

Ubizm

Wojciech Tomasiak

Ubizm

1. Trudno wyobrazić sobie większy ładunek cynizmu włożony w jedno zdanie: „Roboty miał sporo i wsadzał, aż się kurzyło”. A przecież wyjęte ono zostało z narracji, która uchodzić miała za przezroczystą, to znaczy zgodną z potocznym widzeniem świata i posłuszną tradycyjnej skali wartości. Aby socrealistyczne zdanie, rysujące sylwetkę energicznego prokuratora, nabrało pożądanej wymowy, czytelnik musiał przyjąć za chwalebne to, co w normalnym świecie zwykle się kojarzy z przemocą i okrucieństwem. W realizmie socjalistycznym dostrzec zatem można coś z zasad karnawału, gdzie zanegowaniu podlegała cała nowożytna tradycja myślenia o człowieku, a miejsce autentycznych wartości zajęły kategorie ideologii.

„Socrealizm jest antywartością” (s. 5) — pisze w znakomitej książce Michał Głowiński¹, formułując jej główną tezę z niezwykłą ostrością: „socrealizm przede wszystkim stanowi aprobatę dla zbrodni wyrażoną środkami literackimi. Wszystko inne staje się epifenomenem” (s. 48). Sztukę w totalitarnym wydaniu charakteryzuje po części określony zestaw tematów i konwencji kompozycyjnych, ale jej zasadniczych wyróżników należy szukać gdzie indziej — w sferze funkcji. Realizm socjalistyczny nie był pod tym względem wyjątkiem, dlatego tak ważne w jego opisie jest wyjście poza wąską perspektywę poetyki. Chodzi jednak o sztukę w najwyższym stopniu zideologizowaną, sakralizującą instytucje partii i państwa, oraz — co szczególnie ważne — legalizującą metody terroru. Problemy socrealistycznej poetyki widzieć trzeba koniecznie w tym specyficznym oświeceniu. Ale nie można tych problemów lekceważyć — choćby z tej racji, że realizacja przez literaturę jakichkolwiek zadań możliwa jest wyłącznie środkami, jakie ma ona do dyspozycji i jakie może wykształcić. Wprzęgnięcie sztuki do działań propagandowych musi — przynajmniej w minimalnym stopniu — uwzględnić jej swoistość, co w przypadku literatury z początku lat pięćdziesiątych oznacza m. in. kompromis technik perswazyjnych z założeniami estetyki mimetycznej. Szkice Michała Głowińskiego są mistrzowską analizą środków, które umożliwiały literaturze wypełnienie zobowiązań względem stalinowskiego państwa.

2. I kooperację z UB. Budową socrealistycznych romansów rządzi bowiem dyrektywa doraźnej użyteczności: stosownie

¹ M. Głowiński *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, OPEN, Warszawa 1992.

skrojona fabuła nakłaniać miała czytelników, „by postępowali w ten sposób, żeby aparat terroru mógł na nich liczyć i polegać” (s. 131). Kooperacja z UB to jednak nie tylko kwestia ukształtowania fabuły, to także sprawa narracji — tak prowadzonej, aby czytelnik nie miał wątpliwości, jak rozumieć sens pokazywanych wypadków i ku komu obracać swe sympatie. Socrealistyczna technika opowiadania wiele zdaje się zawdzięczać tradycjom narracji egzemplarycznej i związków tych nie da się zignorować. Są one w jakiejś mierze świadectwem ciągłości literatury oraz jeszcze jednym dowodem na to, że nowa treść dobrze komponuje się ze starą formą. Wczesnopozytywistyczna proza tendencyjna stanowi z całą pewnością istotny układ odniesienia dla socrealistycznych decyzji pisarskich, ale nie jedyny i — jak dziś myślę — nie najważniejszy. Rzecz w tym, iż narrację z lat pięćdziesiątych dużo lepiej charakteryzuje to, co w niej faktycznie nowe, a zatem — nie egzemplaryczność, rozumiana jako usługowość opowiadania względem politycznych formuł, lecz aksjologiczne zaplecze głoszonych tez. Między pozytywistycznym hasłem „bądź użyteczny” a stalinowskim „bądź czujny” istnieje ogromna różnica: pierwsze wprowadza jedynie niewielką korektę do tradycyjnego porządku wartości, drugie jest przykazaniem z nowego dekalogu, w którym życie człowieka nie ma bynajmniej najwyższych notowań. W takiej właśnie sytuacji kapitalnego znaczenia nabiera pytanie — kto i z jakich pozycji opowiada przykładowe historie; o odrębności socrealistycznych strategii pisarskich decyduje — zdaniem Głowińskiego — „przyznanie perspektywie ubeckiej roli głównego czynnika strukturalnego” (s. 55). Prawodawcą literackiego świata staje się oto „towarzysz z bezpieczeństwa”.

