

Anna Wiśniewska-Grabarczyk*

TEATR I DRAMAT OKRESU SOCREALIZMU W ŚWIELE KRYPTOTEKSTÓW (NA MATERIALE MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI ORAZ WOJEWÓDZKIEGO URZĘDU KONTROLI PRASY, PUBLIKACJI I WIDOWISK W POZNANIU)¹

Celem opracowania jest omówienie kryptotekstów (tekstów niejawnych o celowo ograniczonej dystrybucji) tworzonych w Polsce w okresie socrealizmu. Refleksją objęte zostały dokumenty powstałe w Ministerstwie Kultury i Sztuki (MKiS) oraz w Wojewódzkim Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (WUKPPiW) w Poznaniu w latach 1949–1954, omawiające sposoby scenicznej realizacji sztuk i twórczość dramatyczną przeznaczoną dla młodego widza.

Literatura polska w świetle kryptotekstów²

W okresie Polski Ludowej wszystkie teksty kultury³, które miały zostać dopuszczone do oficjalnego obiegu, były oceniane przez powołanych przez pań-

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku, e-mail: psiutanka@poczta.onet.pl.

¹ Artykuł powstał jako część projektu *Powojenna literatura polska w świetle kryptotekstów (na podstawie biuletynów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1945–1956)* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2016/23/N/HS2/01798, kierownik: Anna Wiśniewska-Grabarczyk).

² Tytuł rozdziału nawiązuje do klasycznego tekstu Ryszarda Nycza, *Literatura polska w cieniu cenzury*, „Teksty Drugie” 1998, nr 3 (S1), s. 6–27. Nycz oświecla literaturę polską – której „nieomal od początku towarzyszyło mniej lub bardziej czujne oko kościelnego czy państwowego cenzora” (s. 6) – poprzez analizę tekstów jawnych, wskazując m.in. na „różne strategie literackiej mowy ezopowej” w książkach publikowanych zarówno w obiegu oficjalnym, jak i niezależnym. W prezentowanym tekście punkt ciężkości jest przesunięty na kryptoteksty. „Oświecenie” tekstów niejawnych pozwala lepiej zrozumieć, z jednej strony, systemowe mechanizmy kontroli słowa, z drugiej zaś – sposoby budowania takiego „alegorycznego kodu, w którym warstwa figuralnych znaczeń ma tworzyć rodzaj hermetycznej osłony ukrytego przed okiem cenzora przekazu” (ibidem, s. 10).

³ Państwowej kontroli podlegała prasa, audycje radiowe i telewizyjne, a także produkcje filmowe, a nawet mapy i nuty.

stwo urzędników⁴. W znamienitej większości wypadków miały one charakter niejawnny i celowo ograniczoną dystrybucję, co pozwala je zakwalifikować do tzw. kryptotekstów⁵. W artykule omawia się dwa typy tekstów niejawnnych – recenzje tworzone w MKiS (które nie mają oddzielnej nazwy) oraz recenzje tworzone w WUKPPiW w Poznaniu, czyli tzw. recenzje cenzorskie. Mimo odrębności obu wskazanych form od recenzji jawnych, ukazujących się w prasie⁶, próżno szukać ich definicji w słownikach terminów literackich czy innych zbiorach o charakterze leksykonowym i encyklopedycznym⁷. Najbardziej zadziwiający jest ten brak w wypadku recenzji cenzorskich, stanowiących swoisty dokument epoki, w takiej formie niereplikowany w systemach demokratycznych⁸. Wszak oceny cenzorów były efektem działalności urzędu cenzury – instytucji odpowiedzialnej za reglamentację wolnego słowa, stanowiącej aparat prewencji i represji, dziś już nieobecny.

Starając się uzupełnić tę lukę, zaproponowałam następującą definicję recenzji cenzorskiej, którą będę się posługiwać w niniejszym artykule:

[...] recenzja cenzorska Polski Ludowej to kryptotekst (tekst niejawnny o celowo ograniczonej dystrybucji), umocowany w aparacie państwowym, omawiający i oceniający tekst kultury (dzieło literackie, teatralne, filmowe i in.), tworzony przez pracowników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (od 1981

⁴ Drugi obieg (obieg niezależny) powstał w Polsce w 1976 r., a jego podstawowym celem było osłabienie (przełamanie) państwowego monopolu informacji poprzez publikacje wydawane poza cenzurą (nazywane „wydawnictwami niezależnymi”, „bibułą”, „wydawnictwami bezdebitowymi”, „wydawnictwami opozycji demokratycznej”). Za poprzednika drugiego obiegu uważa się wydawane w latach 1944–1953 podziemne czasopisma, druki ulotne i broszury, a także książki. O drugim obiegu por. m.in.: J. Kamińska [Wł. Chojnacki, W. Chojnacki], *Bibliografia publikacji podziemnych w Polsce 13 XII 1981–VI 1986*, Spotkania, Paris 1988; W. Chojnacki, M. Jastrzębski, *Bibliografia publikacji podziemnych w Polsce*, t. 2: 1 I 1986–31 XII 1987, Spotkania, Warszawa b.r. [1993].

