

W

IBL



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

15

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

PRL, teatr, rewolucja

autor:

Tomasz Żukowski

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2016 nr 15

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/15-teatralnosc/prl-teatr-rewolucja>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

PRL, teatr, rewolucja

Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia. Teatr publiczny 1765–2015*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Państwowy Instytut Wydawniczy – Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.

Książka jest częścią i efektem projektu „Teatr publiczny. Przedstawienia 1765–2015”.

Książka *PRL. Przedstawienia* zainteresuje nie tylko specjalistów zajmujących się historią teatru. Jest czymś znacznie więcej. Opowiada o polskiej kulturze w niezwykle interesującym i zróżnicowanym okresie: podczas rewolucji lat 40. i 50. XX wieku, w czasie stopniowego odchodzenia od radykalnych haseł i budowania porewolucyjnej stabilizacji, a wreszcie u schyłku PRL-u, który doprowadził do ostatecznego zdyskredytowania powojennych – było nie było transgresyjnych – projektów.

Joanna Krakowska za pośrednictwem medium teatru daje wielostronny i zniuansowany obraz tych czterdziestu lat kultury polskiej. Przywoływane przez nią zdarzenia, spory i postawy otwierają dostęp do historii, która pozostaje w ogromnej mierze niezrozumiana i nieprzemyślana. Mówienie o PRL-u jest dzisiaj szczególnie trudne, ponieważ ciężką nad nim schematy funkcjonujące jako obiegowe oczywistości. Po roku 1989 Polska Ludowa stała się negatywnym punktem odniesienia dla zmian, które miała przynieść transformacja. Na odrzuceniu i potępieniu PRL-u usiłowano budować nową tożsamość. Skutecznie. Jedyne bodaj, co łączy głównych oponentów politycznych w dzisiejszej



Polsce, to okrzyk „Precz z komuną!”, którym próbują się wzajemnie zdyskredytować. Narracja, stojąca u podstaw tej zgody ponad podziałami, zaczęła się kruszyć dopiero w ostatnich latach. Książkę *PRL. Przedstawienia* należy czytać na tle refleksji poszukującej nowego rozumienia powojennej historii Polski.

Teatr: medium komunikacji

Tytułowe „przedstawienia” to dla autorki metoda widzenia teatru i społeczeństwa. We wstępie pomyślanym jako rodzaj metodologicznego manifestu Krakowska pisze:

Przedstawienie nie jest „tym, co na scenie”, tak jak obraz nie jest „tym, co na płótnie”. Przedstawienie jest „tym, co opowiedziane”, i „tym, co działane”, nie jest zatem bytem, lecz mechanizmem sensotwórczym organizującym warunki wypowiedzi na własny temat. Inaczej mówiąc przedstawienie teatralne jest ustanowieniem dyskursu, który wytwarzać może ciągle na nowo dynamiczne narracje, zależne od przyjętych zmiennych, od podmiotu mówiącego i pozycji, z jakiej mówi (s. 9).

Wynika z tego rozumienie teatru jako forum debaty:

Teatr publiczny jako metafora to (...) przestrzeń, gdzie jednostki mogą komunikować swoje roszczenia i przekonania tak, by wpływały na decyzje zbiorowości. Jest to zatem sfera czynnego przekształcania życia społecznego, a nie estetycznego odgrywania ról. To sfera dyskursywna, gdzie toczy się dyskusja nad kwestiami ważnymi dla ogółu i formułowane są opinie o dalekosiężnych skutkach politycznych i strukturalnych (s. 14).

W tego rodzaju ujęciu teatr staje się instytucją *par excellence* polityczną, podobnie zresztą jak mówienie o nim. „Oświecenie (...), a nie narodowy romantyzm, jest źródłową tradycją, na którą powołuje się taka historia” – stwierdza autorka. Mieści się w tej tradycji rozumienie teatru jako miejsca konstytuowania się nowoczesnego społeczeństwa, ale także – może przede

wszystkim – idea krytyki jako sposobu myślenia odsłaniającego warunki możliwych postaw i sądów. Rozumienie polityczności w analizach Krakowskiej wykracza daleko poza uświadamiane i wypowiedane głośno deklaracje. Wiąże się raczej z zakreślaniami obszaru sensów, które okazują się możliwe do pomyślenia w przestrzeni publicznej. Dotyczy to wszystkich działających w niej aktorów. Tych związanych z władzą i definiujących reguły gry dla instytucji życia kulturalnego, ale także tych, którzy nie zawsze te reguły akceptują czy wręcz otwarcie kontestują i szukają miejsca dla własnego głosu.