Funkcjonariusz UB zjawia się niemal w każdej powieści lat pięćdziesiątych jako uosobienie sił przywracających harmonię tam, gdzie na krótko zawitał wróg. Tak jest też w *Kłopotach pani Doroty*. Z chwilą, gdy na scenę wkracza „młody, przybyły z Łodzi prokurator Zabiega”, czytelnik musi nabrać pewności, że sprawy potoczą się dalej we właściwym kierunku. Nie może być zresztą inaczej, skoro prokurator ma najlepsze referencje. Zaraz po jego przyjeździe do B. „powiało w miasteczku nieprzyjemnym chłódkiem”. Nieprzyjemnym — co oczywiście — dla wrogów; czytelnik opowiadania musiał tu rozpoznać w głosie narratora ton zjadliwej ironii. Gdy przychodzi do charakterystyki prokuratora, ironia natychmiast znika, a jej miejsce zajmuje poufałe, acz dosadne — „Roboty miał sporo i wsadzał, aż się kurzyło”.

Zdanie to (nie wahałbym się je dziś uznać za paradygmat narracji socrealistycznej) ujawnia z wielką wyrazistością istotę „bezpieczniackiego punktu widzenia”. Zachowuje ono zaprojektowane znaczenie jedynie w ustach kogoś, kto reprezentuje „organa”, i kto mierzy wartość

prokuratora liczbą jego ofiar. I tylko w tym osobliwym kontekście może uchodzić za przezroczyście, to znaczy odpowiednie do zbudowania narracji, która zalecałaby się czytelnikowi swojskością wystowienia. O kłopotach pani Doroty opowiada zatem pracownik UB. Opowiada własnym językiem, ale z głęboką wiarą, że jest to również język czytelników, taki — z którym się utożsamiają lub który przynajmniej wstępnie akceptują. Stylistykę utworu tłumaczy w dużej mierze sytuacja przyjacielskiej pogawędki; lektura opowiadania Borowskiego nasuwa podejrzenie, że autor „pragnie rozmawiać z czytelnikiem jak czekista z czekistą” (s. 55). Opowiadanie Borowskiego nie było oczywiście adresowane do zapracowanych („zabieganych”) prokuratorów, lecz do wielotysięcznej rzeszy ich potencjalnych sojuszników. (Warto przy okazji zwrócić uwagę na charakterystyczny szczegół: w powieści socrealistycznej nie mówi się wprost, kto jest funkcjonariuszem UB, w rezultacie czego trudno zwykle rozstrzygnąć, kto nim nie jest. Wszyscy bohaterowie opowiadania Borowskiego — za wyjątkiem pana Stasinka — to ludzie tak czy inaczej związani z resortem bezpieczeństwa, co należało chyba interpretować jako sytuację „typową” — w ówczesnym tego słowa znaczeniu.) *Kłopoty pani Doroty* podsuwają czytelnikowi rolę, która wymaga jednak pewnych poświęceń. Historię o panu Stasinku ma szansę pojąć ten, kto zdoła przełamać myślowe nawyki.

3. I uzna za normalne to, co wydać się może groźne i niepojęte. Świat socrealistycznych wartości jest wierną kopią ideologicznych dogmatów. Dlatego są to wartości absolutne i nie potrzebujące żadnych uzasadnień. Ale konsumentem socromansów nie miał być działacz partyjny, z nienagannym przygotowaniem ideologicznym, lecz ktoś przygotowany dużo słabiej (powiedzmy — ambitny ZMP-owiec, odkładający na prenumeratę „Nowych Dróg”) lub — elementarnie tylko wyedukowany czytelnik „Trybuny Ludu”. I właśnie ten ostatni jest konsumentem najbardziej kłopotliwym, zwłaszcza wówczas, gdy wiedzę o życiu, jaką podsuwa mu partyjny dziennik, zechce uzupełniać na własną rękę. Socrealizm musiał liczyć się z tym, że czytelnik nie rozstaje się łatwo z obrazem świata, który ukształtowało doświadczenie i usankcjonował zdrowy rozsądek. Jeśli tedy szuka się wyróżników stalinowskiej beletrystyki, to należałoby wskazać również na tę osobliwość: socrealizm był typem wypowiedzi ideologicznej, podszywającej się pod myślenie potoczne; był rodzajem propagandy „mającej udawać, że propagandą nie jest, że stanowi mimetyczną wizję świata, odwołującą się do rzeczywistości znanej czytelnikowi z codziennej empirii i że przedstawia ją z perspektywy zdrowego rozsądku” (s. 16). Sprawa ma wiele aspektów, z których dwa wydają się najistotniejsze.

