczesnej Polsce lub krajach bloku socjalistycznego, koncentrowała się wokół produkcji przemysłowej lub rolniczej. Utwory te we wczesnych latach pięć-

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Cyt. za: M. Jarmułowicz, *Dramat i teatr, op. cit.*, s. 40.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>10</sup> Za jeden z istotniejszych błędów popełnionych podczas I Festiwalu uznano dominację repertuaru klasycznego; dodać należy, że szczególnym powodzeniem cieszyły się wówczas sztuki Czechowa.

<sup>11</sup> Cyt. za: M. Niecikowska, *Bitwa o teatr, op. cit.*, s. 87.

<sup>12</sup> Por. J. Ciechowicz, *O schematach socrealizmu*, „Teatr” 1997, nr 7–8, s. 91.

<sup>13</sup> Za: M. Kierczyńska, *Spór o realizm. Szkice literackie*, Warszawa 1951, s. 188.

dziesiątych stanowiły około 60% repertuaru teatrów, a w niektórych prawie 80%. W tym okresie wystawiono łącznie około 180 sztuk sowieckich<sup>14</sup> i kilkadziesiąt sztuk rosyjskich<sup>15</sup>.

Sztuki miały prezentować tematykę fabryczną (akcja najczęściej rozgrywała się w fabrykach, kopalniach, stocznicach), socjalistyczny typ konfliktu (pozytywny bohater staczał walkę z wrogiem klasowym), słuszny ładunek ideowy (wyraziste zwycięstwo bohatera pozytywnego), mnogość postępowych wątków fabularnych (pomysłów dostarczały autorom tzw. wyjazdy w teren). Idea pracy w terenie z pozoru przypominać może hasła francuskich realistów, w przypadku socrealizmu pamiętać jednak należy, że jego zadaniem nie było wierne przedstawianie rzeczywistości zastanej, ale kreacja rzeczywistości intencjonalnej, pożądanej przez twórców systemu, jednak nigdzie nie występującej w czystej formie. Odgórne dyrektywy skutecznie ograniczały twórczą swobodę autorów, reżyserów i aktorów. Zmuszały do konstruowania schematów fabularnych wzorowanych na średniowiecznych moralitetach, opierających się na zasadzie kontrastu. W konsekwencji zapanowała moda na automatyzm — przewidywalność fabuły zachowań bohaterów zniechęcała nawet najmniej wyrobioną widownię, ze scen wiało nudą, trudno było się bowiem utożsamiać z przodownikami pracy, których życiowym celem było pokonywanie normy. Pozbawione psychologicznego prawdopodobieństwa postaci bez wahania rezygnowały z miłości, szczęścia, przemawiały do widzów sloganami prasowymi lub żargonem ideologicznych referatów i narad produkcyjnych. Na scenach pojawiały się prawdziwie lub udalnie podrobione maszyny, aktorzy jedli, pili, palili papierosy, co błędnie utożsamiano z metodą Stanisławskiego i z podziwem komentowano: „oni nie grają, oni żyją na scenie”. Autorzy sztuk szczegółowe wytyczne dotyczące programu socrealistycznego znajdowali w prasie, w tym miejscu warto wspomnieć choćby dwa artykuły Włodzimierza Sokorskiego, opublikowane w „Nowej Kulturze”: *Realizm socjalistyczny jako naukowa metoda kształtowania twórczości artystycznej*<sup>16</sup> oraz *Jeszcze o „języku artystycznym” i o realistycznych środkach wyrazu*<sup>17</sup>.

Jedną z ważniejszych sił kształtujących ówczesną dramaturgię była krytyka. W państwie totalitarnym doskonale wpisywała się ona w działalność rozbudowanej instytucji –moloču, jakim był GUKPPIW. Będąc przedłużeniem cenzury i jej kolejną instancją,

<sup>14</sup> W 1953 roku Bohdan Korzeniewski postanowił ściągnąć z Teatru Śląskiego do Warszawy Gustawa Holoubka. Zaproponował mu główną rolę w przedstawieniu *Pogodina Człowiek z karabinem*, które miało uczcić rocznicę rewolucji (sztuka miała w Polsce trzy premiery: w maju 1952 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu, w październiku 1954 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie — ostatecznie Stalina zagrał Zygmunt Hübner, w listopadzie 1964 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu). W maju Holoubek napisał w liście do Korzeniewskiego: „Powieм prosto: Bardzo bym nie chciał grać Stalina, Panie Dyrektorze. [...] Nie chciałbym wchodzić tą rolą do Warszawy”. Por. P Łopuszański, *Gustaw Holoubek, czyli filozof bycia*, w: <http://free.art.pl/podkowa.magazyn/nr56/holoubek.htm> [stan z dnia: 21 maja 2009 r.].

<sup>15</sup> Dane statystyczne za: K. Braun, *Teatr polski 1939–1989...*, op. cit. s. 63.

<sup>16</sup> W. Sokorski, *Realizm socjalistyczny jako naukowa metoda kształtowania twórczości artystycznej*, „Nowa Kultura” 1950, nr 40.