Teatr PRL-u staje się także medium komunikacji dla nas, tu i teraz. Mówienie o nim ma przewartościować nasze dzisiejsze postrzeganie samych siebie. Także w tym sensie pozostaje polityczne, jak pisze Krakowska:

Dziesięć rozdziałów tej książki to dziesięć przedstawień teatralnych i dziesięć tematów wskazanych z nadzieją, że wyłoni się z tego nie tylko możliwe rozległa historia teatru w PRL-u, ale także historia ówczesnego życia publicznego. Osnuta wokół tego, co zaskakujące, niesłusznie zapomniane, peryferyjne (s. 15).

Tematy wybrane przez autorkę okazują się ważne z powodu prowadzonych obecnie sporów i współczesnych doświadczeń. Każdy rozdział wprowadza do obrazu nowe wątki i otwiera nowe obszary namysłu. W książce znajdziemy refleksję nad stalinowskim terrorem, odwilżą, teatrem żydowskim, pokoleniową autodefinicją widzianą z jednej strony przez pryzmat *Kartoteki* (1961) Tadeusza Różewicza, z drugiej – krytyki feministycznej, sprawę powrotu paradygmatu romantycznego w epoce Gierka, niezwykle interesującą charakterystykę konserwatyzmu liberalnej inteligencji widzianej w kontekście spektakli warszawskiego Teatru Współczesnego wprowadzających temat relacji lesbijskich. Pojawia się także wątek konformizmu i wolności odnajdywanej w sztuce jako grze, która – o, paradoksie! – kończy się wraz z Polską Ludową. Koniec tego okresu to renesans

martyrologicznego romantyzmu na niezależnych scenach.

Powrót w przeszłość i skonfrontowanie pytań stawianych dzisiaj kulturze z tym, co działo się w PRL-u, pozwala na określenie nowego stanowiska zarówno wobec współczesności, jak i wobec sądów na temat Polski Ludowej.

Obraz PRL-u komplikuje się

Joanna Krakowska wybrała do opisu spektakle emblematyczne, w których jak w soczewce odbijają się charakterystyczne problemy ich czasu. Książkę otwiera *Elektra* Jeana Giraudoux w reżyserii Edmunda Wiercińskiego wystawiona w lutym 1946 roku w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi. To przedstawienie fundujące nową epokę. Jego analiza ujawnia nieoczekiwane cechy PRL-u i jego jawne bądź ukryte aporie. Zaproponowany w książce opis i ocena początków PRL determinuje w dużej mierze obraz całego czterdziestolecia.

Zacząć wypada od kontekstu nadchodzącej zmiany. Wizja nowego teatru, jego roli i związanego z nim projektu społecznego narodziła się w Polsce jeszcze w czasie wojny, kiedy nikt nie myślał o Manifeście Lipcowym i Związku Patriotów Polskich. Wyrosła z polskiej kultury i była jej częścią: „idea teatru jako »szkoły wychowania moralnego, kulturalnego i politycznego szerokich mas« – czytamy – nie była wcale importowana ze Związku Radzieckiego, lecz sformułowali ją Wierciński z Schillerem” (s. 55). Zmian, które dokonały się – nie tylko w teatrze – w latach 40. i 50., nie można więc rozumieć jedynie w kategoriach „importu ze Wschodu”. Poparcie dla radykalnego projektu przekształcenia społeczeństwa było zakorzenione także w polskich doświadczeniach i autorefleksji.

W sporze o *Elektrę* i równoległym prowadzonym sporze o Josepha Conrada – oba z klęską powstania warszawskiego w tle – uczestniczył między innymi Jan Kott. Jego poglądy „były radykalne, bo odmawiały przekucia klęski w moralne zwycięstwo, rozliczały heroizm z ceny, jaką trzeba było zań zapłacić, zarzucały pychę bohaterom i kwestionowały honor i wierność jako

nadrzędne wartości moralne” (s. 64). Jednocześnie były zdaniem autorki autentyczne: „Kott miał chyba wówczas uzasadnione poczucie, że reprezentuje mniejszość, a nie do końca jeszcze rozumiał, jak wielką siłę. O tym miał/mieli się przekonać w następnych latach. Może więc niedobrze jest oceniać te spory z roku 1946 z perspektywy już choćby dwa-trzy lata późniejszej” (s. 65).

