Res Rhetorica
ISSN: 2392-3113

Retoryka i instytucje
Rhetoric and institutions

3/2016 EDITOR: KATARZYNA MOLEK-KOZAKOWSKA

VARIA

LAURA POLKOWSKA
WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH UKSW
LAURAPOLKOWSKA@OP.PL

Retoryka dramatu socrealistycznego na przykładzie *Zwycięstwa* Janusza Warmińskiego, *Zwykłej sprawy* Adama Tarna i *Brygady szlifierza Karhana* Vaška Kani

The rhetoric of the socialistic drama on the example of *Zwycięstwo* by Janusz Warmiński, *Zwykła sprawa* by Adam Tarn and *Brygada szlifierza Karhana* by Vašek Kania

Abstract

Tekst poświęcony został retoryce dramatu socrealistycznego. Analizę oparto na trzech przykładach: *Zwycięstwie* Janusza Warmińskiego, *Zwykłej sprawie* Adama Tarna oraz *Brygadzie szlifierza Karhana* Vaška Kani. W dramatach z początku lat 50. stosowane są środki językowe charakterystyczne dla przemówień propagandowych. Funkcja estetyczna ograniczona jest do minimum i w pełni podporządkowana celowi perswazyjnemu. Ten z kolei osiągany jest za pomocą wyrazistego wartościowania. Większość zabiegów językowych ma charakter niejawny i manipulacyjny, jak choćby wykorzystywanie arbitralnie narzuconych znaczeń wyrazów. Język dramatów socrealistycznych cechuje niezwykle wysoki stopień rytualizacji. Takie składowe jak dwuwartościowość świata przedstawionego, elementy doktryny socjalistycznej wplecione w fabułę, obecność wroga klasowego, motyw spisku oraz walki, a także optymistyczne zakończenie stanowią składniki obowiązkowe i nienaruszalne. Większość z nich łączy dramat socrealistyczny z gatunkiem bajki, czego zwieńczeniem jest całkowity brak odniesień do rzeczywistości – funkcja przedstawieniowa zastąpiona jest magiczną.

This sketch is dedicated to analyzing the rhetoric of socrealistic drama on the example of *Zwycięstwo* by Janusz Warmiński, *Zwykła sprawa* by Adam Tarn and *Brygada szlifierza Karhana* by Vašek Kania. In those texts the linguistic means typical of propaganda are used. The aesthetic function is entirely subordinated to ideological considerations. The techniques of persuasion most often are hidden or indirect and include the tendency to impose arbitrary meanings on words. The language of socrealistic drama is highly ritual. Such devices as dichotomous division of the represented world, the elements of the socialist doctrine, class enemy and struggle, a motif of plot and the optimistic ending are its indispensable components. Most of them make the radically ideological drama similar to a fairy tale genre. Furthermore, the representational function is minimized, while the magical function dominates.

Key words

dramat, socrealizm, retoryka, perswazja, manipulacja, rytualizacja
drama, socialist realism, rhetoric, persuasion, manipulation, ritualization

License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Poland. The content of the license is available at http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/

Res Rhetorica, ISSN 2392-3113, 3/2016, p. 55

LAURA POLKOWSKA
WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH UKSW
LAURAPOLKOWSKA@OP.PL

Retoryka dramatu socrealistycznego na przykładzie *Zwycięstwa* Janusza Warmińskiego, *Zwykłej sprawy* Adama Tarna i *Brygady szlifierza Karhana* Vaška Kani

Socrealizm a literatura

Twórczość literacka w początkowym okresie wpływów Związku Radzieckiego na centralno-wschodnią część Europy stanowiła zjawisko bezprecedensowe. Jej charakter determinowało całkowite, odgórnie narzucone podporządkowanie pisarstwa ideologii socjalistycznej obowiązującej w bloku wschodnim. Sztuka − oceniana w szerokim społeczno-politycznym kontekście − zaczęła więc grać rolę służebną w stosunku do systemu politycznego nadrzędnego wobec wszelkiej, nie tylko twórczej, aktywności (por. Włodarczyk 1991, 74). Jak pisze Zdzisław Łapiński, takie podejście do literatury miało jeden podstawowy cel:

> Proces historycznoliteracki zwany realizmem socjalistycznym był procesem likwidowania literatury w dotychczasowym sensie tego słowa, a samo słowo, podobnie jak słowo „demokracja" czy „patriotyzm", zachowywało wprawdzie pewne składniki sensu dotychczasowego, ale całkowicie zmieniało swój desygnat, przynajmniej jeśli chodzi o piśmiennictwo współczesne (1988, 95)[1].

Znamienne pod tym względem stają się słowa Jerzego Andrzejewskiego:

> A cóż to znaczy zrozumieć w sposób twórczy inspirującą rolę Partii w kształtowaniu się naszej literatury? To znaczy uczynić inspirację Partii źródłem i treścią natchnienia własnego. To znaczy uczyć się na wskazaniach partii. To znaczy wzrastać na wskazaniach partii. To znaczy na koniec, na miarę swoich wzrastających sił i pogłębianego talentu przetwarzać wskazania Partii na doświadczenia pisarskie, na działalność pisarską, na dzieła sztuki (1952, 36−37).

