

Obrazy stalinizmu w twardym jądrze i na peryferiach. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)

ANDRZEJ SZPULAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Szpulak Andrzej, *Obrazy stalinizmu w twardym jądrze i na peryferiach. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)* [Images of Stalinism in the hardcore and on the fringe. The trouble with the TVP's *Scena Faktu* (2006–2010)]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 305–318. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.20>.

The text refers to the part of the performances of TVP's Fact Stage (2006–2010), devoted to the Stalinist period, as well as to its journalistic and scholarly reception. In no small part, it is a polemic with the position and reasoning expressed in Mariusz Mazur's article *TV Theater: Fact Stage – a specific vision of history. On such historical politics polemically*. The author points to the need to interpret the phenomenon of Fact Stage as it really was, to understand its genesis, social conditions and cultural context. However, he rejects the method of contrasting the works in question with the abstract and normative postulates formulated by Mazur. Finally, the article points to the religious (morality play and passion play) sources of the conception of Fact Stage performances.

KEYWORDS: Fact Stage, historical film, television drama, Stalinism in film

Seria spektakli telewizyjnych zrealizowanych w latach 2006–2010 przez TVP w ramach Sceny Faktu była szczególnym zdarzeniem dla zapisanej językiem ruchomych obrazów pamięci o czasach stalinowskich. Stało się tak już choćby z uwagi na kwestie ilościowe, gdyż połowa z nich – trzynaście na dwadzieścia sześć – dotyczyła tej tematyki. Ale przecież nie tylko o to chodziło. Stanowiły one nowe i do pewnego stopnia spójne jej ujęcie – bardziej pod względem przesłania, mniej poetyki. Nie jest to ujęcie, które nie nastęrczałoby pewnych problemów, których znaczna część stanie się przedmiotem niniejszego opracowania.

Pierwszym z nich, nie najważniejszym bynajmniej, jest identyfikacja genologiczna. W szerokim rozumieniu pojęcia „kino” (historia kina) mieszczą się z pewnością filmowe produkcje telewizyjne, zarówno te o charakterze serialowym, jak i pojedyncze. Jednocześnie jednak poza obrębem kina znajdują się bez wątpienia utwory zrealizowane w ramach teatru telewizyjnego. Ich odniesieniem z natury rzeczy zdaje się być teatr, a nie film. Nie można ich zdefiniować nawet jako sytuujących się na pograniczu kina.

A przecież Scena Faktu zaistniała właśnie w ramach teatru telewizyjnego.

Rzecz w tym, że ta sztywna separacja filmu i przedstawienia telewizyjnego dotyczy klasycznych, jak je nazywa Piotr Witek[1], form teatralno-telewizyjnych, charakterystycznych przede wszystkim dla produkcji realizowanych od lat 50. do 80. XX w., choć powstających, a nawet przeżywających renesans także współcześnie. Nie obowiązuje już natomiast w wypadku realizowanych standardowo od następnej dekady form wyróżnionych przez lubelskiego badacza jako nieklasyczne[2]. Przejście od owej

[1] P. Witek, *Historia między teatrem a telewizją. Teatr telewizyjny jako forma osławiania przeszłości*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011, s. 107–111. Autor określa tę formę paradoksalnie: jako klasyczną w sposób nieklasyczny lub też klasyczną na opak. Czyny tak ze względu na jej jawną hybrydowość, umowność.

[2] Ibidem, s. 111–113. Tu też Witek nie unika paradoksu, mówiąc o klasycznej nieklasyczności. Nieklasycznością jest, mówiąc w skrócie, dekon-

klasycyzacji do nieklasycyzacji to, najogólniej mówiąc, droga od estetyki związanej z teatrem do tej wypracowanej przez film, głównie film telewizyjny. Zmiana okazała się znacząca. Zamiast umowności scenografii, przewagi podawanego w sposób sceniczny literackiego tekstu i opartej na nim dramaturgii czy statycznej pracy kamery i przezroczystego montażu pojawił się konkret rzeczywistości w postaci plenerów i mocno dopracowanych scenograficznie wnętrz, gra aktorska szukająca ekwiwalentu naturalności, a nawet potoczności ludzkich zachowań, dynamiczna kreacja obrazu, czasem wyraźnie zsubiektywizowanego, oraz znaczący narracyjnie, ekspresywny montaż. Zamiast przestrzeni zamkniętej, często tylko symbolicznie charakteryzowanej pojawia się otwarta, wielowymiarowa, zmienna, dookreślona. Zamiast czasu pozornie ciągłego i teraźniejszego – czas przeszły, różnopłaszczyznowy, poddany wielu modalnościom. „Efekt teatralności” poprzez jego zamaskowanie zastąpiony został „efektem rzeczywistości”. Takie widowisko najczęściej zbliża się do filmu mieszczącego się w ramach kina stylu zerowego[3], wkraczając tym samym w obręb oddziaływania X muzy.

Sam autor deskrypcji tej ewolucji, jaka się dokonała w dziejach teatru telewizyjnego[4], jako przykład jego nieklasycyzacji, filmowej formuły przywołuje właśnie produkcje zrealizowane w ramach Sceny Faktu. Czyni tak oczywiście dlatego, że interesują go przede wszystkim spektakle historyczne, ale przecież jego argu-

strukcja utrwalonej konwencji teatru telewizyjnego, a elementem klasycznym – próba realizmu.

[3] To niezwykle nośne i popularne pojęcie wprowadzone w obieg naukowy przez M. Przyłipiaka. Zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

[4] Czyni on tę deskrypcję nie bez związku z opracowaniem J. Limona – J. Limon, *Obroty przestrzeni. Teatr telewizyjny. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.

[5] *TVP: dwie premiery teatru telewizyjnego miesięcznie i powrót Sceny Faktu*, rozmowa G. Janikowskiego z Ewą Melies-Lacroix, *Dzieje.pl*, 23.06.2017, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/tvp-dwie-premiery-teatru-telewizyjnego-miesiecznego-i-powrot-sceny-faktu> (dostęp 14.07.2017).

mentację można uznać za przekonującą. W cytowanym tekście zastanawia się nad fenomenem całej serii, by ostatecznie przejść do analizy konkretnego przypadku – przedstawienia *Tajny współpracownik* Krzysztofa Langa i Cezarego Harasymowicza (2008). Dokonuje tej analizy na podstawie swoich ustaleń teoretycznych, wskazując estetykę filmową jako dominującą w konstrukcji przedstawienia. Dominacja nie oznacza oczywiście w jego mniemaniu wyłączności.

Kwestia estetyki jest rzeczywiście ogromnie ważna, właściwie przesądzająca o możliwości przypisania produkcji Sceny Faktu do dziedziny filmu. Symptomatyczne zresztą, że ich reżyserami byli na ogół twórcy związani przede wszystkim z filmem (Natalia Koryncka-Gruz, Krzysztof Lang, Ryszard Bugajski, Marcin Wrona, Jan Komasa, Janusz Dymek), a dużo rzadziej z teatrem lub klasycznym teatrem telewizyjnym (Maciej Englert, Krzysztof Zaleski); to powiązanie w wypadku tych ostatnich można było zresztą łatwo dostrzec w sposobie kreacji ekranowego świata, bardziej jednak steatralizowanym. Częściej też spektakle opierały się na specjalnie przygotowanych na tę okazję scenariuszach niż na funkcjonujących niezależnie tekstach literackich (jak np. *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego) czy nawet *stricte* dramatycznych (*Pseudonim Anoda* Pawła Mossakowskiego).