⁵ Kryptoteksty definiuję jako teksty niejawne o celowo ograniczonej dystrybucji (*Recenzja cenzorska Polski Ludowej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, nr 59 (117), z. 1, s. 97–103); definicję recenzji cenzorskiej Czytelnik znajdzie w moim artykule *Segment streszczający recenzji cenzorskiej (na materiale GUKPPiW z roku 1950)*, „Socjolingwistyka” 2016, z. 1 (30), s. 277–288.

⁶ Podstawowe wyróżniki to niejawnność recenzji oraz konieczność wydania decyzji o publikacji lub wstrzymaniu utworu (w razie wątpliwości cenzor mógł zasięgnąć rady swego kolegi bądź przełożonego, jednak ostatecznie na formularzu musiała się znaleźć informacja o dopuszczeniu lub zatrzymaniu książki).

⁷ Jeśli są wspomniane, to wskazuje się na ich pokrewieństwo z recenzją literacką lub wydawniczą.

⁸ W okresie międzywojennym istniała cenzura represyjna.

Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk) oraz oddziałów terenowych w okresie 1944–1990, zazwyczaj na odpowiednim formularzu⁹.

Opisanemu wyżej procesowi kontroli podlegała również twórczość sceniczna. Ingerencje zaczynały się już na etapie zatwierdzania rocznego repertuaru teatralnego, czym zajmowała się oddelegowana komórka Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii (GDTOF). Oceniano oczywiście także poszczególne sztuki, czego świadectwem są zachowane w materiałach archiwalnych recenzje z GUKPPiW i oddziałów wojewódzkich oraz MKiS¹⁰. W teczkach dodatkowo mogła znajdować się „karta książki zgłoszonej do publikacji”, a w wybranych przypadkach korespondencja z twórcą, niekiedy dość zaskakująca:

Jest mi bardzo przykro, że Departament Twórczości otrzymał ode mnie tak okropny maszynopis „Białych Sióstr”. Jest to wina mojej sekretarki, która wysłała nie poprawiony egzemplarz, ale i częściowo wina Komisji Dla Spraw Papieru, która posiada 2 egzemplarze „Białych Sióstr”. Przeszły one przez kontrolę Z.L.P. i cenzurę Wojewódzkiego Wydziału Kontroli Prasy w Katowicach i będą chyba bez rażących błędów¹¹.

Teatr i dramat realizmu socjalistycznego¹²

Koniec lat 40. i początek 50. XX wieku to niezwykle burzliwy okres w kulturze polskiej. W styczniu 1949 r. na zjeździe szczecińskim ważyły się losy literatury polskiej, gdy niespełna pół roku później w Oborach (pod Warszawą) nad

⁹ Segment streszczający recenzji cenzorskiej..., s. 277–278. Pierwszą propozycję definicji recenzji cenzorskiej przedstawiłam w przygotowywanej do druku rozprawie dyplomowej pod tytułem „Czytelnik” oceniurowany. Literatura w kryptotekstach – recenzjach cenzorskich okresu stalinizmu (na materiale GUKPPiW z roku 1950).

¹⁰ Zdarzało się, że urząd cenzury wysyłał tekst do oceny MKiS, por. m.in. recenzję powieści Józefa Nikodema Kłosowskiego *Skarb*: w punkcie szóstym formularza recenzyjnego czytamy: „Nadesłane przez G.U.K.P.” (AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji).

¹¹ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z korespondencji z autorem *Białych Sióstr*, Romanem Juraszkiem (31 X 1949). Z fragmentu dowiadujemy się o kolejnych etapach recenzowania utworu. Zazwyczaj były to bardziej lapidarne listy, por. m.in.: „Składam maszynopis mojej pracy pod tytułem *Sztuka religijna w dawnych wiekach* z prośbą o ocenę. Ewentualny mój wydawca nadeśle wkrótce formalne podanie o to” (AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z korespondencji z autorem *Sztuki religijnej w dawnych wiekach*, Karolem Korsakiem (14 VII 1949)).