Nic więc dziwnego, że twórczość literacka upodabniała się do tekstów propagandowych wygłaszanych na wiecach, zjazdach i zebraniach. Podobieństwo

1. Warto zauważyć, że język w inny jeszcze sposób kształtował świadomość społeczną. Władza bardzo często posługiwała się tzw. definicjami perswazyjnymi, których zadaniem było wprowadzenie pewnych różnic jakościowych – związanych zarówno z zakresem, jak i nacechowaniem emocjonalnym oraz wartościowaniem – w obrębie definiendum lub definiensa (por. T. Pawłowski, *Tworzenie pojęć i definiowanie w naukach humanistycznych*, Warszawa 1978, s. 223–240). Właśnie na tej zasadzie dokonywała się zmiana w zakresie skojarzeń społecznych z pojęciem literatury czy pisarza oraz ich pojemności znaczeniowej.

to widoczne było zarówno na poziomie treści dzieła, jako że autorzy prezentowali określony i oficjalnie przyjęty system wartości, jak również jego formy – tekst obfitował częstokroć w te same środki językowe, które wykorzystywali mówcy w propagandowych wystąpieniach publicznych. Łapiński tak oto podejmuje tę kwestię:

> Stopień zgodności z doktryną to tylko jedno z kryteriów pozwalających określić, czy dany utwór zasłużył na miano socrealistycznego. [...] W omawianym przez nas okresie pisarz musiał przede wszystkim dowieść, że jest gotów na każde odstępstwo, łącznie z odstępstwem od literatury. [...] Rzecz zaczynała się najczęściej od deklaracji, od wyrażenia przez pisarza uznania dla politycznych zasad Polski Ludowej. Później przychodził okres publicystyki, konkretyzowania owej akceptacji na materiale różnych dziedzin życia. Następnie wypadało przenieść wnioski polityczne na teren myśli o literaturze. I wreszcie nadciągał moment, gdy trzeba było pokazać we własnej twórczości, że wzięło się swoje zapewnienia na serio. Najprzód miała o tym mówić tematyka utworów, potem każdy ich szczegół, aż po mikrostylistykę (1988, 94).

Dramat doby realizmu socjalistycznego

18 i 19 czerwca 1949 r. odbyła się w Oborach narada teatralna, której celem było opracowanie wytycznych dotyczących kierunku rozwoju dramatu w Polsce. Postanowiono wówczas, że oficjalnym stylem w dramacie staje się realizm socjalistyczny[2].

> [...] nowemu dramatowi nakazano naocznie przedstawiać głębię przemian społecznych w przeżyciach konkretnej jednostki, gdyż właśnie ona sama jest „produktem walki starego z nowym", ukazanie jej „w procesie stawania się, w nowym stosunku do pracy, rodziny, własności, ojczyzny", a „wroga nie w jego abstrakcyjnej prawdzie, lecz w prawdzie jego zwyrodnienia, u którego podłoża stoi obca agentura, wywiad, zdrada narodu, egoizm drobnomieszczańskiej własności i upodlenie moralne" (Kośka 1994, 73).

Dramat ze względu na swoją bezpośredniość stał się jednym z głównych obszarów propagandy i walki ideologicznej. Krótko po zjeździe w Oborach, bo już 12 listopada 1949 r., społeczeństwo polskie obejrzało pierwszą sztukę utrzymaną w stylu socrealizmu. Była to *Brygada szlifierza Karhana* Vaška Kani, wystawiona na scenie Teatru Nowego w Łodzi. Jak pisze Maria Bobrownicka: „Sztuka ta wprowadzona została na nasze sceny nie ze względu na szczególne walory artystyczne ani głębię problematyki, lecz dlatego, że widziano w niej wzór nowego kierunku, przydatnego w procesie formowania społeczeństwa socrealistycznego" (1965, 160). Tuż po opublikowaniu sztuki w Czechosłowacji tak oto zachwalano jej prawomyślny charakter:

2. Pół roku wcześniej za Zjeździe Szczecińskim socrealizm został ogłoszony stylem oficjalnym dla całej kultury.

> Osią tematyczną sztuki jest po prostu zagadnienie współzawodnictwa pracy i walka (z czasem, przesądami, konserwatyzmem starych robotników i wyraźnymi wrogami klasowymi) o szybsze i lepsze wykonanie planu gospodarczego. [...] Wniosek stąd, że musimy jak najprędzej przełożyć na polski sztukę Kani i grać ją na naszych scenach. Tym bardziej, że jej treść staje się dla nas coraz aktualniejsza w związku z zakończeniem wykonywania planu 3-letniego i rozpoczynaniem realizacji planu 6-letniego (Szydłowski 1949, 31−32).

Jako że socrealizm narzucał literaturze ponadnarodowy charakter, *Brygada szlifierza Karhana* nie odbiegała ani treścią, ani formą od socrealistycznych sztuk polskich.

W lipcu 1951 r. odbył się Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych zdominowany przez dramaturgię zgodną z realizmem socjalistycznym. Pierwszą nagrodę zdobył w nim dramat *Zwykła sprawa* Adama Tarna, drugą *Zwycięstwo* Janusza Warmińskiego. Ten ostatni poruszał problemy tworzenia spółdzielni produkcyjnej.

> Czarnym charakterem był kułak Franciszek Wróbel, a wzorem osobowym aktywistka partyjna – Antonina Pietrzakowa. Uzależniony od kułaka małorolny Wrona o mało nie wrzucił jej do studni. Wkrótce sam został utopiony przez kułaków. Kułacy zmusili traktorzystę Krawczyka, aby w innej spółdzielni w okolicach Gostynina, stosując zbyt głęboką orkę, wyjałowił glebę i obniżył plony. Kułacki spisek został zdemaskowany (Kronika 1997, 434).

Sama treść *Zwycięstwa* – pokrótce zarysowana – zawiera wszystkie elementy propagandy socjalistycznej: wyeksponowaną pracę dla dobra ogółu, walkę o polepszenie sytuacji ludzi pracy oraz wroga klasowego planującego spisek.