W odniesieniu do większości tych spektakli można stwierdzić, że ich estetyka nie wykazywała znaczących różnic od stosowanej w filmach telewizyjnych, także tych o zbliżonej tematyce, na przykład w *Wyroku na Franciszka Kłosa* Andrzeja Wajdy (2000). To przekonanie powszechne podzielane było także wśród twórców i producentów doświadczonych w działalności teatralno-telewizyjnej. Świadczą o tym słowa Ewy Melies-Lacroix, długoletniej redaktor Teatru Telewizji TVP, która jako szefowa Agencji Kreacji Teatru Telewizji Polskiej, ogłaszając w 2017 r. zwrot ku klasycznemu teatrowi telewizyjnego, mówiła: „Sądzę, że po wielu latach prezentacji tego, co nazywaliśmy ufilmowanymi teatrami telewizyjnymi, wyraźnie wracamy do korzeni, czyli do teatru telewizyjnego, który powstaje w studio telewizyjnym”[5]. Gdyby więc produkcje Sceny

Faktu nazwane zostały telewizyjnymi filmami historycznymi, prawdopodobnie nikt by nie zaprotestował[6]. O ich oficjalnej kwalifikacji gatunkowej decydowało co innego: instytucjonalne usytuowanie produkcji, obecność logo Teatru Telewizji w czołówce oraz nade wszystko pasmo w ramówce telewizyjnej, w którym miały one swoje premiery. Poniedziałkowy wieczór w TVP1 to pasmo od dziesięcioleci zarezerwowane dla produkcji teatralno-telewizyjnych, głęboko utrwalone w świadomości (a zapewne i nieświadomości) odbiorców.

Takie myślenie wpisuje się z jednej strony w rozumienie gatunku telewizyjnego jako pozycji umieszczonej w konkretnym miejscu ramówki, funkcjonującym w obrębie całościowego strumienia programowego[7], a z drugiej jako rezultatu swoistej umowy, wedle której „gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy”[8]. O przynależności gatunkowej mają zatem decydować względy funkcjonalności społecznej. I w tym wypadku w dużej mierze rzeczywiście decydują.

Oczywiście Piotr Witek, dokonując teoretycznej analizy klasycznego, nieklasycznego, a także mniej nas zajmującego eksperymentalnego teatru telewizji, nakreślił swoistą definicję gatunku jako pewnego zbioru formalnych cech przekazu audiowizualnego. Postąpił więc z nim w sposób tradycyjny, charakterystyczny dla filmoznawstwa, choć przecież uznał takie definiowanie za nieodpowiednie dla rzeczywistości telewizyjnej. Za przyjmowanie podobnych (domniemanych) założeń krytykował nawet badaczkę historycznego teatru telewizji[9]. W świetle jego uwag należy jednak rozumieć tę definicję jako, mimo swojej pozornej obiektywności, zrelatywizowaną do społecznego układu odniesienia oraz konkretnego użycia, wychodzącą od wspomnianej umowy między nadawcą, twórcą, badaczem i widzem. To paradoksalne, aczkolwiek uzasadnione postępowanie świadczy jednak o specyfice przedstawień teatralno-telewizyjnych, które w związku ze swą hybrydyczną naturą dają się definiować na różne sposoby, zależnie od potrzeb. W niniejszych rozważaniach będziemy postrzegać spektakle Sceny Faktu

przede wszystkim jako utwory filmowe, wpisujące się w zastany ekranowy wizerunek określonej rzeczywistości historycznej, choć świadomość pewnej hybrydyczności, jaka się w nich zawiera – w jednych mniej, w innych bardziej – musi nam towarzyszyć i stawać się, w miarę potrzeby, przedmiotem zainteresowania.

Za telewizyjnym teatrem faktu stoi znacząca tradycja[10]. Przedstawienia dotyczące historii XX w., a szczególnie II wojny światowej zaczęły się regularnie pojawiać na antenie TVP od lat 60. Apogeum ich obecności przypada na następną dekadę, a wyraźne wygasanie na czas stanu wojennego. Po 1989 r. pojawiały się sporadycznie[11]. Scena Faktu wydobyla tego rodzaju działalność twórczą z niebytu dopiero w 2006 r.,

[6] Dowodem na to niech będzie fakt, że w 2007 r., podczas World Independent Film Festival w Houston spektakl *Śmierć rotmistrza Pileckiego* otrzymał Specjalną Nagrodę Jury właśnie jako film telewizyjny. W rzeczywistości amerykańskiej forma teatru telewizji nie jest bliżej znana.

[7] W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 9–60.

[8] A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, przeł. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 28–32.

[9] P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016, s. 489–490. Krytyce poddany został w tym (i nie tylko tym) względzie artykuł I. Fabisiak, *Poetyka współczesnego teatru faktu. „Rozmowy z katem” i „Golgota wrocławska” jako znaczące realizacje gatunku*, „Colloquia Litteraria” 2009, nr 7(2), s. 61–78.

[10] Historia telewizyjnego teatru faktu opisana została w dwóch komplementarnych wobec siebie tekstach: G. Stachówna, *Telewizyjny teatr faktu (1966–1980)*, „Przekazy i Opinie” 1984, nr 1(35), s. 128–150; E. Millies-Lacroix, *Telewizyjny Teatr Faktu po roku 1980* (nigdzie niewydrukowany i nieobecny już w sieci tekst otrzymałem dzięki uprzejmości P. Witka).

[11] Jako przykłady można wskazać *Sąd nad Brzozowskim* G. Królikiewicza (1992) albo przedstawienie według scenariusza J.S. Stawińskiego, w reżyserii K. Kutza *Ziarno zroszone krwią* (1994), traktujące o okolicznościach wybuchu powstania warszawskiego.

choć rozmowy o jej reaktywacji prowadzone były już wiele lat wcześniej[12]. Okazała się ona wydarzeniem znaczącym z kilku względów. Po pierwsze, właśnie dlatego, że stanowiła nawiązanie do bogatej, a dawno zarzuconej tradycji. Po drugie, dlatego, że nawiązanie to nie stało się zdarzeniem efemerycznym, lecz przybrało kształt rozbudowanej i kontynuowanej przez kilka lat, a po kilku następnych, wobec kolejnej zmiany władz TVP, wznowionej w innej formie serii. Po trzecie, ze względu na to, że odegrało ono bardzo istotną rolę w zwrocie ku problematyce historycznej, który dokonał się w polskim kinie, a także kulturze, popkulturze i szerzej – debacie publicznej. Po czwarte, z powodu udziału w przywracaniu pamięci na temat zbrodni na żołnierzach podziemia niepodległościowego, a więc w procesie w tamtych latach szczególnie społecznie istotnym, wzbudzającym zbiorowe emocje. Po piąte wreszcie, z racji relatywnie bardzo dużej oglądalności spektakli, zwłaszcza w grupie młodych odbiorców[13] oraz ożywionej recepcji krytycznej, wpisującej poszczególne spektakle w kontekst

[12] K. Zalewska, *Scena Faktu w Teatrze Telewizji*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 91; *Nie wyrwyjcie nam paznokci*, dyskusja redakcji z udziałem W. Zwinogrodzkiej, W. Holewińskiego, I. Kurz, A. Leszczyńskiego, J. Jaworskiej, P. Laskowskiego, „Dialog” 2007, nr 10, s. 110.