¹² Teatr i dramat okresu socrealizmu mają bogatą literaturę przedmiotu, por. m.in. liczne prace wybitnego znawcy tej problematyki Stanisława Marczak-Oborskiego.

wyglądem nowego teatru polskiego obradowali delegaci na zjeździe ludzi teatru, dramaturgów i krytyków¹³. Spośród szeregu innych przedsięwzięć istotnych dla rodzimej dramaturgii warto odnotować gościnne występy zespołu Moskiewskiego Teatru Dramatycznego pod dyktando Nikołaja Ochłopkowa czy finał Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich – oba wydarzenia jasno określają kulturalne źródło, z którego powinna czerpać sztuka polska. Zmianom podlegało również zaplecze administracyjne. W kwietniu 1949 r. odbył się ostatni zjazd Związku Artystów Scen Polskich, a we wrześniu powołano Centralną Dyрекcję Teatrów, Oper i Filharmonii – poprzedniczkę GDTOf i Centralnego Zarządu Teatrów¹⁴. Przybierający na sile proces nacjonalizacji teatrów polskich zakończył się 21 grudnia 1949 r.¹⁵

Nowo powstałe sceny teatralne¹⁶, jak również te odbudowujące się po wojennej pożodze¹⁷, zaczęły wdrażać w życie postulaty jedyne go słusznego kierunku, czyli socrealizmu. Ne efekty implementacji nowej metody twórczej nie trzeba było długo czekać. Realizm socjalistyczny szybko zdominował repertuar – „sztuki produkcyjne” grano w Łodzi, Warszawie, Krakowie, Bydgoszczy i na wielu innych scenach Polski. Od twórców wymagano: typowości w przedstawianiu bohatera, wyraźnego dychotomicznego podziału na postacie dobre i złe, z wybijającym się i godnym naśladowania bohaterem pozytywnym oraz jego przeciwieństwem – bohaterem negatywnym, komunikatywności w języku (wszelkie eksperymenty formalne były niedopuszczalne), a także optymistycznego wydźwięku sztuki.

Funkcjonariusze Urzędu Kontroli oraz MKiS oceniali dzieło pod względem zgodności z programem realizmu socjalistycznego. W omawianym okresie do wyjątków należały recenzje, w których ocena wartości artystycznej nie byłaby jedynie pochodną oceny wartości ideologicznej.

¹³ Obrady, których efektem była proklamacja realizmu socjalistycznego, trwały od 18 do 19 czerwca 1949 r.

¹⁴ Zob. zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 8 września 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Centralna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii”, *Monitor Polski* 1949, nr 77, poz. 955; <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19490770955+1950%2403%2401&min=1> [dostęp: 1.05.2016]; zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 15 kwietnia 1950 r. w sprawie zmiany zarządzenia z dnia 8 września 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii”, *Monitor Polski* 1950, nr 79, poz. 926; <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19500770926> [dostęp: 1.05.2016].

¹⁵ Upaństwowieniu podlegał także rynek wydawnictw, por. trudną historię oficyn prywatnych w powojennej Polsce.

¹⁶ Por. m.in. 12 listopada 1949 r. otwarto „Teatr Nowy” w Łodzi.

¹⁷ Por. m.in. 13 grudnia 1949 r. otwarto odbudowany „Teatr Narodowy” w Warszawie.

**„Teatry amatorskie mają ogromne znaczenie w budowaniu:
teraźniejszości i przyszłości [...]”¹⁸ – poradniki dla teatrów
w świetle kryptotekstów**

W założeniach polityki kulturalnej lat 50. duży nacisk kładziono na upowszechnienie i umasowienie kultury, w tym łatwiejszy dostęp do sztuki scenicznej, czego konsekwencją było powstanie sieci scen teatralnych. Szczególną troską objęto środowiska wiejskie i mniejsze ośrodki miejskie, powołując do życia nie tylko wieloscenowe placówki, lecz także skromniejsze instytucje stacjonarne i objazdowe. Życie teatralne toczyło się na scenach filialnych oraz w placówkach przyzakładowych i przyświeclicowych, którymi należało w odpowiedni sposób zarządzać, czego świadomość mieli funkcjonariusze GUKPPiW oraz MKiS:

Zagadnienie teatru świetlicowego wystąpiło niezmiennie żywo we współczesnym życiu. Poradnik dla świetlicowego teatru mógłby oddać cenne usługi tak kierownikowi, jak młodzieży biorącej udział w przedstawieniach¹⁹.

Dla wszystkich różnego typu inicjatyw teatralnych zaczęły powstawać poradniki i instruktaże, omawiające sposoby wystawiania sztuk, współpracę z aktorem i widzom oraz pozostałe kwestie dotyczące scenicznej obróbki tekstu dramatycznego. Podobnie jak sztuki teatralne, także i one podlegały ocenie.

