

MAŁGORZATA JARMUŁOWICZ

(Uniwersytet Gdański)

Inżyniera dusz autoportret udratyzowany, czyli pisarz jako bohater sztuki produkcyjnej

Efektowna formuła nadająca pisarzom miano inżynierów dusz ludzkich była bez wątpienia jedną z najważniejszych mitotwórczych metafor realizmu socjalistycznego. Oczywiście, tę mityczną aurę zawdzięczała po części już samemu nazwisku Józefa Stalina, który w październiku 1932 roku miał wypowiedzieć ją osobiście na spotkaniu z pięćdziesięcioma najwybitniejszymi pisarzami radzieckimi w domu Maksyma Gorkiego. Fundamentalny dla socrealizmu mit wpisany w tę metaforę dotyczył jednak nade wszystko specjalnej roli, jaką w zwycięskim ustroju wyznaczono ludziom pióra, przedziergniętym z dnia na dzień w politycznych aktywistów, z zadaniem pobudzania świadomości klasowej i rewolucyjnego zapалу ludowych mas. Praca twórcza pisarza miała odtąd znajdować wyłączny sens we wspieraniu procesu socjalistycznych przemian i wychowywaniu nowego, socjalistycznego człowieka, a warunkiem koniecznym jej powodzenia stawało się pełne zespolenie myśli oraz działań pisarza z życiem i codziennym trudem ludu pracującego. W niniejszym artykule zamierzam skupić się właśnie na owej wpisanej w figurę socrealistycznego „inżyniera dusz” idei sojuszniczej więzi między literatami i masami ludowymi, która w swym wymiarze praktycznym stała się, jak sądzę, jednym z najskuteczniejszych narzędzi degradacji literatury i wywłaszczania pisarzy z ich dotychczasowej pozycji społecznej.

W Polsce Ludowej bujny żywot tej idei rozpoczął się, zgodnie z socjalistycznym rytuałem, na gruncie czysto retorycznym, a moc

obligatoryjnego nakazu nadał jej autorytet samego Bolesława Bieruta. W kwietniu 1947 roku podczas przemówienia na otwarciu rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu prezydent jasno określił istotę nowej relacji między twórcami i klasą pracującą: dotąd intelektualści i artyści byli

oddzieleni nieprzebytym murem od szerokich mas narodu, tworzących w pocie czoła materialne podstawy ich wiedzy, kultury i sztuki, [a dziś] obowiązkiem twórcy, kształtującego duchową dziedzicę życia narodu, jest wczuć się w tętno pracy mas ludowych, w ich tęsknotę i potrzeby, z ich wzruszeń i przeżyć czerpać natchnienie twórcze do własnego wysiłku, którego celem głównym i podstawowym winno być podniesienie i uszlachetnienie poziomu życia tych mas.¹

Słowa te, parafrazowane przez partyjnych ideologów w setkach kolejnych wystąpień i artykułów programowych, ze szczególną siłą opanowały wyobraźnię językową socrealistycznych poetów. Rozkwitały w niej pod postacią śmiałych figur stylistycznych, w których pisarz włączany był wprost do kolektywu proletariackich budowniczych socjalizmu, stając się „towarzyszem pracy agronoma, hutnika i nauczyciela”. W utworach tych jego pióro wymieniano jednym tchem wraz z młotem i kielnią, a wysiłek pisania wierszy porównywano do trudu murarza budującego domy lub chłopca orzącego pole. Oczywiście ułuda tych plakatowych obrazów broniła się najlepiej właśnie w świecie poetyckiej abstrakcji, dającej alibi najbardziej karkołomnej ekwilibrystyce językowej i najbardziej nieprawdopodobnym skojarzeniom. W połączeniu z socrealistyczną wiarą w „poetycką skuteczność mowy chropawej i treści uproszczonych”² dawało to zwykle efekt niezamierzonej, acz nieuchronnej groteskowości, choćby w wierszu Wiktora Woroszylskiego, wysyłającego z głębin śląskich kopalń apel do politycznych poetów, „rębaczy wyobraźni, ładowaczy wzruszeń” o udział we współzawodnictwie pracy:

kto da więcej, kto da lepiej [...]
węgla poezji – do rozgrzania
towarzyszy z miast, wsi i zagranicy!³

¹ B. Bierut, *O upowszechnieniu kultury*, Warszawa 1948, s. 12-13.