<sup>17</sup> *Idem*, *Jeszcze o „języku artystycznym” i o realistycznych środkach wyrazu*, „Nowa Kultura” 1951 nr 5 (45).

wynosił swoich pracowników do rangi proroków i decydentów, którzy za partię mówili, jak należy oceniać różne zjawiska. Najbardziej twórczy praktycy teatru byli bezradni wobec nawet najsłabiej przygotowanych krytyków. Ci ostatni decydowali o sukcesie bądź porażce przedstawienia, a od ich oceny częstokroć zależały nominacje i degradacje. Aby zadowolić krytyków, autorzy sami wielokrotnie zmieniali teksty, dopisywali ideologiczne epilogi, usuwali fragmenty mogące być opacznie zrozumiane. Leon Kruczkowski (od 1949 do 1956 roku prezes Głównego Zarządu ZLP) dopisał epilog do swojego dramatu *Niemcy*, IV akt do *Grzechu* Stefana Żeromskiego, poprawiał Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego. Jan Nepomucen Miller (krytyk i dyrektor teatru w Zielonej Górze), domagając się wystawiania sztuk romantycznych po wprowadzeniu zgodnych z wymową ideologiczną elementów, pytał:

Czy na przykład *Nie-Boska* Krasińskiego lub jego *Irydion* muszą się w naszych czasach koniecznie tak samo kończyć jak w czasach samego autora? Czy dla nas Pankracy musiałby koniecznie przyznać zwycięstwo Galilejczyka nad sobą?

O komediach zaś Aleksandra Fredry pisał:

podważają wszystkie wyobrażenia o ładzie i ustroju społecznym przez samą ewentualność istnienia typów w rodzaju *Gucia ze Ślubów pańskich* czy *Papkina z Zemsty*<sup>18</sup>.

Zadaniem cenzorów pracujących w dobie socrealizmu było sprawowanie kontroli prewencyjnej nad wszystkimi formami społecznej komunikacji. Zanim spektakl ujrzał światło dzienne, swoją zgodę musiał wyrazić urzędnik odpowiedniego szczebla. Cenzorzy obserwowali próby, nakazywali przeróbki scenariuszy, kontrolowali przedstawienia również po premierze — dla nich rezerwowano zawsze dwa darmowe miejsca w każdym polskim teatrze. Ścisły związek GUKPPiW z Ministerstwem Bezpieczeństwa uniemożliwiał jakiegokolwiek próby odwołania od decyzji cenzora.

Nastąpiła „dyktatura ciemniaków”, jak to zwięźle ujął Stefan Kisielewski<sup>19</sup>, a Jan Dobrienko nazwał poziom sztuk totalną strategią przeciętności<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Cyt. za: K. Gajda, *Cenzura*, *op. cit.*, s. 36.

<sup>19</sup> Określenia tego użył Stefan Kisielewski w roku 1968 na zebraniu Związku Literatów Polskich odnosząc się do polityki kulturalnej partii robotniczej, działalności cenzury i decyzji zdjęcia *Dziadów* ze sceny Teatru Narodowego. W konsekwencji został pozbawiony praw publikacji na trzy lata i pobity przez nieznanymi sprawców.

<sup>20</sup> Zob. M. Jarmulowicz, *Dramat i teatr*, *op. cit.*, s. 41.

Jedną z bardziej popularnych sztuk tego okresu była *Sprawa Anny Kosteńskiej* Władysława Lubeckiego<sup>21</sup>, w której wróg klasowy psuje maszynę przodownicy pracy, a ta, mimo okaleczenia, nadal pozostaje na stanowisku. Jerzy Piórkowski napisał dramat zatytułowany *Nasze życie* o podpalaczu–sabotażyście grasującym w kopalni, natomiast Tadeusz Kwiatkowski utwór *To nie bajka* o utajonym agencie amerykańskiego wywiadu zachęcającym do wykorzystania na budowie szybkoschnącej zaprawy, która po pewnym czasie przyczynia się do rozpadu budynków. Dobrowolski i Baliński wspólnie piszą dramat piętnujący spekulację — *Linia wysokiego napięcia*. W sztukach tych występuje wyraźny podział na bohaterów pozytywnych (przodownicy pracy) i negatywnych (sabotażyści, agenci amerykańskiego wywiadu). Tropienie zakonspirowanych szkodników nasuwa skojarzenie ze schematem detektywistycznym. Zakochani bohaterowie rozmawiają o problemach produkcyjnych i ideologicznych, pochłonięci sprawami publicznymi nie odczuwają potrzeby intymności, kobiety występują bez makiijażu, schludnie ubrane prezentują szczere uczucia — mizdrzenie się i kokieteryę uznano za relikw przeszłości. Nowy lepszy świat, jak o nim mówią niektórzy krytycy, oczywiście nie wyrażając Huxleyowskiej ironii, to świat antywartości, rzeczywistość robotów bez więzi uczuciowych.

Manipulowanie mową może zmienić sposób myślenia człowieka. To dlatego taką wagę przywiązywano do wypowiedzi bohaterów niejednokrotnie brzmiących donośniej niż na partyjnych wiecach. Aby dokładniej przyjrzeć się dyskursowi totalnemu, warto sięgnąć do dwóch dramatów — *W stoczni*<sup>22</sup> Leopolda Rybarskiego<sup>23</sup> i *Próby sił*<sup>24</sup> Jerzego Lutowskiego<sup>25</sup>. Dramat pierwszego z wymienionych autorów dołączono do wydanego w 2000 roku zbioru pod tytułem *Dobrześ zrobił*. W *Postawieniu* do tego tomu Jacek Kajtoch pisze:

<sup>21</sup> Sztukę wystawiono dwukrotnie — w marcu 1950 roku w teatrze im. Stefana Jaracza Olsztyn–Elbląg i w kwietniu 1951 roku w Teatrze Nowej Warszawy w Warszawie.

<sup>22</sup> Sztuka była wystawiona w dwóch teatrach: w maju 1951 roku w gdańskim Teatrze Wybrzeże, w listopadzie 1951 roku w warszawskim Teatrze Powszechnym.

<sup>23</sup> Leopold Rybarski (1909–2004) — z wykształcenia prawnik, debiutował w 1946 roku jako autor sztuki scenicznej *Dobrześ zrobił*. W latach 1948–1970 był wicedyrektorem Generalnej Dyrekcji Teatrów Ministerstwa Kultury i Sztuki, a od 1970 do 1974 wicedyrektorem Agencji Autorskiej.