[13] Zob. K. Zalewska, op. cit.

[14] Z pewnością można stwierdzić, iż, gdyby w latach 2006–2010 prasa konserwatywna była tak dobrze rozwinięta, jak w momencie reaktywacji Sceny w roku 2018, to temperatura krytycznego sporu stałaby się jeszcze większa. Trudno natomiast orzec, czy wartość merytoryczna podobnie. Recepcję krytyczną tego rodzaju przedsięwzięć jak Scena Faktu od zarania zdominowały zapatrywania polityczne poszczególnych redakcji i autorów, a proces ten w miarę upływu czasu narastał.

[15] M. Mazur, *Teatr telewizji: Scena Faktu – specyficzna wizja historii. O takiej polityce historycznej polemicznie*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011, s. 276–296.

[16] Ibidem, s. 288–289.

światopoglądowy[14]. Oczywiście można by mnożyć te uzasadnienia, rozkładać je na czynniki pierwsze, ale powyższe należy uznać za pierwszoplanowe.

Waga pojawienia się Sceny Faktu nie umknęła badaczom, szczególnie rzecz jasna tym zajmującym się audiowizualnymi przekazami pamięci czy też historią audiowizualną. Wśród kilku innych najważniejsze wydają się dwa artykuły zamieszczone w opublikowanym w 2011 r. tomie *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, a napisane przez jego redaktorów Piotra Witka i Mariusza Mazura. Stanowią one realizację ambitnego zamierzenia wielostronnego i syntetycznego uchwycenia interesującego nas fenomenu telewizyjnego z lat 2006–2010. Witek spróbował wpisać go w przywoływanym tu już po wielokroć tekście w teoretyczne rozważania o teatrze telewizji w ogóle oraz o jego historycznej odmianie. Poczynił, jak już mieliśmy okazję się przekonać, wiele wartościowych ustaleń teoretycznych. Jednakże zaprezentowana w tekście analiza wybranego przedstawienia okazała się raczej ilustracją poprzedzających ją wywodów niż wartością samoistną. Mazur z kolei skierował się w swojej propozycji[15] w stronę analizy zaproponowanego przez Scenę Faktu dyskursu historycznego i jego politycznego kontekstu. Jego podejście zawierało w sobie, jak na to wskazuje podtytuł, wymiar aksjologiczny. Obaj badacze odzegnali się od analizy artystycznej wartości omawianych przez siebie utworów, co zresztą jest charakterystyczne dla współczesnego dyskursu naukowego, który z nieufnością traktuje wszelkie kryteria dotyczące właśnie jakości estetycznej. Jednakże w trakcie wyводу drugiego z nich pojawiły się uwagi, które na pewno się do jej oceny odnoszą – jak choćby te poświęcone fragmentom obrazującym współczesność[16].

Studium niniejszemu przyświeca dość zbliżony do założonego przez lubelskich badaczy, choć ograniczony tematycznie, cel, ale ze względu na chronologię siłą rzeczy ich ustalenia muszą stać się dla niego punktem odniesienia. O ile tekst Witka mógł i może zostać użyty jako

uważnie weryfikowane oparcie dla tych rozważań, które nie mają rozbudowanych ambicji teoretycznych, o tyle propozycja Mazura potraktowana zostanie jako punkt wyjścia i często polemiczny kontekst do krystalizacji prezentowanych tutaj tez. Zachęca do tego poniekąd wspomniany podtytuł jego artykułu.

To właśnie ów podtytuł wskazuje na aksjologiczny wymiar opracowania. W związku z nim można by nawet powziąć wobec tekstu podejrzenie o nadreprezentację żywiołu publicystycznego: wszak nie chodzi o polemikę z określonym stanowiskiem naukowym, lecz z koncepcją ideową, którą autor odnajduje u podstaw omawianego przez siebie zjawiska. W istocie jednak przeważająca część naukowych wypowiedzi dotyczących problemu współczesnej polskiej polityki historycznej w mniejszym lub większym stopniu taki żywioł w sobie mieści. To swoiste *signum temporis*, wynikające z bardzo głębokiego sporu wewnętrznego, narastającego mniej więcej od 2005 r. i generującego sytuację, w której obszar konsensusu, także wobec wizji przeszłości, stale się kurczy, a poziom wzajemnych animozji i negatywnych emocji się podnosi. Nie ma więc powodu, aby akurat w tym wypadku czynić jakiś fundamentalny i precyzyjnie uargumentowany zarzut z zacięcia publicystycznego. Tym bardziej, że ów żywioł jest w artykule Mazura bardzo ściśle spojony z uwagami o charakterze naukowym i wskazanie go w całej jego okazałości wymagałoby odrębnego śledztwa, na które nie ma ani zapotrzebowania, ani miejsca.

Żeby jednak nie być całkiem gołosłownym, można posłużyć się przykładowym fragmentem:

Większość z nich [tj. przedstawień Sceny Faktu – przyp. A.S.] przypomina gramatykę programów Jana Pospieszalskiego emitowanych w tej samej telewizji: są schematyczne, wręcz nachalne, aż do przesady czarno-białe, z rozdanyymi już na samym początku rolami i racjami, operują ostatecznymi prawdami i epatują naiwnym dydaktyzmem^[17].

Nic dodać, nic ująć – to filipika odpowiednia dla publicysty tygodnika opinii, niekoniecznie

zaś dla chłodnego, poszukującego konkretnych uzasadnień analityka.

Metoda badacza polega na przedstawianiu i omawianiu kolejnych zarzutów wobec koncepcji Sceny Faktu oraz samych przedstawień. W polu jego widzenia znajdują się wszystkie utwory powstałe w ramach serii, co nieco utrudnia komentowanie jego wypowiedzi w tym miejscu, ponieważ znaczna część z nich nie łączy się przecież w żaden sposób z tematyką stalinowską. Utrudnia, ale nie uniemożliwia, gdyż wielkie kwantyfikatory, jakich chętnie używa Mazur, powodują, że jego zastrzeżenia można odnosić do interesujących nas spektakli.

A co stanowi treść tych zastrzeżeń? Otóż dotyczą one zbyt jednorodnej selekcji tematów, schematyzmu ich ujęcia, naiwnego dydaktyzmu, nadmiernego oparcia się na źródłach IPN-owskich (dominacja motywu agenturalności i infiltracji), ograniczenia się do obrazu ludzi radykalnie zaangażowanych, a pominięcie losu labilnej, nastawionej na przetrwanie, wiodącej swą egzystencję w nędznych warunkach większości. Dotyczą nadmiaru martyrologii i uczynienia z niej klucza do twardej aksjologii oraz sakralizacji przekazu, a zarazem zmarginalizowania zwycięskich (tym bardziej kontrowersyjnych) epizodów z historii Polski. Dotyczą intelektualnej słabości i konformizmu koncepcji twórczej, braku pogłębionych portretów postaci, a także odrzucenia dyskusji i konsensualności na rzecz polaryzacji i konfliktu. Dotyczą katalogu afirmowanych wartości, jakimi są religia, niepodległość, honor, wolność wspólnoty, patriotyzm etniczny, a wśród których brakuje wolności osobistej, patriotyzmu państwowego, pluralizmu czy demokracji. Dotyczą przesadnego akcentowania udziału funkcjonariuszy pochodzenia żydowskiego w aparacie bezpieczeństwa, posługiwania się autentycznymi nazwiskami, co kieruje uwagę na osoby, a nie na mechanizmy, zbytnej dosłowności w ukazywaniu tortur, nieprzekonującej, „manichejskiej” wizji współczesności. Dotyczą wreszcie odrzucenia akademickiej rzeczowości histo-

[17] Ibidem, s. 280.

rycznej przy jednoczesnym odwoływaniu się do potwierdzonej prawdy faktów, a przy tym upolitycznienia przesłania.