Nurt reprezentowany przez Kotta czekała trudna droga. Krakowska falsyfikuje obiegowe przekonanie, że chodzi o „starcie »patriotów« z »bolszewikami«” (s. 67). Analizuje za to, jak kształtowało się pole dyskusji i co można w nim było powiedzieć. *Elektra* i jej recepcja odbijały konflikt między patriotyczno-narodową mitologią a krytycznym nurtem polskiej kultury. Konflikt, w którym stosunek sił nie był wcale tak oczywisty, jak mogłoby się wydawać. Okazuje się, że

W 1946 roku *Elektra* stworzyła okazję nowej władzy na wyartykułowanie – w argumentacji, a nade wszystko w retoryce swoich zwolenników – stanowiska, które skutecznie zablokowało na całe lata możliwość prowadzenia otwartej i autentycznej debaty na ten temat. Wcale nie dlatego, że z pozycji siły rozprawiono się z oponentami i uniemożliwiono apoteozę powstania, ale wręcz przeciwnie, dlatego że zamknięto usta tym, którzy nie chcieli, żeby ich krytyczne stanowisko wobec powstania wiązano z polityką władz i wykorzystywano propagandowo (s. 43).

Przyjrzyjmy się temu rozumowaniu. „Nowa władza” jest w nim z jednej strony tym, kto próbuje na nowo zdefiniować wspólnotę, dokonując transgresji tradycyjnego polskiego patriotyzmu, transgresji pokrewnej intuicjom Kotta i innych, z drugiej już na wstępie przegrywa z narodowymi mitami. Krakowska pisze bowiem w istocie o kształtowaniu się schematu postrzegania, w którym to, co krytyczne, staje się obce, a rewolucja nie może być „nasza”. Schemat ten łączy się z realną społeczną presją, na tyle silną, że blokuje ona swobodę krytycznej refleksji. „Spór polityczny wokół *Elektry* nie był zatem sporem o sens powstania,

ale niewypowiedzianym sporem o współpracę z Sowietami, a co za tym idzie o legitymację nowej władzy” (s. 62). Szkoda, że w wywodzie Krakowskiej zabrakło historii tego motywu. Militarna obecność ZSRR w Polsce była faktem i nie sposób jej pomijać, ale krytyczną refleksję nad kulturą jej przeciwnicy kwalifikowali jako obcą od dawna, żeby sięgnąć do *Nie-Boskiej komedii* z Chórem Przechrztów czy konserwatywnej krytyki Tadeusza Boya-Żeleńskiego czy Ireny Krzywickiej w dwudziestoleciu międzywojennym.

Sprawa romantyczno-narodowej tradycji będzie powracać w niezwykle interesujących odsłonach. *Święto Winkelrida* (1956) w reżyserii Kazimierza Dejmka do tekstu Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego okaże się emblematem odwilży – z jednej strony jako analiza rebelii, z drugiej zaś demontaż romantycznych mitów. Mity te odrodzą się jednak w latach 60. i później bez śladów tej krytycznej pracy. A Ernest Bryll, który dokonał ich pojednania z peerelowską rzeczywistością, stanie się bohaterem opozycji w stanie wojennym.

Joanna Krakowska niezwykle celnie wskazuje zmiany znaczeń i transfery idei:

Elektra umożliwiła (...) zdefiniowanie i odnowienie tradycyjnego języka wywiedzionego z romantyzmu, patriotycznego i heroiczno-martyrologicznego, który ewoluował i zajmował coraz to nowe miejsca i na coraz to nowych prawach w publicznym dyskursie: był terapeutyczny w latach czterdziestych – wyparty w latach stalinowskich – zrewidowany i wyszydzony w latach odwilży – przejęty przez nacjonalistów w latach 60. – państwowotwórczy w latach 70. – antypaństwowy w latach stanu wojennego (s. 697).