<sup>24</sup> Sztuka była wystawiona w sześciu teatrach — w październiku 1950 roku w częstochowskim Teatrze Dramatycznym, w lutym 1951 roku w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie i Teatrze Polskim w Warszawie, w kwietniu 1951 roku w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze, w czerwcu 1951 roku w Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu, w marcu 1952 roku w Państwowym Teatrze w Gnieźnie.

<sup>25</sup> Jerzy Lutowski (1923–1985) — scenarzysta i literat, z wykształcenia lekarz. W czasie wojny był żołnierzem AK, brał udział w powstaniu warszawskim. Debiutował w 1945 roku na łamach „Rzeczypospolitej” jako publicysta. Pierwszą sztukę teatralną *Próba sił* opublikował w 1950 roku. W latach 1957–64 był kierownikiem artystycznym WF „Czołówka”. Od 1966 roku pracował jako lekarz w Klinice Gastroenterologii i Chorób Przemiany Materii w Warszawie. Napisał m. in. scenariusze *Pana Wołodyjowskiego* i *Kazimierza Wielkiego*. *Pociąg* — ostatni film, w którym zagrał Zbyszek Cybulski — jest najważniejszą pozycją w jego dorobku literackim.

*Dobrześ zrobił*, *W stoczni*, *Ochotnicy* i *Wygrana* były drukowane w wydawnictwach obecnie nie istniejących, są praktycznie niedostępne, i dlatego z zadowoleniem przyjąłem decyzję pisarza, który postanowił zebrać drugi tom [...]. Najbardziej kontrowersyjna jest z pewnością sztuka *W stoczni*, która w swoim czasie obiegała sceny na wybrzeżu i w Warszawie, miała liczne recenzje, zdobyła II nagrodę na Festiwalu Sztuk Współczesnych. Należała do tzw. sztuk produkcyjnych<sup>26</sup>.

Dla wielu cytowane wyżej słowa krytyka i eseisty mogą się okazać wystarczającą zachętą do sięgnięcia po cieszący się takim zainteresowaniem dramat. Jego akcja rozgrywa się w gdańskiej stoczni w 1948 roku. Bohaterowie to zatrudnieni tam robotnicy — tokarze, stolarze, spawacze, blacharze oraz bezimienni członkowie egzekutywy. Głównym bohaterem jest wysoko wykwalifikowany stary tokarz Matuszczak. Ten doświadczony życiowo człowiek, zajmujący dwupokojowe mieszkanie z dwójką dorosłych dzieci: kalkulatorem Józkiem i popierającą przodowników pracy Urszulą, ulega argumentacji Wołowskiego, który dla poprawy jakości życia uprawia fuszerkę, dorabia się „na boku” i marzy o otwarciu własnego zakładu tokarskiego. Wołowski zabiega o względy Urszuli, ale ta woli cieślę Kolarza, bo całym sercem oddany jest pracy w zakładzie. Osiać rozpisanego na trzy akty dramatu jest spór wokół opracowanej przez Józka nowej normy. Konflikt ideologiczny dzieli bohaterów na pozytywnych i negatywnych, ci ostatni z czasem ulegają przemianie. Akcja rozgrywa się w mieszkaniu Matuszczaka. Wszyscy odwiedzający starego robotnika rozmawiają o normie, większość robotników popiera usprawnienie pracy, myślą kolektywnie, dążą do wspólnego celu, jakim jest terminowe wodowanie statku. Autor dramatu nie pokusił się o głębszą charakterystykę postaci, większość bohaterów zwraca się do siebie po nazwisku, znaczna część to bezimienni tokarze i członkowie egzekutywy. Przodownicy pracy darzeni są szacunkiem, ważne jest dobro wspólne. Młody cieśla Kolarz tak mówi o Matuszczaku do pozostałych robotników:

są i tacy, jak stary Matuszczak, dobrzy i uczciwi fachowcy, zarażeni ciałnym egoizmem kapitału, którzy równe mają szanse zostać przodownikami naszej klasy, jak i jej wrogami. Przede wszystkim trzeba im powiedzieć: dość, źle się bawicie. Ale i rękę trzeba im podać, zjednać, nauczyć<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> J. Kajtoch, *Posłowie*, w: L. Rybarski, *Dobrześ zrobił: cztery sztuki na scenę i jedno opowiadanie*, Kraków 2000, s. 252.

<sup>27</sup> L. Rybarski, *W stoczni*, w: *idem, op. cit.*, s. 52.



Sily bohaterów pozytywnych koncentrują się więc na pozyskaniu coraz to nowych członków zespołu, budowniczych lepszego systemu. Mimo że osobami dramatu są ojciec i jego dwójka dzieci, to wcale nie więzi rodzinne są tutaj ważne, lecz praca. To na niej koncentrują się wszystkie postacie, to o niej się mówi, korzystając z ideologicznych formulek, które wprowadzają dzisiejszego czytelnika w osłupienie. Pozbawieni ludzkich cech bohaterowie sprowadzeni zostali do roli robotów niezbędnych do wdrażania nowych norm. Tokarz I sugeruje Matuszczakowi: „Syna możecie nie znać, ale robota was obowiązuje”<sup>28</sup>. Bohaterowie rozmawiając o usprawnieniu pracy używają profesjonalnego słownictwa, snują plany uruchomienia tokarki przystosowanej do obróbki długich wałów, ktoś rzuca pomysł przedłużenia prowadnicy. Pod koniec dramatu przekonany do wynalazku Matuszczak przyznaje, że „przetoczenie szyjek nośnych i korbowych do wału silnikowego zajmie nie 120 godzin, jak ustaliło obliczenie, ale 70, a nawet 60”<sup>29</sup>. Świadomość niewłaściwego do tej pory postępowania, sprowadzającego się do niedostatecznego zaufania dla robotniczej inicjatywy, podsumowuje Matuszczak słowami: „Tyle lat zmarnowałem, jakbym leżał pod grudą”<sup>30</sup>. Zachwycona przemianą schorowanego człowieka Urszula stwierdza: „Zdobyliśmy wreszcie ojca.” Na co rozczulony Matuszczak odpowiada:

Wstydu wam już nie zrobię, od jutra wezmę się z kolegami tak do roboty, że nie zdążysz, Józek, norm z dnia na dzień przestawiać. A najbardziej się cieszę na ulepszenia, wynalazki. Pragnienie całego mojego życia. Darujcie mi, zem zaraz przy was nie stanął<sup>31</sup>.