Ten przytoczony szczegółowo zestaw zarzutów jest bardzo długi i różnorodny, ale należy zaznaczyć, iż autor do nich się nie ograniczył. Wskazał bowiem na podstawową wartość Sceny Faktu, jaką miała być dotykająca nawet szczegółów topograficznych wierność rzeczywistości historycznej, która zaistniała lub przynajmniej mogła zaistnieć. Odnotował stosunkowo małą liczbę drobnych błędów rzeczowych. Zauważył, że spektakle unikały megalomanii narodowej, która manifestowała się co najwyżej w niektórych interpretacjach. Bardzo istotne okazało się też – wedle Mazura – właściwe odczytanie potrzeby społecznej i wpisanie się w nią.

Panorama zarzutów zdaje się w znacznej części odtwarzać argumentację obecną w publicystycznych sporach, choć w bardziej pogłębiony i na ogół bardziej wyważony sposób. Reprezentuje też punkt widzenia akademickiego historyka, który to punkt ma swoją znaczącą specyfikę, ponieważ zmierza w pierwszym rzędzie do intelektualnego sprecyzowania wypowiedzi o przeszłości, co w tym wypadku jest szczególnie uzasadnione założoną formułą teatru faktu, a niechętnie reaguje na obecność jakichkolwiek procesów mityzacyjnych.

To, że uwagi Mariusza Mazura konweniowały z przekazem publicystycznym obozu liberalno-lewicowego, mimo iż autor nie definiował siebie w tym tekście ani jako jego reprezentant, ani nawet jako zwolennik historiografii krytycznej, zobrazować można kilkoma cytataми. Roman Pawłowski, komentując pierwsze spektakle Sceny Faktu, krytykował w „Gazecie Wyborczej” ich schematyzm i jednowymiarowość:

[18] R. Pawłowski, *Teatr faktu IV RP*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 28, s. 11.

[19] Ibidem.

[20] A. Kyzioł, *Golgotyzm*, „Polityka” 2009, nr 27, s. 52.

[21] Ibidem, s. 53.

[22] Ibidem, s. 54.

Można było więc oczekiwać, że odpowiedzią na schematy propagandy PRL będzie bardziej zniuansowana wizja historii. Niestety, trzy dokumentalne przedstawienia rozgrywane się w latach 40.: *Śmierć rotmistrza Pileckiego*, *Inka 1946* i *Słowo honoru* pod tym względem rozczarowują. Przynoszą podobny, czarno-biały obraz, tyle że odwrócony[18].

W innym miejscu zdecydowanie odrzucał obecne w nich wątki martyrologiczne:

Na tym tle pozytywnie wybijają się spektakl *Rozmowy z katem* Macieja Englerta oparty na książce Kazimierza Moczarskiego. Nie chodzi tu o martyrologię ku pokrzepieniu serc, lecz o chłodną analizę totalitaryzmu[19].

Z kolei w „Polityce” Aneta Kyzioł, patrząc z nieco szerszej perspektywy, ponieważ tekst powstał kilkanaście miesięcy później, zarzucała Scenie uzależnienie się od IPN-owskiej wizji historii:

Miejsce teatrologów, odpowiedzialnych za dobór repertuaru Teatru TVP, a niegdyś także autorów felietonów wprowadzających, emitowanych przed spektaklami telewizyjnymi, zajęli historycy, głównie z Instytutu Pamięci Narodowej. Dostarczają materiałów, na kanwie których powstają scenariusze spektakli Sceny Faktu, są konsultantami historycznymi, współautorami, a nawet bohaterami spektakli[20].

Wskazywała na negatywnie rozumiany dydaktyzm i odnotowywała niepotrzebne – jej zdaniem – akcentowanie kwestii żydowskiej:

Zwłaszcza w pierwszych sezonach funkcjonowania Sceny Faktu widać było, że twórcom przyświecał cel edukacyjny, realizowany poprzez powracający schemat: niezłomni i nieustraszeni polscy patrioci, kierujący się kodeksem wartości spod hasła „Bóg, honor, ojczyzna”, kontra zezwierzęcenici kaci z UB i cyniczni partyjni aparatczyki, często rosyjskiego albo żydowskiego pochodzenia[21].

Dotknęła w końcu kwestii sakralizacji:

Tym sposobem, zamiast z odkrywaniem nieznanych kart polskiej historii, mamy raczej do czynienia z produkowaniem obrazków hagiograficznych z kolejnymi polskimi świętymi, wzorami do naśladowania[22].

Oczywiście te opinie obejmowały jedynie część wyliczonych nieco wyżej zarzutów, jed-

nakże od poruszonych w nich problemów wypada zacząć komentarz i zarazem wywód. Nie po bynajmniej, by chcieć zajmować stanowisko w sporze, jak to uczynił Mazur, inkryminując w swoim tekście artykuł Temidy Stankiewicz-Podhoreckiej opublikowany w „Naszym Dzienniku” [23] oraz poglądy teoretyków historiografii afirmatywnej [24]. Celem jest tu raczej próba spojrzenia na sprawę z nieco odmiennej perspektywy, przynajmniej w pewnej mierze od tego sporu zdystansowanej [25]. Przy czym spojrzenie to, nie będąc polemiką, także skupi się na części problemów zidentyfikowanych przez Mazura.

Zanim jednak do tego przystąpimy, warto sformułować znaczące zastrzeżenie. Otóż odnosząc się do ustaleń Mariusza Mazura, trzeba stale mieć na uwadze wspomniany problem tzw. wielkich kwantyfikatorów. Sprowadzanie ponad dwudziestu przedstawień do wspólnego mianownika musi budzić zasadnicze wątpliwości. Szczególnie w zakresie konstrukcji narracji (w tym bohaterów) i w konsekwencji sposobu prezentacji problematyki historycznej. Oczywiście zdawał sobie z tego sprawę także autor zajmującego nas artykułu, o czym świadczy sporządzone przez niego wyliczenie spektakli, które odbiegały od zarysowanego wcześniej monochromatycznego obrazu Sceny, ujętego w formie wypunktowanych kolejno zarzutów. Wydaje się jednak, że był w tych poczynaniach nader ostrożny. Wskazał w tym kontekście jedynie na kilka spektakli: *Słowo honoru* Krzysztofa Zaleskiego i Pawła Wieczorkiewicza (2006), *Rozmowy z katem* Macieja Englerta (2007), *Tajnego współpracownika*, a do pewnego stopnia *Pseudonim Anodę* Mariusza Malca i Pawła Mossakowskiego (2008), czy nawet *Śmierć rotmistrza Pileckiego* Ryszarda Bugajskiego (2006) – wątek sędziego o akowskim rodowodzie oraz jego żony. Wymienił jeszcze kilka spektakli nieodnoszących się do czasów stalinizmu, ale te nas nie interesują. Można natomiast do tego inwentarza dorzucić mimochodem wspomniane przez badacza w innych miejscach albo też odnotowywane przez krytyków *Willę szczęścia* Jacka Gąsiorowskiego (2007), *Dok-*