A zatem — elementarny kamuflaż może zapewnić dyskursowi ideologicznemu sama literatura (tak zresztą jak w ogóle sztuka). Specjalną rolę ma wszakże w tym względzie do spełnienia forma narracji powieściowej ukształtowana przez ubiegłowiecznych realistów. Forma ta dobrze współgra z postawą mentorską i — co doskonale pokazuje Głowiński — sprzyja podejmowaniu działań demagogicznych. Sprzyja m. in. dlatego, że korzysta z autorytetu, jaki niesie wiedza zdroworozsądkowa, zakrzepła w stylistycznych szablonach, przysłówiach, utartych zwrotach. Z autorytetu tego korzysta również socrealizm.

Kłopoty pani Doroty miały być głębokim ukłonem w stronę zdroworozsądkowego rozsądku. Całe opowiadanie jest fabularyzacją językowej kliszy: historia o panu Stasinku zbudowana bowiem została tak, by czytelnik odnalazł w niej potwierdzenie zasady, jaką wyraża popularne powiedzonko „śmierć frajerom!”². Jest ono życiową dewizą głównego bohatera, drobnego aferzysty, przenoszącego styl życia, jaki dyktowała okupacja, do nowych, już powojennych czasów. „Śmierć frajerom!” znaczy w ustach pana Stasinka tyle, co „biada naiwnym”, i niesie pochwałę sprytu oraz zwyczajnej zaradności. Nie ulega kwestii, że tak również rozumieli tytułowe powiedzonko czytelnicy Borowskiego, których postawę kształtować musiały przecież warunki zbliżone do tych, jakie uformowały filozofię życiową pana Stasinka. Dla wielu czytelników bohater opowiadania mógł stać się figurą sympatyczną. A jednak pan Stasinek nie zdobywa sympatii, a przeciwnie — ściąga na siebie głęboką pogardę. Na przychylność może natomiast liczyć jego prześladowca, prokurator Zabiega. Dzieje się tak, ponieważ prokuratorem jest w opowiadaniu „swój” człowiek („Kawaler mający na utrzymaniu starą matkę, rodem ze wsi góralskiej”), któremu nieobce są życiowe mądrości. On też hołduje dewizie „śmierć frajerom!”, tyle że — jakby w zgodzie z wymogami chłopskiego myślenia — poddaje ją udosłownieniu. Niewinne powiedzonko staje się tym sposobem sentencją wyroku sądowego. Pan Stasinek musi umrzeć, bo to on — nie zdając sobie zupełnie z tego sprawy — okazał się „frajerem”. Frajerem jest bowiem każdy, kto wchodzi w konflikt z prawem i naraża się ludowej władzy. Trzeba być wszak człowiekiem bezgranicznie naiwnym bądź zaślepionym wrogiem, by nie uszanować władzy, która ma za sobą sankcje najwyższej rangi — obiektywne

² Opowiadanie T. Borowskiego ukazało się po raz pierwszy w dwu numerach (13 i 14) „Nowej Kultury” z 1950 r. i nosiło tytuł: *Kłopoty pani Doroty albo „Śmierć frajerom!”*. W następnym roku pod identycznym tytułem (brak tylko wykrzyknika) przedrukowano je w *Wyborze opowiadań współczesnych autorów polskich*, opracowanym przez E. Korzeniewską. W opublikowanym już po śmierci Borowskiego tomie *Czerwony maj* (korzysta z niego M. Głowiński) opowiadanie zjawia się bez podtytułu, podobnie później — w przygotowanym przez J. Piórkowskiego tomie *5 Utworów zebranych*, Warszawa 1954.

prawa rozwoju społecznego. Po to właśnie, aby zapewnić respektowanie owych praw, powołana została przed laty „Nadzwyczajna Komisja”. Opowiadanie Borowskiego, dzięki drobnej manipulacji, osiąga wszystkie cele, jakie stawiało przed literaturą stalinowskie państwo: kreśli obraz świata podzielonego, dokonując zarazem oswojenia jego ideologicznych kontrastów (my, mądrzy — oni, frajerzy); uzasadnia przemoc (ową „akuszerkę historii”) oraz gloryfikuje aparat terroru; przede wszystkim zaś — przekonuje czytelnika, że przyszło mu żyć w czasie, gdy słowa nabierają nowych znaczeń.