Dramat kończy się przemianą nie tylko starego Matuszczaka, ale też Wołowskiego, który nie zgadza się na propozycję siostry, by zamieszkali razem w Warszawie i otworzyli prywatny zakład. Upór i ambicja każą mu zostać w stoczni i dalej zabiegać o rękę Urszuli. Ostatnie słowa w dramacie wypowiedziane przez Matuszczaka to świetlana wizja przyszłości, do której wspólnego budowania powinni przyłączyć się wszyscy widzowie przedstawienia:

Pamiętasz, Józek, jak mi to nieraz mówileś. Chodźcie nieraz nad morze i patrzycie na wodę i niebo. Chciałoby się to morze zagospodarzyć, usiać statkami, przerzucać towary, rudę, węgiel, maszyny i zboże.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 80–81.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 81.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 82.

A któż te statki naprawi, jeśli nie my, któż je zbuduje, jeśli nie my? [...] Bo mało jest takich wśród nas robotników, co by nie chcieli myśleć i tworzyć, a usprawnienie norm to przecież nowe myśli, nowe wynalazki i ulepszenia. Ej, chłopcy, zdobędziemy świat cały naszymi rękami i mózgiem!<sup>32</sup>

W kontekście, cytowanych wyżej, pełnych aprobaty dla stylu Rybarskiego wypowiedzi Jacka Kajtocha trudno powstrzymać się od polemiki. Dramat *W stoczni* jest typową realizacją schematu socrealistycznego. Brak wartkiej akcji, intrygi, humoru, papierowość postaci świadczą o miernych umiejętnościach pisarskich. Nietrudno się dziwić, że ze sceny wiało nudą, a widzowie już na samym początku przedstawienia mogli przewidywać zakończenie, bowiem na literacki Parnas zapraszano wówczas wszystkich, którzy na warsztaty literackie wyjeżdżali do fabryk i stoczni, a jedyną cenioną wówczas umiejętnością było opanowanie socrealistycznego klucza.

Pod względem konstrukcji utworu i zastosowanego języka znacznie lepszy jest dramat Jerzego Lutowskiego *Próba sił*, wydany przez Spółdzielnię Wydawniczo-Oświatową „Czytelnik” w Warszawie 30 grudnia 1950 roku w nakładzie 10 350 egzemplarzy<sup>33</sup>. Tajemniczy skrót umieszczony w stopce redakcyjnej: B-I-122375 to numer pracownika urzędu cenzury zatwierdzającego publikację. Jak w większości dramatów socrealistycznych, akcja osadzona została w realiach współczesnych. Na pierwszej stronie książki można przeczytać: „rzecz dzieje się na wiosnę roku 1950 w jednym z polskich miast uniwersyteckich.” Wydarzenia aktu I i III rozgrywają się w klinice na przestrzeni kilku tygodni, aktu II natomiast w domu profesora Wiktora Mokrzyckiego, dyrektora kliniki. Postaci dramatu to w większości pracownicy kliniki oraz pacjenci, w akcie pierwszym pojawia się też córka profesora Maria, a w drugim żona profesora — Olimpia, Kaliski — właściciel przedsiębiorstwa produkującego tłoki do samochodów, jego syn Tolo oraz zaprzyjaźniony z nimi inżynier Piotr Sielawa. Didaskalia do pierwszego aktu mają charakter wyraźnie realistyczny, wręcz ascetyczny:

Pokój asytencki na [*sic!* — A. M. P.] klinice. Ściany lakierowane na biało. W lewym rogu pokoju, w głębi, oszklona szafka z narzędziami lekarskimi. Pośrodku stół przykryty białą ceratą. Kilka taboretów. Pod lewą ścianą — obita skórą leżanka. Obok rozwartego okna, zza którego widać zielone gałęzie drzew i perspektywę szpitalnego ogrodu — biurko

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Nakład pierwszego krajowego wydania *Trans-Atlantyku* i *Ślubu* Witolda Gombrowicza z 1957 roku wynosił 10 250 egzemplarzy.

zawalone tekturowymi teczkami, papierami i książkami. Na framudze okiennej wisi głośnik radiowy. Pogodny dzień wiosenny<sup>34</sup>.