tor Halię Marcina Wrony (2007) czy *O prawo głosu* Roberta Miękusy i Janusza Petelskiego (2008). Każdy z tych przypadków niewątpliwie, choć zapewne nie całkowicie, wymyka się wypreparowanemu przez lubelskiego autora schematowi. Każdy nieco inaczej. *Pseudonim Anoda* na przykład przedstawił Jana Rodowicza jako człowieka starającego się ignorować swą heroiczną legendę, konsekwentnie i świadomie zmierzającego do uczynienia swego losu zwykłym, jednym z wielu. W *Willi szczęścia* młodzi, patriotycznie nastawieni oficerowie towarzyszący rotmistrzowi Łopianowskiemu okazali się w chwili próby pełni strachu, miękcy, zaskakująco łatwi do wewnętrznego złamania przez pracującego dla NKWD Berlinga. W *O prawo głosu* z kolei zobaczyliśmy Stanisława Mikołajczyka jako polityka nieskutecznego, mylącego się, poddanego destrukcyjnym emocjom, a wreszcie uciekającego w obliczu groźby prześladowań, uciekającego nade wszystko od zobowiązań wobec swoich krajowych współpracowników.

Łącznie wszystkie te wyjątki stanowiły dwie trzecie (siedemnaście na dwadzieścia sześć) spektakli. Jeśli zaś chodzi o tematykę stalinowską, szczególnie narażoną na ujęcia „uproszczone”, proporcja prezentowała się w sposób zbliżony: osiem na trzynaście. Nie chodzi rzecz jasna o ścisły rachunek: przecież choćby *Śmierć rotmistrza Pileckiego* mogłaby być zaliczona zarówno do wyjątków (ze względu na wspomniany wątek sędziego Hryckowiana), jak i do kreacji jak najbardziej „kanonicznych”. Istota sprawy tkwi w owej proporcji, wedle której zdecydowanie ponad połowa spektakli ma cechy kwalifikujące je do kategorii nietypowych. Stwarza to sytuację, w której zastosowane w tek-

[23] T. Stankiewicz-Podhorecka, *Bój o wartości*, „Nasz Dziennik” 2008, nr 34.

[24] M.in. A. Nowaka, D. Karłowicza, M.A. Cichockiego.

[25] Niewątpliwie M. Mazur również starał się do pewnego stopnia od niego uwolnić. Artykułowi z prawnicowego „Naszego Dziennika” przeciwstawił jako jego lustrzane odbicie recenzje z „Trybuny” i „Nie”. M. Mazur, op. cit., s. 281.

ście Mazura uogólnienia sprawdzają się w odniesieniu do mniejszej części spektakli, a jeśli do większej, to tylko w pewnej – zróżnicowanej – mierze. Zaprezentowany w tekście wizerunek Sceny Faktu można więc uznać za obarczony błędem symplifikacji.

Jest jeszcze jedna, łatwiejsza do sformułowania, ale zarazem nawet ważniejsza uwaga. Rzecz w tym, że podejście do Sceny Faktu, aby stało się bardziej efektywne poznawczo, powinno ulec pewnej modyfikacji. Należy postrzegać ją jako zjawisko, które zaistniało i które nie tyle wypada konfrontować z założonymi przez siebie postulatami, co raczej starać się zrozumieć jako fenomen rzeczywistości. Zmniejsza się wtedy również ryzyko flirtu z żywiołem publicystycznym i konieczność samoograniczenia w tym względzie.

Dopiero po wyartykułowaniu tych dwóch konstatacji można przystąpić do rzeczy. Powtarzany, uwidaczniany i uzasadniany na różne sposoby zarzut spetryfikowania i uschematyzowania dyskursu historycznego, skupiającego się nie na poznaniu i zrozumieniu przeszłości, lecz na wykreowaniu skrajnie uproszczonej, parenetycznej jej wizji odnosił się w pierwszym rzędzie do realizowanych już w roku 2006 spektakli o rotmistrzu Pileckim i Ince (*Inka 1946* Natalii Korynckiej-Gruz, 2006) czy też późniejszych: *Stygmatyczki* Grzegorza Łoszewskiego i Wojciecha Nowaka (2007) oraz *Golgoty wrocławskiej* Jana Komasy, Piotra Kokocińskiego i Krzysztofa Szwagrzyka (2008). To właśnie tego typu propozycje, stanowiące coś w rodzaju twardego jądra Sceny Faktu – w każdym razie jeśli spojrzeć na nią w optyce Mariusza Mazura – operowały bardzo zbliżoną,

znaczeniowo jednorodną koncepcją narracyjną. Można tę koncepcję opisać jako opartą na wyraźnym schemacie fabularnym, wizualnym, a w konsekwencji także aksjologicznym czy nawet dydaktycznym[26].

Schemat obejmował losy postaci głównej – żołnierza antykomunistycznego podziemia, reprezentanta przedwojennej elity lub przedstawiciela Kościoła – która była poddana kolejnym elementom obróbki stosowanej przez stalinowski aparat terroru, od aresztowania po wykonanie kary śmierci lub otarcia się o jej realność. Trudno uznać, aby schemat ów odbiegał od rzeczywistości historycznej czy też budził pod tym względem jakieś wątpliwości. Poszczególne narracje oparte zostały przecież na faktach, które zaistniały lub mogły zaistnieć[27], a które poza tym nosiły znamiona przypadków typowych dla tamtego okresu, powtarzalnych w tysiącach. Kwestią sporną – pierwszą z dwóch – okazał się sposób wykreowania tych historii.

W odniesieniu do osób – takich jak Pilecki, Inka, czy Henryk Szwejczer, które nie zdołały przetrwać stalinowskiego więzienia – faktów było stosunkowo niewiele, tym bardziej, że w prezentacji ich losów ograniczono się prawie wyłącznie do skąpo i wybiórczo udokumentowanego czasu uwięzienia i zdarzeń bezpośrednio go poprzedzających. To przede wszystkim dokumenty ze śledztw i procesów. W dużo mniejszym zaś stopniu relacje świadków oraz rodzin, z których chętnie korzystano, przygotowując scenariusze[28]. Nie mogły one stanowić wyczerpującego źródła, gdyż wiedza świadków miała charakter bardzo fragmentaryczny, a kontakt bliskich z uwięzionymi był w warunkach stalinowskiego terroru niewielki. Ograniczały się więc one do przywołania kilku nacechowanych wielkimi emocjami spotkań czy listów. Zresztą większość aktywnych wówczas świadków i członków rodzin po upływie pół wieku już nie żyła bądź pamiętała dawną przeszłość w sposób niedokładny, przefiltrowany przez mechanizmy pamięci zbiorowej. Dodatkowo w przypadku Danuty Siedzikówny doszedł młody wiek, stosunkowo poślednia rola społeczna, przedwczesna śmierć rodziców, co

[26] Na funkcję perswazyjną tych właśnie utworów zwracała uwagę zwłaszcza M. Marczak, *Persuasive and Communicative Potential of Hagiographic Narrative Structures in Screen Representations of the Polish Underground Soldiers Struggling for Independence after World War II*, „Studia Religiosa” 2018, nr 51(2), s. 115–128.