² A. Zieniewicz, *Wiersze z marmuru*, „Poezja”, 1986, nr 1-2, s. 15.

³ W. Woroszylski, *Na odrowoie nekrologu u Wincentego Pstrouskiego*, [w:] tenże, *Śmierci nie ma! Poezje 1945-1948*, Warszawa 1949.

Groteskowość tego przykładu jest symptomatyczna: w płomienych strofach socrealistycznych poetów – zwłaszcza tych z grupy „pryszczatych” – mit o ścisłym zespoleniu ludzi pióra z ludźmi kilofa i łopaty rzeczywiście osiągał komiczne apogeum odrealnienia i propagandowej idealizacji. O ile więc można teksty tej kategorii uznać za interesujące z punktu widzenia badań nad perswazyjnym charakterem literatury socrealistycznej, nie mówią one zarazem nic o kosztach i skutkach wmawiania owego „mitu jedności” prawdziwym pisarzom.

Znacznie ciekawszego materiału dostarcza pod tym względem socrealistyczna dramaturgia w jej wariacie produkcyjnym. Choć temat ten ma w jej obrębie dość skromną reprezentację tekstową (odnalazłam jedynie – a może aż – trzy sztuki, w których występuje postać pisarza skonfrontowanego z kolektywem robotniczym), objawia się jednak w postaci zdecydowanie bliższej prawdy życiowej. Nie tylko dlatego, że pusta retoryczność poetyckiej metafory ustępuje tu miejsca sytuacyjnemu konkretowi formy dramatycznej, i nie tylko przez wzgląd na narzucony tej formie rygor realizmu. Bodaj najistotniejszy wpływ na obraz „inżyniera dusz” na froncie socjalistycznej pracy i produkcji ma w tych sztukach fakt, że funkcjonuje on tam bez pośrednictwa głosu odautorskiego, a za to w bezpośrednim starciu z udratyzowanym „żywołem” środowiska robotniczego, wystawiony na próbę praktycznych wyzwaniań, jakie z tego wynikają. Dopiero teraz, skonkretyzowany w działających postaciach i zweryfikowany przez dialogiczne napięcia między nimi, propagandowy mit zaczyna odsłaniać swe drugie dno.

Sztuki, którymi chcę się zająć – *Inżynier Saba* Janusza Wirskiego, *Tysiąc walecznych* Jana Rojewskiego i *Takie czasy* Jerzego Jurandota⁴ – predysponuje do analizy porównawczej znamienne podobieństwo motywu związanego z postacią pisarza. W każdej z nich pojawia się on w fabrycznym lub budowlanym plenerze po to, by zebrać tam materiał do utworu literackiego, dokładnie w myśl obowiązującej w socrealizmie zasady, że „tworzywem wszelkiego dzieła jest osobiste

⁴ Przywoływane dalej cytaty pochodzą z wydań książkowych tych sztuk: J. Wirski, *Inżynier Saba. Sztuka w 3 aktach*, Warszawa 1949; J. Rojewski, *Tysiąc walecznych*, Warszawa 1951; J. Jurandot, *Takie czasy. Komedia w 3 aktach*, Warszawa 1954.

doświadczenie, uzyskane w obcowaniu z danym środowiskiem”⁵. Literat Brandt z *Inżyniera Saby* szuka tego doświadczenia w fabryce włókna syntetycznego, Halny z *Tysiąca walecznych* trafia w tym celu na plac budowy warszawskich osiedli mieszkaniowych, a Skupień z *Takich czasów* odwiedza prowincjonalną fabrykę gwoździ. Oczywiście, nietrudno wskazać źródło tego schematu. Okoliczności tłumaczące umieszczenie postaci pisarza w strukturach typowych fabuł produkcyjnych siłą rzeczy wywołują skojarzenia z tzw. akcją terenową, czyli zorganizowaną na początku 1950 roku przez Związek Literatów Polskich i partię praktyką wysyłania ludzi pióra do zakładów pracy i spółdzielni produkcyjnych na spotkanie z prawdziwą rzeczywistością Polski Ludowej i z tematami godnymi socjalistycznej literatury. Swoje apogeum akcja ta przechodziła wtedy, gdy *Tysiąc walecznych* Rojewskiego grano w ramach Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych w 1951 roku (i to jednocześnie aż w czterech różnych teatrach), a dożywała końca, gdy dwa lata później komedia *Takie czasy* Jurandota zaczynała triumfalny pochód przez niemal wszystkie sceny w Polsce⁶. *Inżynier Saba* Wirskiego, pionierski produkcyjniak napisany w 1948 roku, jeszcze przed masowym wysypem pisarzy-terenowców, odwołuje się do podobnej praktyki, zanim została ona systemowo zinstytucjonalizowana i poddana całkowitemu dyktatowi doktryny. Czytane łącznie, sztuki te scalają więc w sobie pamięć wszystkich faz ewolucji owego socrealistycznego eksperymentu, dając dramaturgicznie ujednociony klucz do analizy obrazu „inżyniera dusz”, jaki poprzez schemat akcji terenowej został w nich nakreślony.