Akcja *Zwykłej sprawy* z kolei rozgrywa się w Nowym Jorku i dotyczy narady dwanaściorga przysięgłych w sprawie zabójstwa Elżbiety Wadowskiej, znanej też jako Betty Wade, o które oskarżony jest komunista Johnson. Pod koniec okazuje się, że Johnson jest niewinny, a Wadowską kazał zabić jeden z przysięgłych – Lewis – ponieważ miała dowody obciążające jego ugrupowanie polityczne. Trzech przysięgłych – na czele z zabójcą (Rogers, Simpson i Lewis) – to czarne charaktery. Kilkoro innych to postaci dobre, ale słabe i łamiące się pod wpływem gróźb. Prawdziwie pozytywną postacią jest jedynie szofer Malley, którego nie udaje się zastraszyć i który przysięga bronić sprawiedliwości za wszelką cenę, nawet za cenę własnej śmierci.

W niniejszym szkicu przyjrzymy się retoryce dramatów socrealistycznych, tak by wyodrębnić podstawowe mechanizmy wywierania wpływu na czytelnika i kształtowania jego postaw oraz wyeksponować narzuconą instytucjonalnie funkcję służebną wobec obowiązującej ideologii socjalistycznej. Analiza obejmie trzy streszczone wyżej sztuki – dwie napisane w języku polskim oraz jedno tłumaczenie z języka czeskiego[3].

3. W tekście korzystam z następujących wydań dramatów: Warmiński, Janusz. 1951. *Zwycięstwo*. Warszawa: Czytelnik; Tarn, Adam. 1950. *Zwykła sprawa*. Warszawa: Czytelnik; Kaňa, Vašek. 1950. *Brygada szlifierza Karhana*, oprac. Kazimierz Dejmek, Janusz Warmiński, tłum. Helena Walicka. Warszawa: Książka i Wiedza.

Retoryka dramatu socrealistycznego

Jak już była o tym mowa, w dramatach socrealistycznych stosowane są środki językowe charakterystyczne dla przemówień propagandowych. Nic zresztą dziwnego, wszak oba typy tekstów pełnią tę samą funkcję – mają w jak największym stopniu kształtować poglądy i postawy odbiorców. Funkcja estetyczna ograniczona jest w nich do minimum i w pełni podporządkowana celowi nadrzędnemu. Zabiegi wykorzystywane w sztukach lat 50. w większości mają charakter niejawny. Istotną rolę odgrywa słownictwo wartościujące, które przeważnie używane jest poza asercją, a więc w presupozycji. Tak wprowadzona ocena wynika zazwyczaj z nieprzypadkowo zastosowanej nazwy zjawiska, o którym mowa w sztuce, zawierającej wartościujący komponent znaczeniowy o różnym stopniu ukrycia. „To, co dopiero ma być dowiedzione – pisze o tym chwycie Schopenhauer − wkładamy już z góry w [...] wyraz, z którego by to potem wynikało przez analityczne wnioskowanie" (1986, 61−62). Użyta nazwa pozwala zatem uwydatnić jeden, a ukryć inny aspekt opisywanego zjawiska – w zależności od intencji piszącego. Jak zauważa Tadeusz Klementewicz w artykule poświęconym manipulacji językowej:

> Oddziaływanie instrumentalne tkwiące w tym zabiegu nie ogranicza się tylko do niejawnej językowo ekspresji oceny. Mocy dodaje jej ta okoliczność, że mówca imputuje słuchaczowi ocenę, którą ten − ustawiony w pozycji odbiorcy przesądzonej bez jego udziału oceny – ma przyjąć jako własną, jako wyraz swej postawy (Klementewicz 1982, 83−84).

Pierwszorzędne znaczenie w przypadku ukrytej oceny ma kwestia charakteru komponentu emocjonalno-ocennego zawartego w strukturze głębokiej danego wyrazu. Może on być natury definicyjnej – wówczas ocena wyrażona za pomocą użytego słowa właściwie nie jest niejawna, a przynajmniej nie musi być (np. *bumelant, kułak*). Częściej jednak zdarza się, że jest on natury pozadefinicyjnej – dana nazwa wówczas obarczona jest jedynie jednoznaczną (pozytywną lub negatywną) konotacją, związaną z historycznymi doświadczeniami użytkowników danego języka lub – co w przypadku języka socjalistycznego zdarza się znacznie częściej – odgórną decyzją władzy, która polega na używaniu danej nazwy zawsze w jednym tylko kontekście, przez co zaczyna się ona kojarzyć wyłącznie z takim właśnie odcieniem znaczeniowym (np. *demokracja amerykańska; socjalizm; postępowy; wsteczny*).

W przypadku dramatu oraz wszelkich innych gatunków literackich, które posługują się mową niezależną postaci fikcyjnych, oddziaływanie na czytelnika nie jest bezpośrednie, jak w przypadku odczytu czy wystąpienia publicznego, lecz zapośredniczone i dwustopniowe. Bohaterowie, w których usta włożone są określone chwyty perswazyjne, próbują w ten sposób przekonać siebie nawzajem. Ten ich cel jest odsłonięty przed czytelnikiem. Zabiegi przez nich stosowane są jednak

przede wszystkim skierowane do odbiorcy właśnie, który − traktowany instrumentalnie − poddawany jest nieuświadomionemu przez siebie wpływowi. Jeśli wykorzystywane techniki perswazyjne zostają nawet przez czytelnika zauważone, sprawiają wrażenie, jakby były skierowane „do wewnątrz", czyli na bohaterów dramatu. Samo dzieło przy tym wydaje się pełnić funkcję wyłącznie rozrywkową czy estetyczną. Niejawny charakter oddziaływania sprawia, że jest ono skuteczniejsze (por. Aronson 1978, 99).

Podczas lektury socrealistycznych dramatów na plan pierwszy wysuwa się ich wyraźna rytualizacja. Duża liczba elementów obowiązkowych występujących w tekstach sztuk doby realizmu socjalistycznego upodabnia je nie tylko do siebie nawzajem, lecz również do przemówień politycznych, czyniąc z nich wręcz ich pochodną. Michał Głowiński uznał rytualizację za jedną z cech konstytutywnych socjalistycznej nowomowy (2009, 13). „Rytuały społeczne – zauważa z kolei Kazimierz Ożóg − realizowane przez gesty i towarzyszące im słowa, mają zawsze swoje uzasadnienie ideologiczne i aksjologiczne, są najogólniejszą, najbardziej powszechną manifestacją zestawu ważnych, czyli sensotwórczych idei i wartości przyjmowanych przez grupę" (2014, 38). W okresie PRL-u wartości te były odgórnie, instytucjonalnie narzucane, nie zaś oddolnie i naturalnie konstytuowane.