[27] M. Mazur, op. cit., s. 276–277.

[28] K. Zalewska, op. cit., s. 92.

powoduje, że w istocie niewiele o niej wiadomo. Tylko los s. Wandy Boniszewskiej, a także internowanego kardynała Stefana Wyszyńskiego (*Prymas w Komańczy* Pawła Woldana, 2009) znany był dogłębniej, gdyż oni sami sporządzili pisemne relacje z tamtego okresu swego życia[29]. Problem deficytu wiedzy odnotowała zresztą Wanda Zwinogrodzka, porównując sytuację autorów interesujących nas spektakle do tej, w której znaleźli się twórcy *Rozmów z katem*:

No cóż, materia literacka tych przedstawień ma oczywiście zupełnie różny charakter. Kazimierz Moczarski znał Stroopa osobiście, nie z dokumentów, starych zdjęć i skąpych relacji jak Tomczyk „Inkę” czy Bugajski Pileckiego[30].

Ta niewielka znajomość faktów mogłaby okazać się okolicznością sprzyjającą twórcom, gdyż otwierała ona pole do swobodnego portretowania poszczególnych postaci i dopowiadania prawdopodobnych zdarzeń. Jednakże formuła możliwie jak najwyraźniejszej wierności historycznie potwierdzonej rzeczywistości, a taką przyjęto w *Scenie Faktu*, nie sprzyjała takim strategiom. I tutaj dochodzimy do kwestii podstawowej dla „twardego jądra” *Sceny*, do podstawowego dylematu i sposobu jego rozstrzygnięcia, który to sposób nie zyskał uznania w oczach dotychczas cytowanych komentatorów.

Oni postulowali wypełnienia owego fabularnego stelażu, zbudowanego z tak niewielu zdarzeń, obserwacją psychologiczną i treścią intelektualną.

Uznają potrzebę emocjonalnego zaangażowania widza i to, że w sztuce nie można po akademicku ważyć racji – mówi Piotr Laskowski. – [...] Natomiast problemem tych spektakli jest skrajnie uproszczona wizja, bardzo emocjonalna, nie poddana niemal żadnej intelektualnej analizie. Jeśli poddajemy coś takiej analizie, nie znaczy to wcale, że to się robi suche. Pewien dystans do opisywanej rzeczywistości jest potrzebny i historykowi, i artyście. [...] Jeśli nie ma dystansu, to nie ma poszukiwania formy. To wyważenie racji nie ma być suchym wykładem. Ma być próbą pogłębienia rzeczywistości historycznej[31].

Postulowana analiza z jednej strony zindywidualizowałaby dramat jednostki poddanej presji aparatu terroru, a z drugiej – poprzez ufikcyjnienie – oddzieliłaby ją od osoby z konkretnym imieniem i nazwiskiem, wskazując raczej na uniwersalistyczny mechanizm. Stąd na przykład pozytywna ocena zmiany personaliów głównego bohatera *Tajnego współpracownika*[32] oraz metaforycznego obrazu tortur w *Rozmowach z katem*[33]. Zrozumieć, a nie wymierzać sprawiedliwość – oto wyrażona *expressis verbis* dewiza przyświecająca takiemu myśleniu[34]. Zrozumienie wymaga rzecz jasna dystansu, intelektualnego niuansowania, pewnego poziomu niejednoznaczności, odwołania się do konkretnych dylematów, przed którymi stawaliby bohaterowie, rozpatrzenia ich, osadzenia w realiach psychologicznych, osłabiania oddziaływań emocjonalnych i unikania wstrząsów tejże natury.

Tego rodzaju uprawnionej skądinąd strategii twórcy wymienionych wyżej przedstawień z pewnością nie zastosowali, strategii – dodajmy – z zasady skierowanej raczej do elitarnego odbiorcy. Zdecydowali się na rozwiązanie krańcowo różne. Nadali tym historiom charakter quasi-misteryjny (w bardzo ogólnym sensie tego terminu), symboliczny, a także w miarę możliwości popularny, parenetyczny (dydaktyczny).

Użycie pojęcia misteryjność wiąże się z postrzeganiem strategii twórczej jako widowiskowego unaocznienia i uaktualnienia treści ze sfery *sacrum*, treści hagiograficznych, a ponieważ w tym przypadku mieliśmy do czynienia z obrazem męczeństwa, to jeszcze precyzyjniej można

[29] W obu przypadkach miały one charakter nieco amorficznych form dziennikowych: S. Wyszyński, *Zapiski więzienne*, Częstochowa 2011; W. Boniszewska, *Nieznana jestem... Taką umrzeć pragnę. Wspomnienia s. Wandy Boniszewskiej (1907–2003)*, Warszawa 2009.

[30] *Nie wyrwyjcie nam pazurek!*, s. 116.

[31] *Ibidem*, s. 115.

[32] M. Mazur, *op. cit.*, s. 294.

[33] *Ibidem*, s. 280.

[34] *Ibidem*, s. 295.

je określić jako treści pasyjne^[35]. Chrześcijańska hagiografia martyrologiczna zawsze ma bowiem podłoże pasyjne. Trzeba więc stwierdzić, że formułowany w sposób bardzo ogólny zarzut sakralizacji znalazł swoje pokrycie w rzeczywistości. Chodzi zarówno o oparcie się na wzorcu fabularnym, jak i o sposób budowania znaczeń symbolicznych. W aspekcie fabularnym elementem centralnym jest obraz męki i śmierci (czasem tylko jej bliskości), pojmowanej jako przejście przez psalmową „ciemną dolinę” i, co ważniejsze, jako ofiara – także w sensie ściśle religijnym. W każdej z omawianych historii aspekt religijny odgrywał znaczącą rolę i wyartykułowany został bezpośrednio – jak choćby w tytule spektaklu o Henryku Szwejcerze lub w kilkakrotnie powtórzonym przez rotmistrza Pileckiego i jego żonę tytule dzieła Tomasza à Kempis *O naśladowaniu Chrystusa*. Wiara była więc tematem rozmów i wypowiedzi, także wypowiedzi o charakterze modlitewnym (monologi wewnętrzne). W oku kamery pojawiał się krzyż. Najwyraziściej dokonywało się to nie tylko w odniesieniu do postaci reprezentujących stan duchowny, co było naturalne, lecz także w przypadku rotmistrza Pileckiego, który w ostatniej, przeprowadzonej na własne życzenie rozmowie z pułkownikiem Różańskim swoją postawę i swój los – podobnie jak siostra Boniszewska – wpisał w drogę ucznia Chrystusa. Świadczyła o tym również intensywnie eksponowana w kadrze inskrypcja pozostawiona przez niego na ścianie celi śmierci: „Staralem się tak żyć aby w chwili śmierci móc się raczej cieszyć niż lękać”.