W listopadzie 1949 r. dopuszczono do publikacji „praktyczny podręcznik instrukcyjny w zakresie potrzeb technicznych (częściowo również artystycznych i pedagogicznych) teatru kukłowego w warunkach ochotniczej pracy świetlicowej”²⁰, jakim był *Teatr Kukiełek* Stanisława Iłowskiego. W recenzji podkreślono dobry poziom publikacji oraz wartość dydaktyczno-instruktażową:

Jest to podręcznik opracowany fachowo, wszechstronnie i przejrzysto. Będzie dużą pomocą dla krzewiącego się ruchu amatorskiego w zakresie teatrów kukłowych, gdyż dając najpotrzebniejsze wskazania praktyczne oparte na doświadczeniu fachowców może ochronić początkujących od nieuniknionych błędów, względnie „odkrywania Ameryki”²¹.

¹⁸ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji *Repertuaru teatrów ochotniczych* Zdzisława Kwiecińskiego (5 IV 1949).

¹⁹ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji *Poradnika dla teatrów świetlicowych* Tadeusza Kudlińskiego i Franciszka Walczewskiego (27 IV 1949).

²⁰ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji *Teatru Kukiełek* Stanisława Iłowskiego (10 XI 1949).

²¹ Ibidem.

Socrealistyczny awans piśmiennictwa użytkowego jest zrozumiały w kontekście utylitarnych celów stawianych literaturze (również literaturze pięknej). Samouczki, poradniki i pozycje o charakterze instruktażowym stawały się nieocenionym instrumentem służącym do kształtowania pożądanego stanu rzeczy. Nie inaczej było w wypadku podręczników instrukcyjnych dla osób zajmujących się teatrem. Poradnik, jako gatunek interakcyjny²², wymagał od odbiorcy konkretnego działania, lecz w poradniki socrealistyczne, dotyczące tak delikatnej i niedającej się poddać sztywnym regułom materii, jak kształtowanie życia teatralnego, wpisany był jedyny słuszny model działania, a przestrzeń wolności pozostawiona dla animatora życia kulturalnego była ograniczona do minimum.

Władza centralna za pomocą poradników-instruktaży wyposażała pracownika kultury w niezbędne narzędzia do prowadzenia akcji w terenie. Dzięki temu nawet w mniejszych i oddalonych od ośrodków decyzyjnych ośrodkach kultury kwitło życie teatralne, kształtowane wedle odgórnie aprobowanych reguł. Piśmiennictwo dotyczące prowadzenia teatrów uległo znacznej specyfikacji. Na rynku pojawiały się pozycje przeznaczone dla konkretnego typu placówek, zaś od autorów wymagano znajomości tematu i orientowania się w tej nowej rzeczywistości teatralnej:

Wydaje mi się jednak, że współczesny teatr świetlicowy jest zagadnieniem zupełnie specyficznym i wymaga dla siebie specjalnego punktu widzenia. Trzeba się orientować, dla kogo ten teatr ma być i kto to są jego autorzy. Jakiemu wreszcie celowi ten teatr ma służyć. Wiemy bowiem dobrze, że nie ma w dzisiejszej Polsce problemów chodzących luzem, niezależnych od całości zagadnień życia kulturalnego. Teatr świetlicowy nie może pełnić roli samotnej wysepki autonomicznej w swoim obrębie, wymykającej się spod imperatywów współczesności, ale ma być właśnie tej współczesności integralną częścią, jej przejawem, jej odbiciem²³.

Po tak płomiennym wstępie autor recenzji przechodzi do drobiazgowego (liczącego prawie półtorej strony maszynopisu) omówienia poradnika. Wśród zarzutów znajdują się takie, które można uznać za kanoniczne w krytyce lat 50., stanowiące konieczny element recenzenckiego i cenzorskiego *modus scribendi*: „Autorzy poradnika tak dalece przejęci są duchem religijnym, że identyfikują wszystkie problemy ludowe z problemami obrzędowości katolickiej”²⁴, „Autorzy podręcznika psychologizują w sposób zupełnie nieopanowany, podając metody pracy w teatrach świetlicowych”²⁵. Być może część zarzutów należałoby wziąć za

²² E. Ficek, *Poradnik – gatunek interakcyjny?*, [w:] B. Witosz (red.), *Style konwersacyjne*, Wyd. UŚ, Katowice 2006, s. 243–251.