Oba typy tekstów – zarówno te *stricte* polityczne, jak i zapisy sztuk dramatycznych − wykorzystują w celach perswazyjnych dwuwartościowość świata przedstawionego, która – jak podkreśla Iwona Jakubowska-Branicka − jest jedną z podstawowych cech narracji dogmatycznych. „Są dwa światy – pisze badaczka – świat dobra i prawdy i w tym świecie istniejemy MY, oraz świat zła i fałszu, w którym istnieją ONI, którzy są wrogami. Nie ma między tymi światami obszarów niejasności w kwestii przynależności do strony dobra i zła, prawdy i fałszu, wątpliwości, kto jest «nasz», a kto «wróg»" (2013, 93). Ów manichejski podział jest zarazem nieodłącznym elementem nowomowy czy – jak określa język totalitaryzmu sowieckiego Francoise Thom − drewnianego języka (por. 1990). Z czarno-białą kreacją rzeczywistości wiąże się daleko idące uproszczenie całej sytuacji zaprezentowanej w dramacie, brak indywidualnych cech psychologicznych bohaterów, a co najważniejsze – bardzo wyrazisty podział na postaci pozytywne i negatywne. Silnie zarysowana opozycja między bohaterami uczciwymi, szlachetnymi, wysoce moralnymi a tymi, którzy są zakłamani, podstępni i moralnie zdegenerowanymi pozwala na prosty, wręcz automatyczny odbiór przekazywanych treści oraz łatwe utożsamienie się czytelnika z postaciami pozytywnymi − w zgodzie z intencją piszącego. Ten sam schemat można dostrzec we wszystkich trzech sztukach. W *Zwycięstwie* Warmińskiego negatywnych bohaterów nazywa się wprost *kułakami*.

> Tośka (do Antka i Dębka [obaj są przeciwni powstaniu we wsi spółdzielni – przyp. LP]): Wy! Wam się nic nie podoba. Kułaki.
> Antek: Pietrzakowa, liczcie się.
> Tośka: Grozi mi jeszcze, łobuz jeden. Kułak!

Rzeczownik *kułak* jest w sztuce przywoływany w funkcji typowej etykietki. Jego znaczenie słownikowe schodzi tu wyraźnie na dalszy plan, istotna jest natomiast ujemna konotacja, która utrwaliła się w wyniku odgórnych działań instytucjonalnych. Jest to zatem typowy przykład Schopenhauerowskiego zabiegu polegającego na zaliczeniu oponenta do nienawistnej kategorii pojęć w celu wywołania w odbiorcy negatywnych emocji (1986, 82−83). Wprowadzenie rzeczownika *kułak* wystarczy, by czytelnicy zorientowali się, że określeni za jego pomocą bohaterowie są postaciami negatywnymi. Dla wyeksponowania kontrastu między nimi a bohaterką pozytywną zaraz po zacytowanych powyżej słowach następuje entuzjastyczne w swej wymowie zapewnienie Tośki:

> Tośka: [...] żebym miała zdechnąć, to spółdzielnia będzie!

Ponieważ poświęcenie własnego życia dla dobra ogółu było najwyższą wartością, świadczącą nie tylko o odwadze i zaangażowaniu, ale również o całkowitym oddaniu doktrynie socjalistycznej, pisarze socrealistyczni chętnie korzystali z tego motywu. Tego rodzaju postawa miała wzbudzać w czytelniku pozytywne odczucia oraz – co wydaje się celem nadrzędnym – chęć naśladowania bohatera. Ten sam motyw odnajdujemy w *Zwykłej sprawie* Tarna, w której szofer Malley postanawia za cenę swego życia bronić sprawiedliwości:

> Malley: [...] tak... Głowa, panie, to wielka rzecz, ale głowa bez kręgosłupa to szmelc, panie. [...] Ja wiem, ja znam wasze opowiadania i bajki. Ja sam wierzyłem wiele lat, że mamy demokrację. Ale dzisiaj zrozumiałem... Pamiętacie, jak opowiadał nam Schneider, że po ostatnich wyborach przychodzili do niego agenci Federalnego Biura Śledczego i pytali, jak kto głosował spośród jego znajomych i klientów. To jest nasza demokracja. To jest taka sama demokracja, taka sama wolność, takie samo głosowanie, jak tutaj na tej sali. To jest, panowie, wasza demokracja, wasza wolność – nie nasza.
>
> A gdy podnosimy głos, to z zimną krwią mordujecie nas, jak Wadowską czy Johnsona, lub zamykacie nas w więzieniach, lub skazujecie nas po prostu na głodową śmierć – tak jakeście mnie w tej chwili skazali w waszym, z przeproszeniem, sumieniu: na pewną śmierć. Ja was poznałem. Ale ja nie zginę. Ja nie zginąłem na Okinawie, chociaż wyście mnie tam też posłali na pewną śmierć. I będzie nas więcej! Z każdym dniem jest nas więcej. Powiadam wam: bliski jest dzień, gdy większość, prawdziwa większość, wszyscy prości ludzie zrozumieją, że jesteście fałszerze i zbrodniarze, i mordercy!