Książka, która w ogromnym stopniu komplikuje obraz PRL-u oraz przygotowuje jego przekształcenie i przewartościowanie, zatrzymuje się jednak na kategoriach „władzy” i „społeczeństwa”. Autorka analizuje ewolucję twórców takich jak Dejmek, zakłada jednak jednolitość i niezmiennność „systemu”. Prawo do

autentycznych wyborów i działania w porządku idei zarezerwowane jest – nie do końca konsekwentnie, gdyż zdarzają się wyjątki od tego milczącego założenia – dla tych, którzy przeszli na stronę opozycji. Tymczasem nawet przytoczony tu wywód o tradycji romantycznej uzmysławia, że PRL nie był monolitem, ale raczej polem gry dla różnych aktorów i to nie tylko z opozycji, lecz także z kręgów władzy. Za ludźmi realizującymi rewolucję lat 40. i 50. stoi zupełnie inny świat wartości i idei niż za nomenklaturą epoki Gierka. Warto już być może dopuścić i przemyśleć hipotezę, że tym, którzy stali za stalinowskim terrorem, bliżej było pod wieloma względami do Jana Kotta niż do Władysława Gomułki lub Mieczysława Moczara. I zapytać z kolei, czy i na ile – oprócz stosunku do Związku Radzieckiego – różnią się romantyczne paradygmaty, które Krakowska opisuje jako „państwowotwórczy” i „antypaństwowy”. Oznaczałoby to postawienie pytania o wartości oraz idee stojące za aktorami z obozu „władzy”, zasięg ich oddziaływania, a następnie o ich międzyśrodowiskowy transfer – także w kręgi opozycji. Autorka wyraźnie zresztą sygnalizuje ten problem, wprowadzając biografie Ernesta Brylla i Adama Hanuszkiewicza, a także przywołując współczesne warianty wielu motywów i tworząc tym samym ciągłość między historią PRL-u i współczesnością.

To tylko jeden z przykładów komplikacji, które wyłaniają się z historii zarysowanej przez Joannę Krakowską.

Czy umiemy mówić o rewolucji?

Im bardziej udaje się autorce odejść od utartych ocen i sądów na temat polskiej rewolucji i przedstawić nowy, interesujący obraz lat 40. i 50., tym więcej pytań staje przed czytelnikami. Joanna Krakowska stawia tezę, że okres stalinowski przekształcił polski teatr:

Warto jednak zauważyć, że socrealizm – jeśli już zaistniał w polskim teatrze w postaci ideowego zaangażowania, upowszechniania systemu Stanisławskiego oraz kilku

cieszących się powodzeniem i kilkudziesięciu chybionych dramatów – odmienił teatr na kilka sposobów. Po pierwsze, rzeczywiście przysporzył mu masowej widowni i podniósł jego rangę w świadomości społecznej, podobnie jak stało się w odniesieniu do sztuk plastycznych. Po drugie, wprowadził estetyczny ferment, który przełamał monopol przedwojennego teatru i otworzył go na prawdziwą zmianę, która miała nadejść wraz z Październikiem. I po trzecie, sprawił, że teatr włączył się bezpośrednio w życie publiczne i już się z tego nigdy później nie wykręcił. Służąc ideologii, rozwijał zarazem słuch społeczny, wrażliwość na współczesność. A pozbywając się z czasem ideologicznych obciążen, tej wrażliwości nie stracił (s. 236).

Socrealizm pozostaje mimo to „grzechem pierwotnym” (s. 237) teatru w PRL-u, a może PRL-u jako takiego. Krakowska nie odnosi wpływu tej doktryny do stojących za nią idei i nie szuka ani historycznego, ani współczesnego kontekstu pozwalającego je zrozumieć. Tymczasem udostępnienie teatru masowej widowni wiąże się z egalitarnym projektem społecznym i artystycznym. Z perspektywy teorii wskazujących na rolę sztuki w reprodukowaniu nierówności i budowaniu dystynkcji oddzielającej grupy uprzywilejowane od reszty społeczeństwa (np. Pierre Bourdieu), trudno postrzegać socrealizm jedynie jako uproszczenie i rezygnację z ambicji artystycznych. Demokratyzacja sztuki – także teatru – musiała pociągać za sobą zmianę jej form i kontekstu odbioru. Zdawano sobie z tego sprawę już w latach 30. – by przywołać choćby poszukiwania Bertolta Brechta. Odejście od mieszczańskiego – z punktu widzenia radykalnych polityków i twórców – teatru było gestem rewolucyjnym i politycznym właśnie w sensie przełamania tego, co jest dystynkcją w sztuce. Egalitarna twórczość nie mogła dzielić publiczności na wtajemniczoną i wykluczoną z wysokiego obiegu.