²³ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji *Poradnika dla teatrów świetlicowych...*

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

uzasadniony głos krytyczny, jednak konstrukcja wypowiedzi i jej propagandowy wydźwięk odsłaniają rzeczywiste pobudki piszącego:

Kiedy autorzy omawiają np. na str. 87 i 88 kontrast jako element wyrazu, przypisują barwom jakieś zupełnie niesamowite moce mistyczne, imputując im pojęcie dobra, zła, prawdy, pokory itp. Zdumieni patrzymy na barwy jak na zantropomorfizowane dziwadła, a nie jak na kolorowe plamy, znamionujące wiedzę o malarstwie i zastosowaniu widzenia artystycznego świata w teatrze. To samo z ubiorami, to samo z charakteryzacją. To wszystko, co ma być w teatrze kompozycją barwy, kształtu, światła, zespolonego z epoką, z charakterem sztuki, co ma wreszcie stać się widomym znakiem przejścia się plastyczną wizją świata – u autorów jest przejawem sił wyższych, irracjonalnych, a w najlepszym razie duszy człowieka wzdychającego do katolickich ideałów²⁶.

Decyzja recenzenta wydała się przesądzona: „Zaletą podręcznika jest jego przejrzysta budowa, pewna ilość słusznych wskazówek technicznych. Jako błędny w zasadach, przeprowadzeniu myśli, nie nadaje się do druku”²⁷.

„Momentów politycznych w utworze nie ma”²⁸ – twórczość dramatyczna dla najmłodszych w świetle kryptotekstów

Losy powojennej sztuki dla dzieci dyskutowano m.in. na „na pierwszej konferencji poświęconej rozwojowi literatury dla młodego pokolenia w zmienionych warunkach społeczno-ustrojowych Polski Ludowej”²⁹, a następnie na I Ogólnopolskim Zjeździe w Sprawie Literatury dla Dzieci i Młodzieży w 1947 r., zorganizowanym z inicjatywy Związku Nauczycielstwa Polskiego³⁰. Zachowane stenogramy pokazują, że sztuka dla najmłodszych podlegała podobnym prawidłom tworzenia jak ta dla starszego odbiorcy. Analiza kryptotekstów przekonuje, że podobne były także zasady oceniania.

W okresie systemowej kontroli słowa podstawowym celem kryptotekstów była ocena poprawności ideologicznej składanych do weryfikacji utworów. Nie inaczej było w wypadku twórczości dramatycznej dla najmłodszych. Wydaje się, że zgodność z obowiązującym systemem przekonań była pierwszym probie-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem. W archiwum znajdują się dwie recenzje podręcznika. Chronologicznie pierwsza pochodzi z 27 lutego 1949 r. i jest pozytywna. Utrzymano jednak przytaczaną w artykule decyzję drugiego oceniającego, podpisaną ostatecznie 9 maja 1949 r.

²⁸ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Żaczku-Szkołaczku i o Sowizdrzale* (19 II 1949).

²⁹ S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*, t. I: Proza, wyd. 3, WSiP, Warszawa 1987, s. 25.

³⁰ Ibidem, s. 35.

rzem oceny, dopiero później zwracano uwagę na pozostałe aspekty dzieła. W formularzu recenzyjnym MKiS przy punkcie „17. Rezonans społeczny i polityczny” recenzentka sztuki Marii Kownackiej *O Żaczku-Szkolaczku i o Sowizdrzale* napisała: „Momentów politycznych w utworze nie ma. Sztuka ma pozytywną wartość wychowawczą. Dźwięczy w niej radość życia, pozytywny stosunek do nauki, umiłowanie przyrody”³¹. W tym krótkim fragmencie streszcza się duża część programu realizmu socjalistycznego. Przyroda i kontakt z naturą – częsty motyw literatury dziecięcej – były cenione przez projektodawców obowiązującego wówczas kierunku. Z przychylnością podchodzono do twórczości, która ukazywała piękno środowiska naturalnego i podkreślała harmonijne współżycie z przyrodą. Sztuki o tematyce rustykalnej cieszyły się dużym poparciem gremiów państwowych, wpisując się w program awansu społecznego środowiska wiejskiego. W wielu recenzjach podkreśla się to, że w utworach przeznaczonych na deski teatru dziecięcego występują „ludzie ze środowiska wiejskiego”³², niekiedy uszczegóławiając informacje dotyczące projektowanego kręgu odbiorców: „Dla dzieci niższych klas szkoły podstawowej. Szczególnie dla wsi”³³.