W trzech zróżnicowanych przez moment historyczny odsłonach tego obrazu dostrzec można jednak również inną ujednoczoną zasadę: oto w każdej z wymienionych sztuk pisarz wkracza na scenę robotniczego świata jako – o dziwo – postać ewidentnie w nim obca i zgrzytliwie objawiająca swoje niedopasowanie. Dokonująca się w ten sposób inwersja mitu zgodnej symbiozy twórcy i mas ludowych, mitu, który miał patronować również akcji terenowej, jest tym bardziej przewrotna, że nie gwałci ideologicznie zalegalizowanych

⁵ J. Putrament, *Na literackim froncie*, Warszawa 1953.

⁶ O zawrotnej karierze scenicznej *Takich czasów* pisał J. Sieradzki w szkicu *Droga Jurandota czy losy komedii?*, „Dialog” 1980, nr 2.

tez głoszonych pod adresem literatury przez partię. Każdy z trzech autorów sięgnął po prostu po tezy starannie wybrane, takie, które przecierając drogę mitowi, akcentowały stojące na niej przeszkody i wspomagały wychowawczą krytykę środowiska literackiego uprawianą w imię walki o nowe oblicze zawodu pisarza. Wyraźnie tendencyjna selekcja cech, składających się w każdej ze sztuk na portret literata wyobcowanego z robotniczego tła, ma więc dobre ideologiczne alibi, a sam temat obcości jest na dodatek historycznie umotywowany.

Brandt reprezentujący tużpowojenną kondycję literatury (akcja *Inżyniera Saby* dzieje się „10 miesięcy po zawarciu pokoju”), demonstruje tę obcość postawą porażonego traumą wojny defetysty, którego zgorzknienie zderzone zostaje z entuzjazmem budowniczych nowej Polski. Niczym cała ówczesna literatura, jeszcze nie przekierowana na tory socrealizmu i wskutek tego skupiona na „powojennych obrachunkach”, Brandt nie nadąża za procesem rewolucyjnych przemian, cierpiąc na typowo inteligencki kryzys wiary w człowieka. Postrzega go wyłącznie przez pryzmat doświadczonego odeń zła: „W Oświęcimiu straciłem żonę i dwoje dzieci. Widziałem ich śmierć. (...) Ostatnio zginął mój brat, zamordowany przez angielskich żandarmerów” (s. 87). Dopiero niezłomny zapał i optymizm wynalazców technologii przemysłowej, która ma współtworzyć wspólną, lepszą przyszłość, wyprowadza go z duchowej zapaści i przywraca twórczą energię: „Pierwszy raz jestem świadkiem, jak człowiek walczy o coś innego niż o doskonałe narzędzie mordy” (s. 26), „Kiedy patrzę na was, zaczynam wierzyć, że warto żyć, warto pisać, warto pracować” (s. 152)⁷. Ten spóźniony i nieco naiwny entuzjazm nie zmienia jednak faktu, że Brandt pozostaje w sztuce Wirskiego synonimem

⁷ W sztuce pobrzmiewa więc nie tylko echo diagnoz i postulatów formułowanych pod adresem literatury u progu socrealizmu, ale też nastrojów panujących wówczas dość powszechnie w samym środowisku literackim. Właśnie tych, którym dawała wyraz Zofia Nałkowska, notując w swoim dzienniku już pod datą 10 lutego 1945: „Ta nowa rzeczywistość podpyływa do mnie i z wolna mnie zagarnia. (...) Uczucie ulgi niezmiernie trwa, radość, że coś się robi, że ludzie są potrzebni. (...) To, co nadciąga, będzie naturalnie bardzo burzliwe (...). Ale to, co było, minęło naprawdę, ten koszmar jednak się skończył” (Z. Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, Warszawa 1972, s. 411).

różnic i dystansu, dzielących literaturę od realiów powojennej rzeczywistości, a w istotę jego problemu trafia najcelniej uwaga przenikliwej asystentki tytułowego inżyniera, Anny: „Panu potrzeba kuracji z faktów” (s. 87).