W dramacie brakuje podziału na sceny. Już z pierwszej rozmowy bohaterów możemy wywnioskować, że młody, dobrze zapowiadający się doktor Czarnota, zarzucany bywa przez kolegów pracą papierkową, asystent kliniki Poręba zaangażowaniem w charytatywną pracę na rzecz partii usprawiedliwia swoją niepunktualność i niedbalstwo, asystent Grodecki przyjmuje prywatnych pacjentów, których traktuje nieporównanie lepiej od pozostałych, w szpitalu brakuje miejsc dla chorych, a dyrektor kliniki, który swą karierę rozpoczął przed wojną, przymyka oko na zachodzące nieprawidłowości. Bohaterowie zwracają się do siebie w drugiej osobie liczby mnogiej, akceptują swoje miejsce w hierarchii, wszyscy darzą szacunkiem profesora, młodszy zdradza zainteresowanie jego córką. Zaangażowani w pracę, zdają się nie mieć prywatnego życia, asystent Seweryn Nowak od dwunastu lat współpracuje z asystentką Anielą Kruczkiewicz, ale ta wyśmiewa jego próby nawiązania bliższej znajomości. Z pierwszych wypowiedzi bohaterów trudno wnioskować o dramatyzmie wydarzeń. Zwykły dzień, zwykłe problemy, zwykli bohaterowie, zwykłe sprawy. Mimo braku wolnych miejsc do kliniki przywieziono wycieńczonego pracą starego majstra, racjonalizatora Konstantego Jesionka. Profesor bezskutecznie próbuje znaleźć dla niego łóżko w którejś z sal. Przypadek jest trudny, wymaga wnikliwej obserwacji, po rozmowie telefonicznej przeprowadzonej z wysokim urzędnikiem partyjnym profesor decyduje się położyć pacjenta w pokoju asystentów. Mimo sprzeciwów Grodeckiego postanawia też wypróbować na nim nową radziecką metodę leczenia snem, za którą jej pomysłodawca Andrejew dostał stalinowską premię. Niedługo potem jeden z pacjentów prosi doktora Grodeckiego o wypisanie zwolnienia lekarskiego na dziesięć dni, gdyż nie spieszy mu się do pracy. Mimo rozpoznania intencji robotnika lekarz spełnia jego prośbę. Niebawem okaże się jednak, że ów młody robotnik, Michał Klejonka, jest zatrudniony w tej samej fabryce co Jelonek. Sam Jelonek uchodzi za wzór pracowitości i oddania, gdyż mimo braku fachowego przygotowania postanowił przeprowadzić serię eksperymentów prowadzących do wyprodukowania tłoków, które mogłyby złamać monopol Kaliskiego. Przed odejściem ze szpitala Klejonka postanawia odwiedzić starego towarzysza, a po rozmowie z nim drze na drobne strzępki wypisane przez Grodeckiego zwolnienie i wraca do pracy. Po zapoznaniu z pierwszym aktem dramatu nietrudno podzielić bohaterów na pozytywnych i negatywnych. W przypadku Klejonki zachodzi wyraźna przemiana. Akcja aktu II w większości rozgrywa się w domu doktora, gdzie, z okazji urodzin jego córki zapraszono pracowników szpitala na wspólną grę w brydża i poczęstunek. Profesor wiezie życie typowo mieszczańskie. Żona strofująca, przy każdej okazji wtrącając z niezadowolaniem: „Ach, ta dzisiejsza służba.”

<sup>34</sup> J. Lutowski, *Próba sił*, Warszawa 1950, s. 7.

Córka Maria bawi gości, flirtując jednocześnie z młodym lekarzem Czarnotą. Wśród zaproszonych osób jest także Kaliski, prymitywny dorobkiewicz, właściciel prywatnego przedsiębiorstwa „Auto–Kaliski”, który od początku nie wzbudza sympatii, tak samo jak jego syn Tolo, wieczny student, reprezentant bananowej młodzieży. W wypowiedziach Kaliskiego szczególnie drażniące jest nadużywanie zdrobnień. Na pytanie inżyniera Sielawy o przeprowadzanej w zakładzie kontroli odpowiada: „Śliczniutko, gładziutko. Książeczki były (*mruga*) w porządeczku”. Przeprowadzaną kontrolę postanawia przeczekać w klinice profesora, a dokładniej w pokoju dla prywatnych pacjentów nadzorowanym przez doktora Grodeckiego, o którym mówi: „Grodesio to porządny chłop. I pieniądze, nie można powiedzieć, lubi!”.

Jednym z gości na przyjęciu jest stary przyjaciel profesora z ławy szkolnej, Henryk Meisels, przebywający czasowo w tym samym mieście adwokat żydowskiego pochodzenia. W rozmowie z profesorem po raz kolejny wraca do traumatycznych przeżyć z czasów wojny. Wspomina lekarza, który po przeprowadzeniu osobistej kontroli postanowił zadenuncjować go Niemcom. W porę pojawia się jednak robotnik, który wypuścił uwięzionego Meiselsa, ratując mu tym samym życie. Pod wpływem tamtych doświadczeń Meisels traci zaufanie do inteligentów, z którymi utożsamia się profesor, teraz z zapalem peroruje:

Ty, widzę, dzielisz ludzi na inteligentów i nieinteligentów. A tych pierwszych uważasz za lepszą połowę społeczeństwa, czy nie tak? [...] Szlachetni inteligenci, prawda? Wszyscy? A inni to szumowina, gmin, plebs?! Liczyć można tylko na swoją warstwę, na tych inteligentów, co? Nie znasz życia! Zasklepiles się w swojej warstwie, wyidealizowałaś ją!<sup>35</sup>

Pod wpływem rozmowy profesor zaczyna krytycznie przyglądać się swoim bliskim, do swojej żony mówi: „Jakaś ty płytka i bezduszna, Olimpio!”.