Uwaga recenzentki dotycząca wartości wychowawczych była również pokłosiem oczekiwań stawianych sztuce. W większości przeanalizowanych recenzji podnoszony jest dydaktyczny aspekt dzieła: „walory wychowawcze wyraźne”³⁴. Paideutyczny bat wydaje się cechą immanentną tzw. literatury czwartej, niezależnie od czasu i miejsca jej powstania, jednak w omawianym okresie był przede wszystkim narzędziem opresji³⁵. Horacjańska maksyma „uczyć – bawiąc” zyskuje nowe znaczenie w pierwszej powojennej dekadzie. Analiza kryptotekstów utworów scenicznych przeznaczonych dla najmłodszych przekonuje, że funkcja wychowawcza była prymarna wobec poetyckiej. Na przychylność mogły liczyć wszelkie propozycje podejmujące problematykę aktualną i uznaną za ważną:

Autor sztuczki postawił sobie ambitne zadanie. Na scenie teatru kukielkowego potrafił bowiem pokazać aktualne zagadnienie gospodarcze. Całe widowisko mia-

³¹ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Żaczku-Szkolaczku*...

³² AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Kasi, co gąski zgubiła* (29 II 1949). Akcja *O Zuchu i Smoluchu* również rozgrywa się w środowisku wiejskim (por. przyp. 38).

³³ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Żaczku-Szkolaczku*...

³⁴ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlizniętej królownie i królu Gwoździku* (22 IV 1949).

³⁵ Dość przypomnieć postulaty kształtowania pozytywnego wizerunku Armii Ludowej i przedstawiania Armii Krajowej jako organizacji wrogiej Polsce.

nowicie ma za zadanie wykazać dzieciom szkodliwość stonki ziemniaczanej i zachęcić je do współudziału w jej zwalczaniu³⁶.

Nawet jeśli recenzent podał w wątpliwość estetyczną wartość takiego dzieła, mogło ono ujrzeć światło dzienne pod warunkiem dostosowania się autora do zasugerowanych przez recenzenta poprawek:

Można mieć co prawda pretensje do autora spektaklu, że całą szkodliwość stonki upatruje wyłącznie w braku ziemniaków dla świń. [...] Zastrzeżenia te są jednak całkowicie marginesowe i w niczym nie uwłaczają wartości i aktualności sztuczki³⁷.

Ważną z punktu widzenia polityki zdrowotnej problematykę podejmuje sztuka pod tytułem *O Zuchu i Smoluchu*, którą streszcza swoje *dictum* recenzenta: „Czystość to zdrowie, choroba – to brud”³⁸. Sztuka odzwierciedla istniejące w latach 50. rozwarstwienie społeczeństwa – w pierwszej powojennej dekadzie szeroko rozpowszechnione były akcje mające na celu zmniejszenie przepaści między zapóźnioną wsią i rozwijającym się miastem³⁹. Do propagowania higienicznego trybu życia wykorzystywano ulotki informacyjne, plakaty, afisze oraz oczywiście prasę i literaturę. Przykład *Zucha i Smolucha* pokazuje, że również twórczość dramatyczna podejmowała ten niezwykle istotny, choć z pewnością nienależący do wysokiego rejestru piśmiennictwa problem:

Smoluch, wspólnik Czarownicy, uprawia propagandę brudu. Czarownica rozsiewa choroby. [...] Książka po poprawkach nadaje się dla niższych klas szkoły podstawowej teatru amatorskiego – na uroczystość okolicznościową. Może uczyć przez pokazanie dziecku szpetoty brudu. Tak chciała autorka. Zdaje się, że metodą bardziej skuteczną wychowawczo jest pokazywanie dziecku ładnych stron życia, godnych naśladowania, ale to zrobiła już nieraz Kownacka w innych swoich cennych pracach teatralnych dla dzieci⁴⁰.

Sztuka *O Zuchu i Smoluchu* podejmowała trud wyrobienia w najmłodszych konsumentach kultury właściwych nawyków dotyczących zasad higieny. Podstawowym celem twórczości (dramatycznej) okresu stalinizmu było owo

³⁶ APP, WUKPPiW, sygn. 240, k. 181. Z recenzji książki *O jeżu i lisie szkodniku* (14 VI 1954).

³⁷ Ibidem.

³⁸ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O Zuchu i Smoluchu* (11 III 1949).

³⁹ Ten dychotomiczny stan rzeczy ma odzwierciedlenie także w literaturze okresu, która wytworzyła dwa nurty powieści produkcyjnej – miejski i wiejski.

⁴⁰ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O Zuchu*...