W *Tysiącu walecznych* Rojewskiego, już choćby z racji udziału tej sztuki w afirmującym socrealizm konkursie dramaturgicznym i w wieńczącym go Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych w 1951 roku, przedstawiciel świata literackiego powinien – przynajmniej teoretycznie – mieć podobne problemy za sobą. Sama akcja terenowa wydała do tego czasu wymierny plon w postaci 64 utworów literackich różnej maści gatunkowej (przeważały powieści – tych napisano aż 38 – ale nie zabrakło też sztuk teatralnych, by wymienić choćby głośne *Zwycięstwo* Janusza Warmińskiego lub *W stoczni* Leona Rybarskiego). W entuzjastycznych podsumowaniach akcji podkreślano, że „pobyt w terenie pomógł przemienić się, dojrzeć wielu pisarzom, ukazał im rzeczywiste linie walki klasowej, wzmocnił ich ideologicznie”⁸. Co więcej, żargonowe określenie „terenowiec” zaczęło oznaczać pisarza nacechowanego specjalną polityczną odpowiedzialnością, takiego, który „pobyt swój traktuje nie jako beznamietną obserwację dziejących się w terenie wydarzeń, ale sam bierze udział w tych wydarzeniach, służy radą i pomocą terenowemu aktywowi”⁹. Zawarta w sztuce Rojewskiego odpowiedź na tak afirmatywnie potraktowaną ideę pisarza-aktywisty musi wobec powyższego budzić sporą konsternację. „Obywatel literat”, dołączający w jego sztuce do robotniczego kolektywu, okazuje się bowiem śmiesznym nieudacznikiem, który konsekwentnie kompromituje wszystkie aspekty swego propagandowego wizerunku. Cóż z tego, że wygłasza deklaracyjną tezę, iż „w naszym fachu, rozumiecie, najważniejsza rzecz – nadążać” (s. 22), skoro nie tylko nie ma pojęcia o machaniu łopata, w którą – a jakże – wyposażają go życzliwi budowlancy, i nie tylko zdradza swą społeczną misję dla tandetnego i oczywiście nieudanego flirtu z dziarską przewodniczącą organizacji partyjnej „Osiedla B”, ale na

⁸ T. Borowski, *Pisarz w terenie*, „Nowa Kultura” 1951, nr 7, s. 1. Warto przypomnieć, że niespełna pół roku po napisaniu tego artykułu Tadeusz Borowski popełnił samobójstwo.

⁹ J. Putrament, *Na literackim froncie*, s. 101.

dodatek jest kompletnie wyzbyty instynktu klasowego, a gdy trzeba wydać sąd o wrogu, ucieka w tchórzliwy relatywizm i inteligenckie dylematy: „Co możemy wiedzieć o drugim człowieku? Ja siebie nie znam” (s. 54). Wady te tworzą więc niemal kompletny rejestr zawodowych skrzywień i zapóźnień wytykanych literatom przez partyjnych ideologów. Jako tak ostentacyjna karykatura propagandowego mitu pisarza Halny staje się wręcz kłopotliwy z punktu widzenia uschematyzowanej fabuły sztuki, czego świadectwem finałowy akt. Gdy – jak zawsze – dochodzi do demaskacji wroga i nawrócenia ideologicznie zbłąkanych, postać pisarza już się nie pojawia, a rażąco nieadekwatne do wcześniejszych jego „dokonań” cytaty z nowo powstałego opowiadania deklamuje za niego – jako pouczający morał – szefowa organizacji partyjnej.

Pisarzowi Skupniowi z *Takich czasów* równie dotkliwa dyskredytacja została oszczędzona nade wszystko dzięki komediowej tonacji sztuki, która rozbraja i lukruje wszelkie napięcia. Postać tę Jurandot uczynił nawet katalizatorem słusznej decyzji dyrektora fabryki, by pozostać u jej sterów mimo pokusy intratnego stanowiska w stolicy. Skupień dźwiga jednak również balast błędów i wypaczeń, w jakie popadła literatura schyłkowej fazy socrealizmu: zawodową czujność usypia w nim rutyna, a miejsce realnych konfliktów klasowych zastępuje w jego twórczości niesławny schematyzm. Nawet inteligentna autoironia nie chroni go przed ośmieszającym fałszem własnej roli – jest pisarzem-pozorantem, tworzącym dzieła udające swą społeczną misję i wierność prawdzie, a w istocie uśmiercane przez szablon zideologizowanej fikcji.