4. Problematyka języka totalitarnego stanowi naturalny pomost łączący najnowszą książkę Głowińskiego z jego pracami o nowomowie, zebranych w tomie opublikowanym przed dwoma laty.³ W szkicach o „sztuce zdegradowanej” powraca wiele wątków z tamtych prac, powraca też ich generalna teza — o monopolistycznej naturze nowomowy. Żeby skutecznie działać, nowomowa musi osiągnąć wyłączność, podporządkowując sobie wszystkie sfery komunikacji społecznej i eliminując stamtąd konkurencyjne sposoby wysłowienia. Osiągnąwszy pełną kontrolę nad językiem, totalitarne państwo może dowolnie kształtować obraz świata, każdorazowo dostosowując go do zmian w hierarchii ideologicznych przykazań. Literatura ma do odegrania w tych procesach rolę pierwszoplanową.

Podstawowym instrumentem okazuje się narracja mityczna, której „przeznaczeniem i jedynym celem jest kreacja świata obowiązującego, modelowanie swoistego przedmiotu do wierzenia, a więc w ostatniej instancji — tworzenie swojego rodzaju mitu” (s. 27). Niedoścignionego wzoru takiego opowiadania dostarcza *Historia WKP(b)*. Główną zasadą konstrukcyjną rządzącą *Historią WKP(b)* jest neutralizowanie powiązań z empirią: *Krótki kurs* aspiruje do absolutnej samowystarczalności; istotne znaczenie ma fakt, że chodzi o historię partii, napisaną przez partię i przez nią samą zaaprobowaną. Bolszewicka wizja dziejów nie może uwzględniać innych wersji zdarzeń, bo takie wyklucza; nie ma też obowiązku, by odwoływać się do bezpośrednich doświadczeń czytelników — bo te po prostu unieważnia. Totalitaryzm jest zdominowany przez słowo, które zjawia się w zastępstwie nazywanej rzeczy; „forma totalitarna” ma dlatego własną, nieklasyczną, definicję prawdy.

Socrealistyczna narracja, podobnie jak jej arcyforma, nie boi się konfrontacji z rzeczywistością — jest wszak od niej nieskończenie „prawdziwsza”.⁴ Rzeczywistość przestaje być zresztą uprzywilejowanym kie-

³ M. Głowiński *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990.

⁴ We wstępie do jednego z ówczesnych reportaży znaleźć można taką oto charakterys-

runkiem literackich odesłań; staje się nim natomiast sama literatura: uwierzytelnienia dla świata powieści dostarczać miały inne socromanse, licytujące się w produkowaniu prawdziwszych konterfektów.

Nowomowa w wieloraki sposób wpływa na literaturę. Działa tu jednakże prawo wzajemności: kreacyjna funkcja języka, bardzo istotna w propagandzie, rozwija się przy udziale mówienia literackiego — rezygnującego z przyznanej mu przez tradycję autonomii. Jeśli uznać, że prawem literatury jest pokazywanie czytelnikowi ideologicznych wzmówień i wytrącanie go z poznawczej rutyny, to socrealizm okaże się tutaj wyjątkiem: wartości nabiera w nim wszystko, co banalne, schematyczne, nijakie. „Socrealizm (...) wykluczał jakąkolwiek oryginalność, wszelkie indywidualne poszukiwania, podporządkował twórczość obowiązującym normom, stał się usankcjonowaniem przeciętności” (s. 164). Kicz i nowomowę wiąże przykładowa symbioza.

Świat zamknięty w mito-historiach nie może stać się przedmiotem krytycznej refleksji, ta bowiem dotrzeć by musiała do jego doktrynalnych przesłańek. Świat taki boi się opisu (podobnie jak nowomowa — meta-języka); oczekuje za to celebry. Socrealizm — pisze Głowiński — jest sztuką rytualną, nierozzerwalnie złączoną z obrzędowymi formami zachowań: obchodami partyjnych świąt i rocznic. W zakresie poezji oznacza to powrót do tradycji dworskiego klasycyzmu i odkurzenie gatunków wysokich, przede wszystkim ody. Galwanizuje się też sielankę, formę dobrze odpowiadającą stalinowskiej sztuce laudacyjnej. Socrealistyczna sielanka to „wizja historii zakończonej, wizja świata wyłączonego spod jej działania” (s. 136).