„wyrabianie” w odbiorcach kultury odpowiednich postaw wobec szczególnie istotnych z punktu widzenia polityki państwa zagadnień. Prawodawcom systemu zależało na wyposażeniu młodego konsumenta kultury w odpowiedni system przekonań, na przykład dotyczący zagadnień węzłowych, choćby takich jak walka klas czy kapitalistyczny wyzysk. Ciekawie w tym kontekście prezentuje się Szewczyk, bohater kolejnej sztuki dramatycznej zaproponowanej przez Marię Kownacką. W ocenie utworu formułowane są zarzuty dotyczące motywacji i wiarygodności psychologicznej bohatera, odsłaniające oczekiwania, jakie stawiano literaturze:

Nieoczekiwane zakończenie – szewczyk nie chce pałacu i korony – byłoby bardziej zabawne, gdyby szewczyk był grzeczniejszy. Ten moment jest mimo humoru zawartego w jego przemówieniu – trochę zwulgaryzowany. I pośpiech, z jakim królowna ulega wpływom szewczyka – nie bardzo wiarygodny⁴¹.

W produkcjach socrealistycznych paralelizm estetyczno-etyczny zostaje wzbogacony o komponent klasowy. Bohaterowie, jeśli są piękni i dobrzy, to zazwyczaj pochodzą z odpowiedniej grupy społecznej. Dlatego recenzenci i krytycy proponowali rozwiązania fabularne, w których „uwięzioną królownę uwalnia nie dzielny rycerz, lecz Stach-hutnik”⁴². W analizowanym przypadku Szewczyk wzgardził atrybutami klasy wyższej, choć – jak zauważa recenzentka – nie bez uszczerbku dla samej kompozycji dzieła.

Oceniający utwory dramatyczne recenzenci zwracali uwagę na możliwości ich scenicznej realizacji, chociaż w przeanalizowanym korpusie tekstów przeważają lakoniczne uwagi na ten temat: „Rzecz napisana lekko, żywo, z humorem, z dużą znajomością wymagań sceny kukielkowej i psychiki dziecięcej”⁴³, „Dobra konstrukcja dramatyczna. Poczucie sceny. Żywa akcja. Umiejętne przeprowadzenie tendencji utworu. Język – zapewne ze względu na dość obrzydliwy temat – ubogi”⁴⁴.

W komentarzach podnoszono cechy immanentne tekstów, które mogły być zaletą lub przeszkodą w przeniesieniu na scenę, a waloryzacji możliwości realizacyjnych towarzyszyła często ocena wartości artystycznej dramatu:

⁴¹ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O strasliwym smoku...*

⁴² *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 125; W. Grodzieńska, *Współczesna literatura dla dzieci*, „Kuźnica” 1949, nr 51–52, s. 11.

⁴³ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Kasi...*

⁴⁴ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O Zuchu...*

Temat nadaje się raczej do pogadanki o higienie niż do dramatycznego opracowania. Personifikacja grzebieni, mydeł, szczotek. Uplastycznienia owadów budzących obrzydzenie i lęk jak Karaluch, mucha, piosenki, których treścią jest pasożytnicze bytowanie pluskiew, wszy, pcheł, roznoszenie bakterii ze śmietników, „z gnoju” do wazy z zupą – przez muchy, gdzie występują stonogi, prusaki itp., gdzie leżą kupy śmieci, a chłopca porównuje się do „niechlujnej ścierki” – to to wszystko jest słuszne, prawdziwe – ale w teatrze, zobrazowane wyraziście, bardzo obrzydliwe i straszne⁴⁵.

W zachowanych recenzjach znalazło się kilka uwag dotyczących ówczesnego życia teatralnego. Niemal wszystkie potwierdzają jego niski poziom: „W ogólnym niskim poziomie repertuaru w teatrach dla dzieci, pozycja wartościowa, będąca od lat jednym z podstawowych widowisk w teatrach kukielkowych”⁴⁶, „Utwór zasługuje na publikację i jaknajszersze [pisownia oryginalna] rozpowszechnienie jako jedna z najlepszych sztuk kukielkowych dla młodszych dzieci”⁴⁷, „Utwór powinien być wydany jako jedna z lepszych sztuk w ubogim na ogół naszym repertuarze teatru dla dzieci”⁴⁸.

* * *

W literaturze przedmiotu dominuje przekonanie, że teatry doby realizmu socjalistycznego „przeżywały jeden z najbardziej jałowych okresów w swoich dziejach”⁴⁹. Polski dramat powojenny nie stworzył w pierwszym dziesięcioleciu dzieł wybitnych. Państwo rozpostarło nad twórczością dramatyczną – podobnie jak nad pozostałymi dziedzinami sztuki – opiekuńczo-wychowawczy wachlarz, który nie sprzyjał swobodzie twórczej.