Odesłani w teren bohaterowie przywołanych sztuk ilustrują więc ze zgodną konsekwencją zdiagnozowane przez partyjnych ideologów słabości i niedostatki każdej z trzech faz socrealizmu: przedwstępnej – z balastem horroru wojny, szczytowej – z nieustającym kompleksem niedojrzałości, i finalnej – z piętnem starczego skostnienia. Oczywiście, powody, dla których autorzy tych sztuk nie pozwolili swym udramatyzowanym kolegom po piórze wspiąć się na wyżyny propagandowego ideału „inżyniera dusz”, są dziś poza naszym zasięgiem. Można jedynie domniemywać, że Januszowi Wirskiemu, debiutującemu już w roku 1920, nie mogły być obce dylematy literatów wkraczających po wojnie w społeczne realia nowego ustroju,

że Jan Rojewski, architekt, który w okresie socrealizmu odkrył w sobie pisarza, mógł mieć niejakie pojęcie o pracy na budowie, a Jerzy Jurandot, jako mistrz satyry, programowo utrzymywał ironiczny dystans do wszelkich, również zawodowych tematów. Jak widać, wszyscy ulegli jednak tej samej potrzebie wyprowadzenia swojego udratyzowanego *alter ego* poza ramy skrajnie fałszywego ideału. W warunkach doktryny nieuznającej żadnych półśrodków i kompromisów rezygnacja z tego fałszu oznaczała jednak automatycznie wybór innego: fałszu samokrytyki, będącej jedyną tolerowaną odpowiedzią na niemoc sprostania narzuconemu ideałowi. Trudno nie ulec wrażeniu, że autorzy przywołanych tu sztuk nakreślili swój niewierny ideałowi autoportret, wykorzystując właśnie konwencję zrytualizowanego przez socrealizm samoponiżenia. Uwierzyć w to tym łatwiej, że mimo swej drastyczności konwencja ta stanowiła wówczas zupełnie oczywisty element ich zawodowego świata. Jak pisał Zdzisław Łapiński: „[w socrealizmie] nawet bierny udział w życiu literackim łączył się zwykle z ponawianymi aktami profanacji, zaś przepustką do czynnego udziału był szczególnie dobitny akt samodegradacji”¹⁰.

W analizowanych sztukach akt ten jest nierozzerwalnie związany ze światem robotniczego kolektywu, w który pisarz zostaje wrzucony. Z chwilą, gdy do niego trafia, świat ten staje się dlań jedynym punktem odniesienia i jedyną miarą wartości, przede wszystkim jednak miejscem na wszelkie sposoby demaskującym jego własną słabość i – ostatecznie – zbędność. Już sam schemat sztuki produkcyjnej skazuje uwikłanego w jej fabułę pisarza na poniżającą marginalizację: z założenia gloryfikuje przecież proces produkcji i człowieka pracy, fetyszem czyniąc siłę fizyczną i robociarski trud. Samodegradacja inteligenta skonfrontowanego z takim porządkiem wartości pojawia się jako prosta konsekwencja uznania przez niego prymatu tych właśnie wartości. A w przywołanych sztukach uznanie to jest bezdyskusyjne i rozpina się między pełnym podziwu onieśmieleniem („Jestem nieprzyzwyczajony. Tu u was taki ruch (...) nie mogę za wami nadążyć” – to Halny z *Tysiąca walecznych*, s. 19) a czołobitną egzaltacją („Niesłychanie ciekawe studium. Niesłychanie! Ci ludzie! Ta fabryka!

¹⁰ Z. Łapiński, *Jak uspożyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, Londyn 1988, s. 95.

Jestem szczęśliwy (...). Nie mogę się doczekać ich zwycięstwa. Jestem dumny!” – to Brandt z *Inżyniera Saby*, s. 26).