Przywołany fragment stanowi świetną reprezentację tekstów doby socrealizmu, zawiera bowiem szereg typowych dla nich elementów językowych. Cały utrzymany

jest w wyższym stylu silnie nacechowanym patosem, który wzmacnia odczucie wagi tematu, intensyfikuje odczucia emocjonalne czytelnika, a zwłaszcza jego poczucie przynależności do tworzonej doraźnie wspólnoty poglądów i wartości (por. Bralczyk 2003, 103). Patos ten – osiągany między innymi dzięki licznym anaforom i okresom retorycznym − w końcowej części wypowiedzi bohatera przybiera postać skrajną. Tekst – silnie hieratyczny − zaczyna przypominać zapośredniczoną odezwę lub uroczystą obietnicę. Sformułowania *i będzie nas więcej, z każdym dniem jest nas więcej* czy *bliski jest dzień, gdy...* nie tylko zbliżają wypowiedź do *argumentum ad baculum*, lecz również zdają się być skierowane do samego czytelnika, który ma w ich wyniku podjąć określone, pożądane działanie. W swej formie przypominają do złudzenia popularne slogany propagandowe z okresu PRL-u, jak choćby: *Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się! czy Przyjaźń, sojusz i współpraca z ZSRR gwarancją bezpieczeństwa i rozwoju Polski*, w których funkcja rytualna krzyżuje się z magiczną.

Monolog Malleya to również przykład typowego dla dramatu socrealistycznego wplatania w akcję elementów doktryny socjalistycznej, które mają zostać instytucjonalnie zaszczepione społeczeństwu. Fragment dotyczący pozornego jedynie przestrzegania zasad wolności i demokracji w Stanach Zjednoczonych pełni niezwykle istotną funkcję, którą świetnie może objaśnić komentarz Piotra Wierzbickiego do metod manipulacji stosowanych w PRL-u:

> Unieważniająca rzeczywistość dyrektywa metodologiczna, pomocna w porównaniach ustroju realnego socjalizmu z ustrojem kapitalistycznym, pozwalająca bądź na całkowite zastąpienie zestawienia faktów zestawieniem słów o faktach, bądź na kontrastowanie najbardziej pociągających elementów doktryny realnego socjalizmu z najbardziej negatywnymi aspektami zachodniej rzeczywistości [...] jest sposobem uzasadniania, iż poszczególne prawa i instytucje demokratyczne funkcjonujące w krajach Zachodu są w krajach realnego socjalizmu zbędne. Pojawia się propozycja, aby socjalizm realny uzupełnić demokracją. Pada odpowiedź odmowna. Uzupełniać nie trzeba, realny socjalizm zapewnia demokrację sam przez się (1987, 24).

Podważanie fundamentów amerykańskiego systemu politycznego ma automatycznie prowadzić czytelnika do przekonania o wyższości ustroju socjalistycznego.

W przytoczonym wyżej przykładzie dostrzegamy również bardzo silny dwupodział świata przedstawionego przejawiający się zarówno w warstwie treściowej, jak i w samym języku − fragment obfituje w skontrastowane ze sobą zaimki osobowe *my i oni* oraz dzierżawcze nasz i wasz. Gramatyka wspiera wymowę wypowiedzi opartą na wyrazistej opozycji pomiędzy postacią pozytywną a bohaterami negatywnymi, przypieczętowaną trzema bardzo silnie nacechowanymi emocjonalnie i wartościująco rzeczownikami − *fałszerze, zbrodniarze i mordercy* − odnoszącymi się do postaci stanowiących antywzór.

W *Brygadzie szlifierza Karhana*, podobnie jak w dwóch poprzednich sztukach, występuje silny kontrast między postaciami pozytywnymi i negatywnymi, ale – albo z powodu nieufności autora w stosunku do reakcji czytelnika, albo z powodu niedostatku jego umiejętności pisarskich – zostaje on zarysowany głównie w odautorskich didaskaliach[4]. Tak oto Kania charakteryzuje Dworzaka, stanowiącego główny wzór moralny, oraz Lojzę – bohatera negatywnego, określonego tu za pomocą typowych dla okresu socjalizmu elementów znienawidzonej kultury zachodniej:

> Lojza to typowy „lump". [...] nosi olśniewające krawaty i marzy o butach na korku. [...] doskonale tańczy „bugi-ugi". Bumelant, leń i cwaniak. Typ ujemny.
> Dworzak jest sekretarzem organizacji partyjnej. Młody lub w średnim wieku robotnik, prawdopodobnie tokarz. Spokojny, zrównoważony. Bardzo sympatyczny.

W przytoczonych charakterystykach dostrzegamy mało subtelny, za to typowy dla dramatu socrealistycznego zabieg nagromadzenia, pełniący funkcję amplifikacyjną i wykorzystany również przez Tarna w cytowanym poprzednio monologu Malleya. Skonstruowane przez autora wyraźne przeciwstawienie – przypominające klasyczną antytezę – uwydatnia zarówno ujemne, jak i dodatnie cechy każdego z bohaterów. Opozycja między postaciami pozytywnymi a negatywnymi wynika oczywiście z dwuwartościowej kreacji świata. Rygorystyczność i całkowita nieprzekraczalność granicy miedzy obiema grupami – własną grupą odniesienia ocenianą pozytywnie a oponentami kreowanymi na bohaterów negatywnych – sprawia, że ci ostatni zyskują miano wroga klasowego. Jego obecność w dramacie socrealistycznym stanowi cechę konstytutywną gatunku. Brak motywu wroga klasowego w sztuce spowodowałby zaburzenie całej wewnętrznej struktury utworu oraz uniemożliwił wykorzystanie wielu innych niezbędnych elementów. Prezentowanie bohaterów