Jednocześnie próbowała, jak się wydaje, realizować postulat zniesienia różnicy między tym, co artystyczne, i tym, co społeczne. Dla Fryderyka Schillera sfera estetyczna zaczynała się tam, gdzie

kończyły się społeczne ograniczenia. Mieszczanin oddawał się sztuce, kiedy wyszedł już ze swego kantora. Dla lewicowo nastawionych artystów pierwszych dziesięcioleci XX wieku problemem stało się nie tyle reprodukcje sfery estetycznej, która z ich punktu widzenia umacniała nierówność i blokowała zmianę, ile przekształcanie i tworzenie rzeczywistości, w której żyjemy, a także zasypywanie przepaści między twórcą a publicznością.

Czas potraktować socrealizm jako próbę rozwiązania aporii sztuki, które stają się widoczne z perspektywy egalitarnego projektu społecznego. W innym świetle jawi się wtedy także problem terroru i kontroli. Zastane habitusy okazują się bowiem niezwykle trwałe, a kapitały warstw uprzywilejowanych odtwarzają się w warunkach przemocy symbolicznej, a więc w sytuacji, w której kategorie reprodukcje wykluczenie pozostają wpisane w ciała i aparat poznawczy zdominowanych, wyznaczając tym samym horyzont ich aspiracji. Stawką sporu o sferę symboliczną, w której – jak przekonał się na przykładzie *Elektry* – stare ma zawsze przewagę, okazuje się więc rewolucja: jej być albo nie być.

Chodzi o klucz do takiego zrozumienia zjawiska, które nie oznacza ani akceptacji metod, ani pochwały artystycznej wartości tekstów i spektakli. Wydaje się, że z tej perspektywy łatwiej będzie wyjaśnić dostrzeżone przez Joannę Krakowską zmiany wywołane przez socrealizm w polskiej kulturze: umasowienie widowni, przełamanie monopolu przedwojennego teatru, bezpośrednio włączenie teatru w życie publiczne. Jednocześnie możliwe będzie sprobematyzowanie pytania o autentyczność, w sensie określenia społecznych warunków możliwości jej definiowania oraz wytwarzania jej języka. Stajemy zarówno przed kwestią socrealizmu, jak i późniejszych prób szukania niezależności teatru i kultury, wreszcie przed problemem sprzeciwu lat 80. wyrażonego w romantyczno-martyrologicznym paradygmacie. Autorka uznaje produkcję

stanu wojennego – tę opozycyjną – za artystyczne i intelektualne fiasko. Problem sięga jednak głębiej: na ile niepodległościowy język mógł uchwycić rzeczywistość schyłku PRL-u i początków transformacji przebiegającej w kontekście neoliberalizmu, którego symbolami stali się Ronald Reagan i Margaret Thatcher. I czy kategoria autentyczności buntu może przydać się do opisu sytuacji, w której język sprzeciwu odbierał protestującym możliwość zrozumienia położenia, w którym się znaleźli, oraz adekwatnego wyartykułowania własnych aspiracji? I – odpowiedzmy – w efekcie doprowadził do marginalizacji protestujących.

Zalety antologii

Książka *PRL. Przedstawienia* ma otwartą strukturę. Oprócz wykładu historii teatru jest antologią tekstów i obrazów. Czytelnik znajdzie w niej wiele starannie wybranych ilustracji i fragmenty – nierzadko pełne wersje – przywoływanych tekstów krytycznych. Do tomu dołączono także dysk USB zawierający ponad 90 minut **materiału audiowizualnego – dziesięć filmów montażowych** komentujących poszczególne „przedstawienia”, zrealizowanych przez Joannę Krakowską z Michałem Januszańcem i Ewą Hevelke. Linearnej lekturze może więc towarzyszyć namysł nad obrazami. Zestawienia proponowane przez autorów otwierają możliwość niestandardowych interpretacji. Dobrze pomyślana antologia daje czytelnikowi swobodę myślenia i jednocześnie stymuluje. Pozwala się czytać wielokrotnie i na różne sposoby. Dodajmy: z przyjemnością.