Jeśli chodzi o symbolikę, to była już mowa o obecności krzyża (np. Inka całuje krzyż tuż przed rozstrzelaniem). Ale oprócz tego pojawił się nieomal kompletny zbiór obrazów odnoszących się do męki Chrystusa. Była więc osoba zdrajcy (Regina z *Inki 1946*), pojmanie (aresztowanie Henryka Szwejcera), proces

z udziałem konformistycznych i załężnionych sędziów i adwokatów (Pilecki), obnażenie z szat (także on), pobicie (s. Wanda), wizerunek poranionego ciała (Szwejcer), a nawet ciała z raną w boku (znów Pilecki), płaczących niewiast (*Golgota*), wreszcie śmierci (egzekucja Inki), której towarzyszy zatrzymana w kadrze postać kapłana (Inka, Pilecki). Egzemplifikacje, które pojawiły się w nawiasach, są tylko jednymi z możliwych, w większości wypadków wybranymi spośród wszystkich możliwych. Występowała tu bowiem dość ścisła powtarzalność motywów, które można by postrzegać jako odwołanie wyłącznie do rzeczywistości historycznej – przecież znajdowały one odzwierciedlenie w faktach. Jednakże skupienie na obrazie krzyża uwidaczniało ich pasyjny charakter. Sens religijny, umieszczony w kontekście ofiary Chrystusa, stawał się w każdym przypadku oczywisty. I w tej optyce, choć nie wyłącznie, powinien być też odczytywany skrajny doryzizm wizualnych przedstawień.

Rzecz jasna w toku narracji pojawiały się motywy nieobecne w uniwersum wyobrażeń męki Chrystusa, np. takie jak pisanie pożegnalnych listów, a jednocześnie nie było miejsca na motywy kanoniczne, jak choćby wyszydzenie. Jednakże tylko jeden z takich braków trzeba uznać za znaczący. Otóż w trzech przedstawieniach: *Śmierci rotmistrza Pileckiego*, *Ince 1946* oraz *Golgocie wrocławskiej* nie znalazło się miejsce dla obrazu wewnętrznej walki z pokusą, tak ważnej w przypadku pasji Chrystusa, a związanej z przedstawieniem wielkoczwartkowej modlitwy w Ogrójcu. Chodzi o pokusę zejścia z najtrudniejszej drogi, uzyskania ulgi w cierpieniu za cenę rezygnacji z ofiary. Kwestia ta pojawiła się w dwóch pozostałych spektaklach. Szczególnie intensywnie w *Stygmatycze*, w scenie, w której zmaltretowana i przygnębiona do ostateczności bohaterka prosi lekarzkę o pozbawienie życia. Był to obraz przechodzenia przez wewnętrzne ciemności duchowe, zajmujący swoje naturalne miejsce w logice hagiograficznej opowieści martyrologicznej i czyniący ją szczególnie dramatyczną^[36]. Brak tej wewnętrznej perspektywy – nie tyle psycho-

[35] Byłoby to uściślenie w stosunku do konstatacji pozostających na płaszczyźnie hagiograficzności. M. Marczak, op. cit., s. 115–120.

[36] Przy całej złożoności swej wymowy dobrym przykładem ekranowej wersji takiej opowieści

logicznej, co duchowej – wynikał z deficytu biograficznej wiedzy na temat pokazywanych na ekranie postaci. Należałoby tę perspektywę w wypadku Inki czy Pileckiego po prostu wykreować, sprzeniewierzając się poniekąd zamierzona pełnej wierności faktom.

Trzeba więc ostatecznie skonstatować, iż zabieg sakralizacji dokonany przez twórców wskazanych przedstawień Sceny Faktu (używając liczby mnogiej godzimy się oczywiście na wyraźne uproszczenie) niósł w sobie znaczne ryzyko. Doszło bowiem w tym wypadku do swoistego połączenia wody z ogniem, żywiołu historii rozumianej tradycyjnie i nawet akademicko z żywiołem mitu. Wierność faktom osłabiona została przez stworzenie wyrazistej opozycji wizualnej dobro – zło, abstrahującej od poznawalnej zmysłowo, ściśle historycznej percepcji świata, a uruchamiającej uproszczony ogląd symboliczny. Z kolei opowieść zmityzowana nie mogła wybrzmieć we właściwej dla siebie głębi i uzyskać odpowiedniej dramaturgicznej spójności, nie wykraczając poza stosunkowo szczupłą faktografię. Z siły tego napięcia mimochodem zdała sprawę Zwingordzka, mówiąc, że „jeśli mówimy «spektakl dokumentalny», nie przypadkiem słowo «spektakl» jest na pierwszym miejscu. To przecież ciągle jest akt twórczy, akt kreacji, która, owszem, podlega rygorom wiarygodności historycznej, ale zarazem pozostaje owocem wyobraźni autora”[37].

Ów uproszczony ogląd symboliczny, definiowany przez Mariusza Mazura jako manicheizm[38], przejawia się w spolaryzowaniu obrazu postaci z kręgu ofiar i postaci z kręgu oprawców, w spolaryzowaniu wyglądowno przestrzeni, do których te postacie zostają przypisane. Można to zasygnalizować na przykładzie *Inki 1946*, przykładzie szczególnie wyrazistym, ale też w pełni reprezentatywnym. Dobro zostało tam niemalże spersonifikowane przez dziewczęcą niewinność bohaterki, zło – przez bezwzględność, brutalność i cynizm prześladowających ją ubeków. Problemu nie stanowiło oczywiście samo ustanowienie tej antynomii, lecz sposób jej rozegrania. Czy zechce się poszukać dla niej jak najbardziej autentycznej, zindywidu-

alizowanej egzemplifikacji, czy też spróbuje się reaktywować jej konwencjonalny obraz, zapewne bardziej czytelny, łatwiejszy w zbiorowej percepcji, ale mniej realistyczny, a przy tym przewidywalny – to była podstawowa kwestia. W przypadku *Inki 1946*, podobnie zresztą jak innych spektakli, zdecydowano się na to drugie wyjście. Już sama eteryczna powierzchowność blondwłosej aktorki zaangażowanej do roli tytułowej (Karolina Kominek-Skuratowicz), zdecydowanie odmienna od znanej z fotografii, bardziej „pospolitej” powierzchowności rzeczystej Danuty Siedzikówny, wywoływała pożądany efekt wyrazowy. Wyzierał z niej bowiem utrwalaony w symbolicznych wyobrażeniach rys nieskazitelnej czystości, pogłębiony przez spokój, łagodność i delikatność jej zachowań czy też sposobu mówienia. Zresztą jej koledzy z oddziału Łupaszki to także przystojni i mili chłopcy, wydawalioby się, niemuśnięci nawet przez wojenne doświadczenia i długotrwałą leśną egzystencję – przez strach, przemoc, powszedniość śmierci, ból, nieustający wysiłek fizyczny, głód, brud, łzy, nudę. W rzeczywistości oddziału wszystko okazywało się tak proste, że nie wymagało właściwie wnikliwszego spojrzenia. Można powiedzieć, że była to prostota przyszlých niebian albo prawie-już-niebian – tak to można postrzegać właśnie w porządku mitycznym.