4. Oprócz odautorskich didaskaliów w dramacie ogromną rolę gra przedmowa autora, w której wyjaśnia on motywy, jakie kierowały nim podczas pisania *Brygady szlifierza Karhana*, dzięki czemu od razu na samym początku ukierunkowuje czytelnika. W przedmowie tej czytamy m.in.: „W państwach demokracji ludowej, w państwach, które budują socjalizm, wszyscy pracujący przechodzą takie same przemiany psychiczne, człowiek się zmienia od chwili, gdy stał się panem swojej fabryki, zmienia się także jego stosunek do pracy. [...] Pozbywa się łatwiej lub trudniej starych, kapitalistycznych nawyków i „dziedziczonych" wad. Powiedziałbym po naszemu: jest to wielkie i dokładne przeszlifowanie człowieka. [...] Dziś trzeba inaczej pracować, inaczej myśleć. Plan pięcioletni, produkcja, większa wydajność pracy, porzucanie i pokonywanie starych metod wytwórczych i wprowadzanie nowych (zwłaszcza racjonalizacji) – oto aktualne zadania naszej wyzwolonej klasy robotniczej. Jak sobie z nimi dawać radę – indywidualnie i zespołowo – to właśnie chciałem pokazać w „Karhanie". Istnieją nie tylko trudności natury technicznej, znajdują się one raczej w ludziach. Każdy z nas dźwiga ciężar przeszłości i trzeba go strząsnąć, zrzucić, bo inaczej nigdy nie doszlibyśmy do socjalizmu. [...] Partia miała na moje życie i na moją pracę wpływ zasadniczy. Muszę przyznać, że właśnie Partia zrobiła ze mnie to, czym dzisiaj jestem. Partia wskazała mi drogę i gdyby nie jej pomoc, wykoleiłbym się i pozostał poza procesem tworzenia, a tym samym poza ludzkim społeczeństwem. [...] Uczę się, żebym mógł być dobrym pisarzem robotniczym". W przytoczonych fragmentach pojawiają się elementy przygotowujące czytelnika do odbioru sztuki zgodnie z intencją autora. Wskazuje się np., że pozytywnymi bohaterami dramatu będą ci, którzy po pierwsze − popierają ustrój socjalistyczny, a po drugie – akceptują wszelkie zmiany racjonalizatorskie, a właśnie stosunek do proponowanych zmian jest główną płaszczyzną podziału bohaterów dramatu na pozytywnych i negatywnych. W przywołanej przedmowie zauważamy również tak charakterystyczny dla tekstów poruszających socjalistyczną problematykę ton patetyczny, stawiający partię robotniczą na czołowym miejscu, co na płaszczyźnie graficznej podkreśla wielka litera, którą zawsze rozpoczyna się rzeczownik *Partia*.

wyznających odmienne poglądy jako wrogów, których należy bezwzględnie pokonać, nie zaś jako przeciwników, z którymi można dyskutować jak równy z równym, zbliża język sztuk z lat 50. do narracji dogmatycznych, o których pisała Jakubowska-Branicka (por. 2013).

Wróg klasowy to albo postać świadomie przeciwstawiająca się jedynie słusznej koncepcji społeczno-politycznej, czyli socjalizmowi lub komunizmowi, albo osoba nieuświadomiona politycznie, ograniczona, pozostająca pod silnym wpływem innych wrogów klasowych. Jako że sam stosunek bohatera dramatu do partii nie mógłby zagwarantować jednoznacznie negatywnej jego oceny przez czytelnika, autorzy wykorzystują podczas konstruowania postaci negatywnych zasadę tzw. zaraźliwego sąsiedztwa. Charakterystyka bohaterów ujemnych zostaje zatem wzbogacona o cechy oraz poglądy, na temat których panuje zgodna, utrwalona społecznie negatywna opinia. Kiedy czytelnik zostaje w ten sposób jednoznacznie wrogo ustosunkowany do danej postaci, swoją negatywną ocenę automatycznie przenosi na wrogi stosunek bohatera do partii. Taki mechanizm utożsamiania zjawisk bezdyskusyjnie negatywnych i braku poparcia dla socjalizmu jest jednym z głównych zabiegów manipulacji, za pomocą których kształtuje się reakcje odbiorców.

Jedną z cech przypisywanych wrogowi klasowemu jest – jak w cytowanym poprzednio fragmencie *Brygady* − jego zachłyśnięcie się kulturą Zachodu, przejawiające się np. w ślepym kopiowaniu ubioru czy sposobów spędzania wolnego czasu. Opis bohatera jest wyolbrzymiony, wręcz karykaturalny, tak by wywoływał wyłącznie negatywne reakcje. Inną cechą niezwykle często wiązaną z postacią wroga i jednocześnie automatycznie negatywnie ustosunkowującą do niej czytelnika jest jej poparcie dla wojny:

> [Zwycięstwo] Wilkanowski: A wojny, cholera, jak nie ma, tak nie ma. Ciągle radia słucham i za każdym razem myślę, że już się zacznie, a tu gówno! Nic!
> Wróbel: U nas wojna będzie, jak Anders da sygnał.
> Wilkanowski: Ale kiedy go da? Jak mnie zamkną?
> Wróbel: Nie gorączkuj się pan. Na pewno da, zanim spółdzielnię założą. Nasze czasy już niedługo wrócą, panie Wilkanowski.
> [Zwykła sprawa] Papa: [...] ty Papa – powiadają [mowa o agentach Federalnego Biura Śledczego – przyp. LP], uważaj, o czym oni [klienci Papy – przyp. LP] mówią, i donieś, jeśli mówią, że nie trzeba wojny. Ale ja mam donosić? Ja sam (śmieje się dobrodusznie) ciągle mówię, że nie trzeba wojny. Boże broń, mówię, żeby była wojna. Wojna to przecież nieszczęście dla wszystkich!
> Simpson: (ostro) Co takiego! Panie przewodniczący! Ja żądam przywołania do porządku tego... tego pana! To skandal, żeby na tej sali robić propagandę bolszewicką!