Zaproponowałam spojrzenie na teatr socrealizmu nie od strony tego, co się ukazywało i co wystawiano na deskach teatralnych, lecz od strony tego, jak oceniano składane do weryfikacji poradniki dotyczące scenicznej obróbki tekstów dramatycznych oraz same sztuki przeznaczone dla najmłodszych. Analiza kryptotekstów przekonuje, że oceniający byli w przeważającej mierze lojalni wobec prawodawców systemu i nie wychodzili poza przyjęty kanon recenzyjny, a zacho-

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O strasliwym smoku...*

⁴⁷ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Kasi...*

⁴⁸ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Żaczku-Szkolaczku...*

⁴⁹ S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965*, PWN, Warszawa 1985, s. 232.

wane w archiwach szczytki sztuki i same recenzje potwierdzają dyskusyjne walory artystyczne twórczości dramatycznej lat 50. XX wieku skierowanej (nie tylko) do najmłodszych odbiorców.

Bibliografia

- Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Twórczości Artystycznej, Wydział Wydawniczy, 705.
- Archiwum Państwowe w Poznaniu, Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 240.
- Chojnacki W., Jastrzębski M., *Bibliografia publikacji podziemnych w Polsce*, t. 2: 1 I 1986–31 XII 1987, Spotkania, Warszawa b.r. [1993].
- Ficek E., *Poradnik – gatunek interakcyjny?*, [w:] B. Witosz (red.), *Style konwersacyjne*, Wyd. UŚ, Katowice 2006, s. 243–251.
- Frycie S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*, t. I: Proza, wyd. 3, WSiP, Warszawa 1987.
- Grodzieńska W., *Współczesna literatura dla dzieci*, „Kuźnica” 1949, nr 51–52, s. 11.
- Kamińska J. [Wł. Chojnacki, W. Chojnacki], *Bibliografia publikacji podziemnych w Polsce 13 XII 1981–VI 1986*, Spotkania, Paris 1988.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965*, PWN, Warszawa 1985.
- Nycz R., *Literatura polska w cieniu cenzury*, „Teksty Drugie” 1998, nr 3 (51), s. 6–27.
- Wiśniewska-Grabarczyk A., *Recenzja cenzorska Polski Ludowej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, nr 59 (117), z. 1, s. 97–103.
- Wiśniewska-Grabarczyk A., *Segment streszczający recenzji cenzorskiej (na materiale GUKPPiW z roku 1950)*, „Socjolingwistyka” 2016, z. 1 (30), s. 277–288.
- Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, TAIWPN Universitas, Kraków 2004.
- Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 8 września 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Centralna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii”, *Monitor Polski* 1949, nr 77, poz. 955; <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19490770955+1950%2403%2401&min=1> [dostęp: 1.05.2016].
- Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 15 kwietnia 1950 r. w sprawie zmiany zarządzenia z dnia 8 września 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii”, *Monitor Polski* 1950, nr 79, poz. 926; <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19500790926> [dostęp: 1.05.2016].

Anna Wiśniewska-Grabarczyk

**THEATER AND DRAMA OF THE SOCIALIST REALISM IN THE
CONTEXT OF CRYPTOTEXTS (ON MATERIAL OF MINISTRY
OF CULTURE AND ART [MKiS] AND PROVINCIAL OFFICE
OF CONTROL OF PRESS, PUBLICATIONS AND SHOWS
IN POZNAŃ [WUKPPIW])**

Abstract. The main aim of the paper is the description of cryptotexts of theater staging handbook and dramatic works created in Poland in the socialist realism period. Cryptotext is a secret text which unavailability is the result of a purposeful act. In the text I present selected cryptotexts – reviews produced in Ministry of Culture and Art (MKiS) and censorship reviews of the dramatic works submitted for evaluation to the Provincial Office of Control of Press, Publications and Shows in Poznań (WUKPPIW).

The archives contain evaluation of works which have been published in the subsequent years as well as these which remained only in their draft form. The analysis of the evaluations of the ministry officials reveal the mechanisms of allowing and withholding submitted dramatic works and theater staging handbook which shows the practices of publishing theatrical works.

Analysis of different evaluations to the main text allow for a hypothesis that the main aim of cryptotexts were the evaluation of ideological correctness of submitted works. In spite of this main function it is possible to point out specific passages in the statements of the WUKPPIW officials which are similar to statements of the ministry officials. In these two cases the evaluation pertains to the content and the planned realization of the work and plays mainly a didactic function.

Słowa kluczowe: cenzura, kryptotekst, powojenny teatr i dramat polski.

Key words: censorship, cryptotext, post-war Polish theater and drama.