Prawdziwy problem pisarza stojącego oko w oko z potęgą ludu pracy nie polega jednak na kompleksie „gryziopórka” niezdolnego mierzyć się z produkcyjnymi sukcesami robotnika. Rzecz w tym, że pisarz przegrywa z robotnikiem również na własnym boisku, jako specjalista od utrwalania chwały budującego się socjalizmu na kartach książek. Jego nieprzystawalność do realiów robotniczego świata polega bowiem i na tym, że jest w tym świecie literacko bezradny i niewydolny. Zamiast uzbrojonego w pióro działacza politycznego, jakim chcieli go widzieć partyjni ideolodzy, przypomina naiwne, wymagające wsparcia dziecko, a swoją ignorancją wobec tematów, jakich dostarcza mu wizytowany „teren”, wręcz utrudnia proces narodzin dzieła. Ostatecznie można odnieść wrażenie, że dzieło okazuje się mądrzejsze od swojego autora i cierpliwie znosząc jego nieudolność, po prostu pisze się samo, podlegając „jedynie słusznej” prawdzie dziejących się zdarzeń. Nic nie obrazuje tego paradoksu lepiej, niż wspomniana wcześniej sytuacja z *Tysiąca walecznych*, w której ideologicznie poprawne opowiadanie Halnego staje się autonomicznym „bohaterem” finału pod nieobecność zupełnie zbędnego, bo ideologicznie niedojrzałego autora.

Poczucie owej zbędności, stanowiące ostateczne dopełnienie aktu profanacji pisarza w udratyzowanym robotniczym świecie, narasta również z innego powodu. Przedstawionych w sztukach literatów nikt nie dowartościowuje propagandowymi hasłami, które ówczesnym zwyczajem głośiłyby, że ich twórczość jest społecznie pożyteczna i niezastąpiona. Przeciwnie, w jej odbiorze przeważa raczej ton politowania. Gdy na wieść o możliwej porażce projektu inżyniera Saby Brandtowi wyrzywa się okrzyk: „Bójcie się Boga! To i moją powieść diabli wezmą!”, odpowiada mu jawna kpina: „A to za przeproszeniem pana piszącego, rzeczywiście strata!...” (s. 18). Powieść produkcyjną Skupnia o dumnym tytule *Jutrznia nad ugiorem* dyrektor Zieliński zapamięta jako – za ledwie – *Zorzę w nieużytkach*. Jeszcze dotkliwszą lekcję pokory odbiera od robotników Halny, po wpadce z łopatą (od której dostał odcisków, wyrobiwszy jedynie „zero trzynaście normy”) zdegradowany do roli skryby prowadzącego dziennik budowy, z pocieszającym komentarzem: „Pisać przecież umiecie” (s. 33).

Nawet ta oczywista u literata umiejętność pisania byłaby jednak godna zaledwie dziennika budowy, gdyby nie wsparcie, jakiego w twórczej pracy udziela pisarzowi robotniczy kolektyw. To właśnie fabryczne i budowlane załogi są prawdziwymi akuszerami dzieł rodzących się pod ręką Brandta, Halnego i Skupnia. To od nich – poza dobroduszną kpina – dostają oni bezcenne lekcje o zawilosciach procesu produkcyjnego, etyce zawodowej, klasowej czujności i ideologicznej dojrzałości. Poziom wtajemniczenia samej klasy pracującej w arkana warsztatu pisarskiego nie pozostawia przy tym złudzeń co do tego, że robotnikom jest w tej relacji zdecydowanie bliżej do literatury, niż literatom do spraw robotników. Dość posłuchać, z jaką profesjonalną rzeczowością pytają pisarza, czy interesuje go „technologia produkcji, czy raczej atmosfera pracy? Bardziej maszyny, czy bardziej ludzie?”¹¹. Albo z jakim doświadczeniem potrafią wyczuć, gdzie w powstające dzieło może wkraść się fałszywa nuta: „Panie literat! Tylko niech pan z nas nie robi ani świętych, ani męczenników, bo się pogniewamy!”¹². Mało tego – gdy pisarz brnie w oczywiste błędy, mądrość kolektywu po prostu przejmuje stery procesu twórczego: w komedii Jurandota zupełnie nowy, trafiający w sedno konfliktów klasowych konspekt sztuki dyktuje zbląkanemu Skupniowi... sekretarka dyrektora fabryki, na dodatek operując przy tym fachową terminologią literacką, bo przecież „czytuje się «Nową Kulturę», «Życie Literackie»... My tu w terenie mamy dużo czasu” (s. 41). Można uwierzyć, że obdarzony takim polotem terenowy „lud” w razie potrzeby potrafiłby po prostu sam napisać książkę na swój temat. Oczywiście, gdyby nie miał poważniejszych, produkcyjnych spraw na głowie. Tak czy owak, ostatni bastion autorytetu pisarza w postaci jego monopolu na tworzenie literatury upada, pomnażając zwycięskie aktywa klasy robotniczej.