Ale też — świata zagrożonego i nieustannie zmuszanego do obrony swej harmonii. W komunistycznej Arkadii nie mogło zabraknąć miejsca dla „towarzysza z bezpieczeństwa”. Sielankowość i terror tworzą ową osobliwą jakość, która z dzisiejszej perspektywy wydaje się bliska grotesce. Groteską jednak nie była. Śmierć (wroga) jest bowiem w socrealistycznym świecie jedynie spełnieniem jego idylliczności. Kiedy więc o tej śmierci mowa, pogodny (czy wręcz radosny) ton nie powinien być dla czytelnika żadnym zaskoczeniem.⁵ Sielankowa przestrzeń odznacza się jednorodnością. Zapełniają ją „domki, tonące na wiosnę w kwiatkach

tyczną preambułę: „Historia opowiedziana zostanie nieco inaczej (...). Wszystko dlatego, by opowiedzianym zdarzeniom nadać ich prawdziwszy, bardziej ogólnokrajowy, bardziej szeroki sens.” Chyba tylko socrealizm znał taki typ prawdziwości.

⁵ Oto — dla przykładu — pogodna scena aresztowania z *Kłopotów pani Doroty*: „— Kwalifikuje się? — zapytał prokurator Zabiega naczelnika z UB.

— Wasz resort — odparł tamten.

— No, to zabieraj się kochaneńki, z nami — powiedział śpiewnie prokurator Zabiega do oniemiałego administratora i zatarł ręce. — Pomieścimy się w aucie wszyscy.”

i zieleni”; nad ich spokojem czuwa zaś jasny gmach, gdzie „słońce gra na szczytach okien” (s. 128, 130).

Książka Głowińskiego jest opisem literatury, której faktyczna jednorodność bierze się z cynizmu wspartego autorytetem siły.

5. *Rytuał i demagogia* przełamuje pewien schemat, jaki zdążył ukształtować się w badaniach nad polskim socrealizmem. Okres, który był „pogardą dla miernot”, obserwujemy tu przez pryzmat artystycznych biografii twórców wybitnych — Jerzego Andrzejewskiego, Tadeusza Borowskiego, Adama Ważyka. Głowiński bierze do analizy utwory dalekie od seryjności, a nawet teksty osobliwe (*Kłopoty pani Doroty*, *Wojna skuteczna*), pozornie więc mało reprezentatywne. Sonda, zapuszczona w miejsca badawczo niepopularne, przynosi zwykle wyniki zaskakująco ciekawe, trzeba jednak te miejsca umieć znaleźć, tzn. mieć intuicję, która je wskaże. Głowiński ma intuicję niezawodną: sięga po zjawiska, gdzie socrealizm osiąga najwyższe stężenie i gdzie swe cechy ujawnia z krystaliczną czystością. Są to zjawiska zamknięte w bardzo szerokiej ramie czasowej (dotykającej współczesności) i wybitnie różne (od narracji mitycznej po resentymenty). A jednak — przy całym formalnym zróżnicowaniu, funkcjonalnie jednorodne. Sztuka totalitarna musi być opisywana w działaniu. Książka Głowińskiego, chwytająca socrealizm na gorącym uczynku, jest dlatego opisem najwyższej próby.

Wojciech Tomasiak

Przy lekturze socrealistycznej poezji

Do niedawna jeszcze spuścizna literacka po socrealizmie i jej badawczy ogląd dzieliły wspólny los: i jedno, i drugie bowiem na długo porzucono; z jednej więc strony dawno zakwestionowana i zapomniana, po części zniszczona sterta książek, z drugiej zaś nie podjęte przez lata zamówienia na ich lekturę i w miarę wnikliwe omówienie.

Taki stan rzeczy był do pewnego stopnia zrozumiały: lektura tekstów socrealistycznych niczym szczególnym nie kusiła, ich walory, sprowadzające się w zasadzie do wartości dokumentu, przyciągać mogły uwagę tylko tych badaczy, którzy niejako z obowiązku (nie zaś powodowani czytelnickimi doznaniem) wypełniali luki w historycznym czy teoretycznym opisie zjawiska. Nie zawsze okoliczności zewnętrzne sprzyjały mówieniu o jakichkolwiek dokonaniach twórczych tego okresu, nie