Joanna Krakowska wychodzi poza ramy PRL-u, pokazując trwanie przywoływanych wątków we współczesności. Obok fotografii ze spektaklu *Brygada szlifierza Karhana* w Teatrze Nowym w Łodzi z 1949 roku znajdziemy obrazy z przedstawienia tej samej sztuki w reżyserii Remigiusza Brzyka z roku 2008. Fotografiom z *Elektry* (1946) towarzyszy patriotyczna konfekcja Roberta Kupisza (2012), czyli moda inspirowana historią powstania warszawskiego. Może dopiero naoczność tego

zestawienia zdaje sprawę z rozmiarów estetyzacji i jej znaczenia. Kostium antyczny erotyzuje, podobnie jak konwencja Lolity w podkolanówkach, z warkoczami zawiązanymi kokardą i orłem wyhaftowanym na piersi. Zasłania też podobne obszary doświadczenia, w *Elektrze* określone omownie jako „morze krwi”. Atrakcyjność obrazu w obu przypadkach zakreśla granice tego, co można powiedzieć o polskiej historii. Stoi też na straży utartych i akceptowanych społecznie ocen, niepodatnych – jak się okazało – na próby zmian podejmowane przez transgresyjnie nastawioną władzę.

Wątek genderowy obecny jest w całym wywodzie. Także antologia tropi upłciowione role i związane z nimi obrazy. Erotyzm modelk Kupisza to tylko jeden z tego rodzaju elementów. W rozdziale poświęconym *Kartotece* pada pytanie o „kobietę w pozycji leżącej” w polskim teatrze: kobietę, która mogłaby leżeć jak bohater Różewicza, poza kontekstem romansu, seksu, porodu czy choroby. Autorka wskazuje tylko jeden przykład: Krystynę Jandę jako Agnieszkę z *Człowieka z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy. W materiałach filmowych znajdziemy jednak więcej tropów. Wśród wariantów sceny zapalania kieliszków z *Popiołu i diamentu* (1957) Wajdy znalazła się sekwencja z *Jak być kochaną* (1963) Wojciecha Jerzego Hasa, kiedy Barbara Krafftówna jako Felicja pije przy barze – tak jak Maciek Chełmicki, a jednocześnie tak bardzo inaczej. To zestawienie – podobnie jak wiele innych – mogłoby się stać inspiracją do osobnego studium. To zaleta dobrze pomyślanej antologii.

Wśród związanych z genderem obrazów nie znalazły się jednak cytaty kina socrealistycznego. A przecież, jeśli kultura polska w PRL-u problematyzowała konwencje określające pozycję kobiet, to działało się to właśnie do połowy lat 50. Nawet w popularnej komedii *Przygoda na Mariensztacie* (1954) Leonarda Buczkowskiego warunkiem romansu jest uznanie samodzielności heroiny – jej prawa do życia poza rodziną i łóżkiem. Temat doczekał się wtedy takich realizacji, jak film *Autobus odjeżdża 6.20* (1954) Jana Rybkowskiego ze

scenariuszem Wilhelminy Skulskiej, w którym bohaterka odchodzi od męża i dziecka, żeby szukać zawodowego i społecznego awansu. Małżeństwo i role płciowe pokazane zostały jako ograniczające i zbyt ciasne, a jednocześnie przemożnie oddziałujące na emocje. Oglądając ten film z dzisiejszej perspektywy, trudno doprawdy zamknąć go w formule ideologiczności. To socrealistyczne kino – podobnie jak *Celuloza* czy *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza (1954) – broni się, tak jak przywoływane przez Joannę Krakowską spektakle Lidii Zamkow i Kazimierza Dejmka. Być może postrzeganie socrealizmu w kategoriach „grzechu pierwotnego” utrudnia nam ogarnięcie w całości stawek, o jakie grano w pierwszych latach PRL-u, przez czas jego trwania i w okresie jego schyłku.