Trudno zaprzeczyć, że podjęty przez autorów sztuk krytyczny demontaż mitu związanego z propagandową figurą „inżyniera dusz”, nade wszystko zasilił kolejny mit – mit ludu pracującego, który zahartowany walką o najwyższe cele i wartości przerósł swych duchowych, uzbrojonych w pióra przewodników. I ostatecznie to ten drugi mit

¹¹ J. Jurandot, *Takie czasy. Komedia w 3 aktach*, s. 16.

¹² J. Rojewski, *Tysiąc walecznych*, s. 24.

zaabsorbował całą uwagę ówczesnych komentatorów sztuk. Znamienne, że żaden z recenzentów nie pochylił się nad postaciami samych pisarzy, przegrywających swój autorytet w nierównych pojedynkach z potęgą ludowego kolektywu¹³. Znajoma i ideologicznie oswojona konwencja samokrytyki i samodegradacji, patronująca tej przegranej, najwyraźniej skutecznie przesłoniła jej dodatki, tym razem zupełnie realny sens, z woli czy poza wolą autorów sztuk zapisany między ich wierszami. Dzisiaj nie sposób czytać tych teatralnych produkcyjniaków inaczej, niż jako zalegalizowanej przez formułę socrealizmu ilustracji procesu likwidowania literatury w dotychczasowym sensie tego słowa i programowej dewastacji kulturowego prestiżu pisarza. To natomiast, co miało być jednocześnie wehikułem i zasłoną dymną dla owego procesu, czyli urealnioną w czynach fikcją socjalistycznego sojuszu między literatami i ludem pracującym, niech odczaruje symboliczna w swej wymowie powieść „dziecięcia wieku”, Andrzeja Brauna, jaką powierzył uszom autora *Hańby domowej*:

Posiadam zdjęcie, które mówi samo za siebie: jest to hala stoczni, kilka tysięcy spędzonych ludzi, zamknięto ich po pracy, na szczytowej ścianie gigantyczne powiększenie okładki [moich] Lewantów, obok tego portret Bieruta i hasło, coś w rodzaju: „Naród ma prawo stawiać wymagania swoim twórcom”... Na tle tego gigantycznego ołtarza ja, maleńki. [...] Zostałem wzięty w jakieś tryby i jestem niczym. Dostarczyłem tylko temu czemuś surowca. Na miejscu ostrzegano mnie jednocześnie: wyprowadzimy pana bocznym wyjściem, bo przyszedł ten Makowski, przodownik, który dopatrył się w książce siebie samego, w fikcyjnym bohaterze; on pana pobije, umówili się i pana należą... – [...] To stanowiło dla mnie symbol tego, co oni z nas robili. [...] Zdałem sobie sprawę, że to nie ma nic wspólnego z literaturą.¹⁴

¹³ Za wyjątek od tej zasady można uznać recenzję *Takich czasów* napisaną przez Wojciecha Natanson, który jednak zainteresował się postacią pisarza Skupnia tylko w kontekście chwytu „teatru w teatrze”, jaki postać ta wprowadza do sztuki. Patrz: W. Natanson, *Na scenach warszawskich*, „Twórczość” 1954, nr 4.

¹⁴ J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin 1990, s. 271.

Summary

A dramatised self-portrayal of the engineer of souls – the writer as the main character of a production play

The topic of the article is the image of a writer against the backdrop of a group of factory workers depicted in three typical production plays: *Engineer Saba* [*Inżynier Saba*] by Juliusz Wirski (1949), *A Thousand Brave Men* [*Tysiąc walecznych*] by Jan Rojewski (1951) and *Times Like That* [*Takie czasy*] by Jerzy Jurandot (1954). Representing different phases of development of socialist realism literature, the dramas refer to the same motif of so called field action, practiced in the 50s as a way of getting writers closer to the working masses. However, the writers “in the field” portrayed in those dramas deviate sharply from the propaganda image of the engineer of souls, exposing its other, far more unpleasant literary facet. Just as in socialist-realist reality, also in the dramas presented in the article the dogmatic glorification of the working masses happens at the cost of the inevitable degradation and self-abasement on the part of the writer who happens to be confronted with those masses.