W tym samym czasie w szpitalu odbywa się zebranie partyjne, na którym przedstawiono wniosek o usunięcie z partii asystenta Poręby. Sekretarz podstawowej organizacji partyjnej szpitala, doktor Konwacki pomaga młodszemu towarzyszowi sformułować jeden z najcięższych zarzutów: „dygnitarskie zachowanie doktora Poręby — opuszczanie godzin pracy, zasłanianie się legitymacją partyjną pod pozorem wypełniania zleceń partyjnych o charakterze pracy społecznej”<sup>36</sup>. Mimo ubóstwa samokrytyki ze strony Poręby towarzysze postanawiają dać mu jeszcze jedną szansę — ostra nagana z ostrzeżeniem ma go zachęcić do rehabilitacji. Na skutki nie trzeba czekać długo. Skruszony asystent przychodzi do domu profesora i tak opowiada o całym zajściu:

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 48–49.

na sobotnim zebraniu podstawowej organizacji partyjnej szpitala jednomyślną uchwałą udzielono mi ostrej nagany z ostrzeżeniem. [...] To ostatni sygnał alarmowy przed (*ciszej*) wykluczeniem z szeregów partii. I dlatego to może zmienić człowieka i wstrząsnąć nim bardziej niż dziesiątki najsurowszych kar.

PROFESOR: Przykro mi...

PORĘBA (*przerzywa*): Nie trzeba mi wyrazów współczucia, panie profesorze. Mnie taki sygnał bardzo był potrzebny... Na pewno nie zrozumie pan, jak bardzo! Przykro zaś może być panu z innego powodu. Że pan do tego dopuścił! Że pan w tej sprawie także pośrednio jest winien! [...]

PROFESOR: Kolego Jerzy! I to mówicie mnie? To tak mi się odwdzięczacie za...

PORĘBA (*znowu przerzywa*): Właśnie tak się odwdzięczam, panie profesorze! Te słowa powinny być dla pana dowodem prawdziwej dbałości o pańskie własne dobro i dobro kliniki! Nieprzyjemna nawet szczerść jest lepsza i konstruktywniejsza od mile brzmiącego fałszu. I dlatego będę z panem jeszcze bardziej szczerzy, panie profesorze! Polami kitla lekarskiego nie odgrodzi się pan od życia!<sup>57</sup>

Rozmowa ta jest doskonałą ilustracją przemiany, jakiej ulega asystent Poręba. W rozpoczynającej dramat dyskusji z Czarnotą jest nieprzyjemny, a słysząc, że profesor jest już w klinice, kwituje to wulgaryzmem: „Psiakrew!<sup>38</sup>”. Z powyższej wypowiedzi możemy jednak wnioskować, że udzielona mu nagana okazała się doskonałą metodą wychowawczą. Bohater przemawia używając sloganów partyjnych, w uniesieniu przyznaje się do błędów, ma odwagę krytykować profesora, bo jest przekonany, że robi to dla jego dobra i dla dobra samej kliniki. Przeprowadzana w fabryce próba po raz kolejny zakończyła się niepowodzeniem. Wiadomość odbierają z ulgą Kaliski i inżynier Sielawa. W tym czasie leżący w szpitalu Jesionek przeżywa zapaść. Po zapoznaniu się z zawartością listu ukrytego pod poduszką pacjenta doktor Grodecki postanawia nie wybudzać pacjenta, odsyła pielęgniarkę, a następnie całą odpowiedzialność za niedopełnienie obowiązków zrzuca na doktora Czarnotę. Na szczęście profesor przybywa na czas. Ratuje pacjenta, dowodząc skuteczności nowej metody leczenia. Przybyły na kontrolną wizytę Meisels rozpoznaje w Grodeckim lekarza, który chciał go zadenuncjować Niemcom. Robotnikiem, który wówczas uratował mu życie, okazał się Jesionek, który również rozpoznał Grodeckiego.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 96–97.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 7.

W rozmowie z profesorem pełen wiary w powodzenie swojego doświadczenia mówi: „Kto ma upór i wiarę w swą robotę, ten zawsze wygra! A robotnik — to jest uparty!”<sup>39</sup>.

Przeprowadzona w fabryce kontrola wykazała liczne nieprawidłowości — inżynier Sielawa przeznaczał na eksperymenty Jesionka zły jakości aluminium, chroniąc w ten sposób interesy Kaliskiego. Sprawa wyszła na jaw, a dzięki uporowi i determinacji starego robotnika udało się złamać monopol prywatnego właściciela. Triumfujący Poręba w rozmowie z asystentem Nowakiem zapewnia:

wszędzie toczy się zacięta, twarda walka starego z nowym, odbywa się próba sił... (*reflektuje się i uśmiecha*); sądzicie pewnie, koledzy, że mówię słowami artykułu wstępnego. Ale...

KRUCZKIEWICZ: Wcałe tak nie sądzimy. Jesionek, prosty człowiek, a przecież właściwie to samo powiedział.

PORĘBA: „Prości” ludzie są czujni, koleżanko Kruczkiewicz! Dużo czujniejsi i mądrzejsi niż my!<sup>40</sup>

Do szpitala przywieziony został pacjent z podobnymi dolegliwościami jak u Jesionka. Opiekę nad nim powierza profesor Czarnocie, który ma już doświadczenie w stosowaniu metody Pawłowa–Andrejewa. Sala, w której doktor Grodecki przyjmował prywatnych pacjentów, zostanie przeznaczona na leczenie snem. Zadowoleni lekarze podążają za profesorem. Z głośnika dobiega głos spikera:

Proces oskarżonych o sabotaż gospodarczy jest dowodem nieustannego usuwania z naszego życia społecznego wszelkich wrogich mu i szkodliwych elementów, jest dowodem ciągle rosnącej czujności. I proces ten każe wysunąć jeden, ostateczny już wniosek, który stać się powinien hasłem dnia dzisiejszego — bez czujności nie zbudujemy socjalizmu!<sup>41</sup>

Na koniec siostra, przekazując posługaczkom brudną bieliznę, stwierdza: „Wszystkie brudy jak na dzisiaj!”. Słowa te, podobnie jak w dramacie Rybarskiego, mają ostatecznie podkreślić wymowę utworu, każdy wychodzący z teatru powinien utwierdzić się w przekonaniu co do zasadności ideologicznych metod. Czytelnik książki na ostatniej stronie znajdzie notatkę wydawniczą następującej treści:

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 112.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 113

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 115.