W powyższym fragmencie *Zwykłej sprawy* autor zastosował niezwykle ciekawy zabieg perswazyjny, którego mechanizm działania oparty jest na dwustopniowości perswazji stosowanej w dramacie. Kiedy Simpson mówi o propagandzie bolszewickiej, wyrażenie to ma w jego ustach jednoznacznie negatywne

nacechowanie, pełni funkcję etykietki w rozumieniu Schopenhauerowskim (por. 1986, 82−83). Jednak na wyższym poziomie, czyli w ocenie czytelnika zgodnej z intencją autora, jest to określenie pozytywne. Dzieje się tak za sprawą zestawienia go z postawą sprzeciwu wobec wojny – odbieraną jednoznacznie pozytywnie, zwłaszcza w latach 50., kiedy doświadczenie II wojny światowej było wciąż żywe. Takie zestawienie perswazyjne wzmacnia dodatkowo negatywną ocenę Simpsona i – co niezwykle ważne – na płaszczyźnie czysto językowej uniemożliwia jakąkolwiek inną ocenę zarówno osoby Simpsona (ocena ujemna), jak i bolszewizmu (ocena dodatnia).

Kolejnym elementem sprzyjającym jednoznacznie negatywnej ocenie wroga klasowego, a zarazem jeszcze jednym przejawem rytualizacji dramatu socrealistycznego, jest uwikłanie negatywnego bohatera w spisek przeciwko uczciwym ludziom pracy. W *Zwykłej sprawie* intryga uknuta została przez Lewisa, który zlecił zamordowanie Wadowskiej i winę za jej śmierć zrzucił na uczciwego komunistę Johnsona, a następnie – by sprawa nie wyszła na jaw, kiedy kilkoro przysięgłych zaczyna się domyślać prawdy – postanawia zaszantażować wszystkich, którzy mogliby mu zaszkodzić:

> Lewis: dyrektorze... Pan jest mądry człowiek... bywają sytuacje, gdy w imię wyższych interesów – można powiedzieć – w imię ideałów, w imię naszych amerykańskich ideałów – trzeba czasem okazać trochę więcej giętkości, niż my, ludzie uczciwi, zwykli jesteśmy okazywać w sprawach zasadniczych.
> (milczenie)
> Lewis: Ta Wadowska – musiała zniknąć. Nie było rady. [...] Ona miała pewne dowody... Fotokopie czeków... Nazwiska na tych czekach są... bardzo znane. Sprawa mogłaby skompromitować stronnictwo i przegralibyśmy wybory... Śledziliśmy tę Wadowską od kilku dni. Ale nie udało się znaleźć u niej tych dokumentów i... trzeba ją było... unieszkodliwić. [...]
> Ten szofer jest niebezpieczny.
> Rogers: To nic. Weźmie go pan za mordę. Ja się zajmę Hansonem, Schneiderem i tym Grekiem. No i to czarne bydlę trzeba będzie ukrócić. Siedzimy z nim przy jednym stole, więc jemu się zdaje, że może z nami mówić jak równy.

W powyższym fragmencie możemy odnaleźć lustrzane odbicie zabiegu, który pojawił się w ostatniej wypowiedzi Simpsona. Zestawienie określenia *amerykańskie ideały* − na poziomie świata przedstawionego w dramacie nacechowanego dodatnio − z informacją o zamordowaniu w ich imię Wadowskiej automatycznie ustosunkowuje czytelnika negatywnie zarówno do Stanów Zjednoczonych, jak i wiązanego z nimi systemu wartości. Z kolei ujemna ocena imperialisty Rogersa wzmocniona zostaje dzięki przypisaniu mu poglądów rasistowskich i wynikającej z nich pogardy dla uczciwego człowieka pracy.

W *Zwycięstwie* spisków jest kilka. Główny – jak już była o tym mowa przy okazji krótkiej charakterystyki tego dramatu – polega na zmuszeniu traktorzysty

do wyjałowienia gleby w sąsiedniej spółdzielni. Jeden z pobocznych – planowany przez Wróbla i Dembka – ma doprowadzić do zlikwidowania aktywistki Pietrzakowej:

> Antek Wróbel: Ta Pietrzakowa to twarda sztuka. Zobaczysz, że z nią będzie najwięcej roboty.
> Dembek: Podobna do brata.
> Antek: Podobna.
> Dembek: Niech tylko uważa, żeby się ze wszystkim do niego nie upodobniła [brat Pietrzakowej Staszek został niedawno dotkliwie pobity przez kułaków – przyp. LP]
> (Antek kiwa głową na znak porozumienia, obaj uśmiechają się.)

Z obecnością wroga klasowego wiąże się kolejny obowiązkowy element dramatu socrealistycznego – motyw walki (zgodny zresztą z założeniami ideologii marksistowskiej). Może mieć ona różny charakter – najczęściej pojawia się w metaforycznym znaczeniu – ale zawsze jest to walka z jednostkami w imię dobra ogółu. Pozytywni bohaterowie walczą więc z zacofaniem, niesprawiedliwością, nieuczciwością, lenistwem i egoizmem wrogów klasowych. Tak oto szlachetny Dworzak w *Brygadzie szlifierza Karhana* przekonuje Klepacza, który bezprawnie i egoistycznie przywłaszczył sobie kartkę na ubranie robocze, do tego, by się opamiętał i pomyślał o dobru ogółu:

> Klepacz: Nie jestem może robotnikiem, że nie mam prawa?
> Dworzak: Jesteś mężem zaufania i dlatego masz być ostatni tam, gdzie się coś daje, i pierwszy tam, gdzie się czegoś potrzebuje.

Wypowiedź Dworzaka po raz kolejny jest silnie nacechowana patosem, który osiągnięty został głównie dzięki połączeniu figury antytezy z anaforą oraz użyciu słownictwa należącego do stylu wyższego (*mąż zaufania*). Patos pozwala uwznioślić walkę i położyć nacisk na jej nieodzowność.

Aktywistka Pietrzakowa w *Zwycięstwie* podejmuje walkę w znacznie bardziej dosłownym znaczeniu. Zewsząd otaczają ją kułacy, którzy chcą ją zamordować, a w dodatku sączą wrogą propagandę, wmawiając chłopom, że spółdzielnia będzie kołchozem, w którym czekają ich jedynie ciężka praca, życie w barakach i nieustanne kary. Ona jednak znajduje w sobie siły, by zarzuty odeprzeć i osiągnąć swój cel. Malley z kolei w *Zwykłej sprawie* walczy o sprawiedliwość, przeciwko której występują wrogowie klasowi. Choć udaje im się przekonać wszystkich pozostałych przysięgłych, by głosowali za karą śmierci dla niewinnego Johnsona, szofer odnosi niewątpliwe zwycięstwo moralne, nie poddając się ich groźbom. Dramat kończy patetyczna niema scena, symbolizująca klęskę przeciwników komunizmu:

> Malley i Rogers stoją naprzeciwko siebie, przedzieleni całą długością stołu. Milczenie. Wreszcie Rogers odwraca się i ciężko siada, podczas gdy powoli spada kurtyna.

Optymistyczne zakończenie, wiążące się ze zwycięstwem bohaterów popierających socjalizm, jest kolejnym elementem łączącym wszystkie dramaty socrealistyczne. Zostaje utworzona spółdzielnia w *Zwycięstwie*, udaje się wprowadzić maszynę zwiększającą wydajność pracy w *Brygadzie szlifierza Karhana* oraz skutecznie blokuje się osiągnięcie jednomyślności umożliwiającej skazanie Johnsona w *Zwykłej sprawie*. Zarówno zwycięstwo dobra nad złem, jak i silnie zarysowany podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych, motyw podstępu oraz poświęcenia wiążą dramat socrealistyczny z konstrukcją bajki. Ostatnim, najważniejszym elementem łączącym oba gatunki jest brak – wbrew postulatowi realizmu – jakichkolwiek odniesień do rzeczywistości, całkowite jej unieważnienie i sprowadzenie do jednego wyłącznie wymiaru przy jednoczesnej niemożności jakiegokolwiek sprzeciwu ze strony czytelnika. Zjawisko to – występujące obowiązkowo w wypowiedziach politycznych okresu PRL-u – Piotr Wierzbicki wiąże z istnieniem nadrzędnej dyrektywy metodologicznej: „kto rozważa lub ocenia życie lub jego elementy w kraju realnego socjalizmu, winien opierać się nie na tym, co tam ma miejsce rzeczywiście, lecz na tym, co tam powinno mieć miejsce w świetle doktryny, nie na obserwacji materialnych faktów, lecz na dedukcji z zasad systemu, nie na zaszłościach, lecz na planach bądź pragnieniach" (1987, 24). Za jej sprawą myślenie życzeniowe wypierało opartą na faktach relację, a funkcja magiczna języka zastępowała informacyjną. Autorzy dramatów z lat 50. wchodzili w rolę przywódców politycznych, posługiwali się ich językiem, wykorzystywali stosowane przez nich zabiegi retoryczne, usiłowali osiągnąć ten sam cel. Fikcja przedstawiana w dramatach okresu socjalizmu była więc fikcją znacznie głębszą od tej budowanej w bajkach czy wielu innych utworach, bo fikcją udającą rzeczywistość.

References

Andrzejewski, Jerzy. 1952. *Partia i twórczość pisarza*. Warszawa: Czytelnik.

Aronson, Elliot. 1978. *Człowiek – istota społeczna,* tłum. Józef Radzicki. Warszawa: PWN.

Bobrownicka, Maria. 1965. *Dramat czeski i słowacki na scenach polskich*. Wrocław: Ossolineum.

Bralczyk, Jerzy. 2003. *O języku polskiej polityki lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*. Warszawa: Trio.

Bralczyk, Jerzy. 2001. *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*. Warszawa: Trio.

Głowiński, Michał. 2009. *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe.* Kraków: Universitas.

Kośka, Leszek. 1994. *Zachrypnięta tuba realizmu. Postulaty i diagnozy pierwszego dziesięciolecia.* W: *Dramat i teatr po roku 1945*, red. Jacek Popiel. Wrocław: Wiedza o Kulturze.

Jakubowska-Branicka, Iwona. 2013. *O dogmatycznych narracjach. Studium nienawiści*. Warszawa: Trio.

Klementewicz, Tadeusz. 1982. *Poradnik manipulatora: środki językowe.* „Edukacja polityczna" 1: 247−260.

Kronika. 1997. *Kronika XX wieku*, red. Marian Michalik. Warszawa: Kronika.
Łapiński, Zdzisław. 1988. *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*. Londyn: Polonia.
Ożóg, Kazimierz. 2014. *Rytualizacja w języku władzy komunistycznej PRL*. „Oblicza Komunikacji" 7: 37−50.
Schopenhauer, Artur. 1986. *Erystyka czyli sztuka prowadzenia sporów*, tłum. Bolesław i Łucja Konorscy. Warszawa: Almapress.
Szydłowski, Roman. 1949. *Dwa teatry*. „Teatr" 5: 31−40.
Thom, Francois. 1990. *Drewniany język*, tłum. Izabela Bielicka. Warszawa: Wydawnictwo CDN.
Wierzbicki, Piotr. 1987. *Struktura kłamstwa*. Londyn 1987: Aneks.
Włodarczyk, Wojciech. 1991. *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bibliografia podmiotowa:

Kaňa, Vašek. 1950. *Brygada szlifierza Karhana*, oprac. Kazimierz Dejmek, Janusz Warmiński, tłum. Helena Walicka. Warszawa: Książka i Wiedza.
Tarn, Adam. 1950. *Zwykła sprawa*. Warszawa: Czytelnik.
Warmiński, Janusz. 1951. *Zwycięstwo*. Warszawa: Czytelnik.