Do Czytelnika tej książki

Wydawnictwo prosi o nadsyłanie uwag o przeczytanej książce, dotyczących jej tematu, treści, języka, wyglądu zewnętrznego, popełnionych w niej błędów i omyłek oraz o wyrażenie życzeń, do których wydawnictwo mogłoby się zastosować w swej dalszej pracy.

Adres: Instytut Wydawniczy „Czytelnik” Biuro Studiów, Warszawa, Skr. Pocz. Nr 344<sup>42</sup>.

Dzisiaj nie zawsze zdajemy sobie sprawę, jaką rolę odgrywały tego rodzaju notatki na ostatniej stronie książki. Miały one przekonać czytelników, że oni również, jako budowniczy systemu, mają wpływ na powstającą literaturę, a ich cenne wskazówki mogą zostać uwzględnione przy kolejnym wznowieniu tekstu. Na autorów narzucono obowiązek nie tylko oddziaływania perswazyjnego, ale również wzięcia odpowiedzialności za postawy i zachowania odbiorców.

Z powyższego nietrudno wnioskować, że sztuka Jerzego Lutowskiego *Próba sił* spełniała funkcję agitacyjną. Wyraźny podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych, przywiązywanie dużej wagi do przemiany wewnętrznej postaci niejednoznacznych, ideologiczne wypowiedzi odmienionej naganą Jerzego Poręby, głos spikera i zdanie pielęgniarki nie pozwalają na dowolność interpretacji. Jednak w kontekście omawianego wcześniej dramatu Rybarskiego nietrudno dostrzec różnice. Mimo socrealistycznych wzorców realizowanych przez obu pisarzy dramat Lutowskiego jest dynamiczny, bohaterowie zindywidualizowani, pojawiają się też ślady humoru i intrygi. Nie siląc się na aprobatę dla tego rodzaju dramaturgii, warto pamiętać, że jej poziom częstokroć zależał od indywidualnych predyspozycji autorów, ale w tamtych czasach to nie poziom był oceniany, a ideologiczna wymowa.

W omawianym okresie powstały w Polsce 162 dramaty socrealistyczne<sup>43</sup>. Spełniały one wymogi programowe, wpisywały się w walkę ideologiczną, miały służyć kształtowaniu nowych postaw i nowych bohaterów. Pisane według jednego wzoru — doskonałą szkołą był tu Festiwal — nie dawały wielu możliwości autorom. Z góry narzucone cele krępowały wodze fantazji, sprowadzały literaturę do roli propagatorki socjalizmu. Większość tych tekstów jest dzisiaj słusznie zapomniana, mimo wielotysięcznych nakładów są dostępne głównie w Bibliotece Narodowej w Warszawie, nieporozcinanane kartki dowodzą słabego zainteresowania wśród odbiorców.

Próby wyśmiewania dyskursu totalnego w teatrze socrealistycznym pojawiły się już pod koniec 1951 roku. W numerze grudniowym „Nowej Kultury” na pierwszej stro-

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>43</sup> Pełną listę dramatów powstałych w dobie socrealizmu przedstawia Małgorzata Jarmułowicz w książce *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim* (Gdańsk 2003).

nie znajdziemy artykuł Pawła Hoffmana *O niektórych problemach realizmu socjalistycznego (fragmenty zagajen drugiego dnia narady poświęconej twórczości artystycznej)*, a na ostatniej — satyryczny rysunek Jana Lenicy zatytułowany: *Jak według niektórych krytyków winien wyglądać warsztat pisarza*. Rysunek przedstawiał postawnego farmaceutę, który na aptekarskiej wadze miał sporządzić miksturę według recept: „wroga klasowego 10%”, „bohatera pozytywnego 25%”, „produkcji 32%”, „miłości 8%”<sup>44</sup>. W styczniu 1952 roku Ludwik Flaszen w słynnym artykule *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie* opublikowanym w krakowskim „Życiu Literackim”, krytykując papierowość postaci dramatów i ośmieszając wszelkie mielizny i absurdy socrealizmu, pyta: „O schematyzmie, czyś ty chorobą jest epidemiczną?”<sup>45</sup>. Użyty w tym tekście termin „wszystkoizm” wszedł na stałe do języka polskiego. W połowie roku 1952 na łamach „Teatru” ukazała się prześmiewcza fraszka *Tajemnica twórczości*<sup>46</sup>. Warto ją tutaj przytoczyć:

Pewien, pozał się Boże, dramaturg  
 Znalazł wreszcie bohatera, cacy!  
 Ten bohater to, oczywiście, metalurg  
 I oczywiście przodownik pracy.  
 Bohater ma żonkę jak słonko  
 I kocha ją niezmiernie  
 A ona kocha małżonka  
 I są obydwój wierni.  
 A co ma do tego metalurg  
 I jego metalurgia  
 O tym wie tylko dramaturg  
 I jego dramaturgia.

Omawiane wyżej dramaty dowodzą przestrzegania tych recept.

W dyskurs totalny wpisany jest związek z systemem władzy, ma on za zadanie narzucać określoną definicję prawdy i fałszu, dobra i zła, patologii i normalności<sup>47</sup>. Teatr, jako przedsiębiorstwo państwowe (od 1950 roku), z odgórnie narzuconym „planem usługowym”, na który składały się sztuki rodzime, sowieckie i radzieckie, miał zrealizować z celów wyższych na korzyść łagodzenia obyczajów, dostarczania rozrywki i możliwości godziwego spędzania czasu.

<sup>44</sup> Zob. „Nowa Kultura” 1951, nr 46 (86). W „Nowej Kulturze” 1952, nr 20 (112) Artur Sandauer zamieścił tekst *O typowości i schematyzmie* opatrzony informacją w nawiasie: *artykuł dyskusyjny*.

<sup>45</sup> L. Flaszen, *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie (artykuł polemiczny)*, „Życie Literackie” 1952, nr 1.

<sup>46</sup> M. Czerwiński, *Tajemnica twórczości*, tłum. J. Prutkowski, „Teatr” 1952, nr 15, s. 27.

<sup>47</sup> Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993; *idem: Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.



Dyskurs totalny programowo narzucony przez konstruktorów socrealizmu bywał wykorzystywany w celach prześmiewczych w kręgach inteligencji. W 1949 roku Stanisław Lem napisał mini-dramat zatytułowany *Korzenie*<sup>48</sup>. Socrealistyczne schematy dotyczące zarówno konstrukcji postaci, jak i języka śmieszyły zaufanych odbiorców, ale mogły też być przyczyną poważnych kłopotów z władzą.

Pod koniec lat pięćdziesiątych Miron Białoszewski w mieszkaniu przy ulicy Tarczyńskiej otworzył awangardowy i eksperymentalny Teatr Osobny<sup>49</sup>, w którym realizował m. in. zaginione dziś mikro dramaty parodiujące dramaty socrealistyczne. Już sam tytuł jednego z nich — *Stacja przodownik daje premierę, czyli „Balladyna” pod semaforem* jest przykładem zabawy słowem nawiązującej jednocześnie do tradycji romantycznej i schematów socrealistycznych. Teatr Białoszewskiego powstał z inicjatywy trzech poetów: Mirona Białoszewskiego, Bogusława Chocińskiego i Lecha Emfazego Stefańskiego, do którego należało mieszkanie przy Tarczyńskiej. Jako prywatne przedsięwzięcie mógł funkcjonować poza oficjalną, kontrolowaną i upaństwowioną kulturą<sup>50</sup>.

Pisanie sztuk dla teatrów zawodowych i teatryków objazdowych nazywa Jacek Kajtoch ważną częścią społecznych obowiązków, jakie jeszcze przed II wojną światową i po niej podejmowali polscy literaci. Tłumacząc zasadność wznowienia socrealistycznych dramatów Rybarskiego, konkluduje:

Jeszcze niedawno, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, istniały różne amatorskie trupy teatralne, które umożliwiały samorealizację aktywnych jednostek, wyrabiały i utrwały dynamiczny stosunek do kultury narodowej. Dziś co prawda triumfuje telewizyjna pop-kultura, ale może jest to jej pyrrusowe zwycięstwo, po którym nastąpi taka autokompromitacja, że co mądrzejsi znowu zapragną być czynnymi również w dziedzinie kultury i oświaty. O ile wiem, takie zwyczaje nie zamarły w Europie Zachodniej i – uwaga! — Ameryce Północnej. A wówczas ludzie posiadający taki rodzaj talentu, jakim bezdyskusyjnie charakteryzuje się Leopold Rybarski, okażą się bardzo poszukiwani<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Zob. S. Lem, *Korzenie — drama wieloaktowe*, [http://wyborcza.pl/1,75475,5804810,Stanislaw\\_Lem\\_Korzenie\\_\\_drama\\_wieloaktowe.html](http://wyborcza.pl/1,75475,5804810,Stanislaw_Lem_Korzenie__drama_wieloaktowe.html) [stan z dnia: 21 maja 2009 r.], dołączono go również do XVI tomu *Dzieł Stanisława Lema* (Wyd. Agora, Warszawa 2009).

<sup>49</sup> Sztuki wystawiane przy Tarczyńskiej miały charakter afabularny. Punktem wyjścia był zwykle fakt językowy, zabawa słowem, jego wieloznacznością. Uczestnictwo w przedstawieniu gwarantowały zaproszenia na pudełku od zapalek.

<sup>50</sup> M. Mokrzycka-Pokora, *Teatr Mirona Białoszewskiego. Teatr na Tarczyńskiej, Teatr Osobny*, [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_teatr\\_mirona\\_bialoszewskiego](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_teatr_mirona_bialoszewskiego) [stan z dnia: 21 maja 2009 r.].

<sup>51</sup> J. Kajtoch, *Posłowie*, w: L. Rybarski, *op. cit.*, s. 252.

Samorealizacja aktywnych jednostek, o której z takim zapalem mówi Kajtoch, w kontekście wątpliwych karier autorów socrealistycznych dramatów wydaje się mocno przerysowaną wizją, tym bardziej wątpliwe wydaje się wyrabianie i ustalanie dynamicznego stosunku do kultury narodowej. Autorzy większości dramatów socrealistycznych zasłużyli na słusne zapomnienie, a represje, jakie spotkały tych, którzy nie chcieli przyjmować odgórnie narzuconych im zadań, potwierdzają, że omawiany w tym artykule okres w wyjątkowy sposób przyczynił się do obniżenia wartości sztuki. Największym „pragnieniem” socrealizmu było uczynienie sztuki dostępną dla odbiorców wywodzących się ze środowisk robotniczych, a w konsekwencji wykształcenie nowej generacji inteligencji, której działania będą podporządkowane władzy państwowej. Nobilitując socrealizm w kontekście popkultury, Jacek Kajtoch zapomina o okolicznościach politycznych, w których z równą łatwością przeceniano miernych, jak i degradowano wybitnych. Zmuszanie autorów do tworzenia wizji zafalszowanej rzeczywistości w innych okolicznościach politycznych może nie miałoby tak dramatycznego wydźwięku, z literaturą tendencyjną mieliśmy już bowiem do czynienia, ale raczej nie przypisywano jej wówczas wartości artystycznych.