Z kolei ogół przedstawicieli aparatu bezpieczeństwa, wyjąwszy pewną część prostych żołnierzy KBW, ujęty został jako zbiorowość ludzi bezwzględnych, bez oporów przechodzących do najbardziej brutalnych metod przesłuchań, ludzi wulgarnych, cynicznych, ale też podenerwowanych, ulegających presji lęku, wyładowujących na więźniarce własne frustracje, topiących je w alkoholu (to w większym stopniu w innych niż *Inka* spektaklach). Ich twarze zdawały się odsłaniać wewnętrzną

jest np. *Proces Joanny d'Arc* Roberta Bressona (1962), skromnie zainscenizowany film, oparty na dokumentacji procesu francuskiej męczennicy, a więc bazujący na strukturze faktograficznej.

[37] *Nie wyrwyjcie nam paznokci...*, s. 116.

[38] M. Mazur, op. cit., s. 288–289.

pustkę oraz często na próżno skrywaną niepewność. To szeroka galeria postaci, wewnątrz której były i takie, jak Józef Różański czy Feliks Rosenbaum – żeby odwołać się także do innych produkcji – które do pewnego stopnia zaznaczały swoją indywidualność, całkowicie się jednocześnie mieszcząc w sporządzonym wyżej opisie.

Ta opozycja, o czym wspomnieliśmy, miała także wymiar przestrzenny. Świat, z którego wyszła Inka, to las w porze lata, dający dobre i przyjemne schronienie, a poza nim pusta plaża oraz uporządkowane, kameralne i ciepłe wnętrza mieszkania. Miejsce pośrednie stanowiła miejska ulica. Natomiast przedstawiciele UB, dokonawszy destrukcji przestrzeni przyjaznych (mieszkanie sióstr Mikołajewskich), przenieśli akcję w rzeczywistość gdańskiego aresztu, rzeczywistość okratowaną, półmroczną, szarą, zaniedbaną, nienadającą się do zamieszkania, skrajnie nieprzyjazną, klaustrofobiczną.

Tak silne wykreowanie omawianej antynomii musiało osłabić potencjał realizmu. Nie w sferze faktów, rzecz jasna, lecz budowania znaczeń. Rozgrywka przeniesiona została na poziom nie tyle etyczny czy estetyczny, co – poprzez przywołane zabiegi sakralizujące, a także zgodnie z romantyczną tradycją – duchowy. Tyle tylko, że walka duchowa ukazana została ściśle konwencjonalnymi, dość skromnymi środkami.

Tu jednak zmanifestował się odwrotny wektor zdefiniowanego kilka akapitów wyżej ryzyka. Założona wierność faktom spowodowała takie ukształtowanie przebiegu fabuły, które utrudniało konstrukcję pełnej opowieści mitycznej, skoncentrowanej wokół postaci herosa ofiarowującego siebie w imię podtrzymania i odnowienia świata opartego na wartościach duchowych^[39]. Utрудnienie to wiązało się zarówno z niemożliwością bardziej konsekwen-

tnego wejrzenia w głębię przeżycia bohatera, jak i z podtrzymywaniem poetyki realizmu, w pewnych aspektach – jak już o tym była mowa – raczej iluzji tej poetyki. Możliwość stosowania zabiegów mitotwórczych w tej sytuacji była znacznie ograniczona.

Skutkiem zderzenia dwóch żywiołów okazały się więc pewne problemy z ukształtowaniem spójnej poetyki przedstawień. Wywołało to niejasności w sposobie czytania ich znaczeń. Pewien poziom zmityzowania materii historii naraził przedstawienia na zarzut uproszczenia, jednostronności, semantycznej i emocjonalnej presji, wreszcie tendencyjności i dydaktyzmu. Natomiast uwikłanie opowieści mitycznej w bezwzględny respekt dla faktów spowodowało zawężenie możliwości twórczych, stopienie oddziaływania sfery symbolicznej, ze swej natury przecież otwartej, dynamicznej i transcendentnej w budowaniu znaczeń, pewną schematyzację przekazu.

Wypada w tym miejscu zadać pytanie o obecność w tych opowieściach pełnej, nie-destruowanej i nierozczłonkowanej struktury mitu. W jej ramach motyw ofiary zawsze owocuje uzyskaniem przez społeczność, którą reprezentuje heros, dostępu do zupełnie nowych, wcześniej jej nieznanych lub przynajmniej w pełni odnowionych form życia. Większość zaś bohaterów wybranych przedstawień Sceny Faktu – Pilecki, Inka, Siedzikówna – zginęła bez rozgłosu w przestrzeniach więziennych kaza-matów, w niczym nie naruszając potęgi morderczego systemu, niczego wokół siebie nie zmieniając. I w tym właśnie miejscu można znaleźć pierwsze wytłumaczenie tak konsekwentnego w omawianych utworach odnoszenia zdarzeń z czasów stalinowskich do współczesności, przydania historiom z przeszłości mniej lub bardziej rozbudowanych narracyjnych ram terażniejszości.

W pierwszym odruchu można by sądzić, że służyły one nade wszystko pogłębieniu poznawczej sfery przekazu oraz ukazaniu działania mechanizmów pamięci. Tak z pewnością było. Ale w równiej mierze zabieg ten posłużył utwierdzeniu mitycznego aspektu narracji. To

[39] Konstrukcję takiej postaci i opartej na jej losach fabuły dobrze – także aspekcie praktycznym – opisał Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Warszawa 2009.

bowiem w terażniejszości, o ponad pół wieku późniejszej od czasów stalinowskiego terroru, umieszczony został ów motyw odnowionego życia. Oto wydobywane z zapomnienia postaci niegdysiejszych herosów zaczęły – tak zostało pokazane – ożywiać wrażliwość kolejnych pokoleń na bezpowrotnie zarzucone i odległe od współczesności wartości – tak się przynajmniej wydawało – patriotyzm, wierność, honor... Widać to na przykładzie *Inki 1946*, ale może najbardziej w *Golgocie wrocławskiej*. Ukazany na ekranie przypadek młodego historyka, oparty na doświadczeniach Krzysztofa Szwaagrzyka[40], dotknął kwestii dojrzwania do pamięci i zarazem do przekazywania pamięci innym (np. studentom), niezależnie od oporów otoczenia (pracowników archiwum, dawnych funkcjonariuszy aparatu bezpieczeństwa). Wejście zaś do pamięci nie tylko ożywia – rzecz jasna symbolicznie – tego, który w niej nie istniał, ale też w pewnym stopniu przeobraża podmiot pamięci, modyfikuje jego stosunek do rzeczywistości terażniejszej. Ofiara dawnych herosów wypełniła się zatem w chwili, gdy młodzi ludzie zdołali przedostać się swą świadomością i emocjami do świata sprzed kilku dekad, w chwili, gdy zatrzymane przez UB listy skazańców zostały wysłane do adresatów.

To jest jednak w znacznej mierze sprawa szersza, pełna pozafilmowych, społeczno-kulturowych, a nawet politycznych odniesień. Sformułowany ostatecznie w połowie pierwszej dekady XXI w. projekt nowej polityki historycznej zawierał w sobie postulat budowy wzorców patriotycznych, wzorców stojących w radykalnej opozycji do pamięci historycznej konstruowanej w pierwszym piętnastolecu III RP, opierający się na rzeczywistości umów okrągłostołowych. Ofiary stalinowskiego terroru, a w szczególności żołnierze powojennego podziemia mogli stać się takimi wzorcami w sposób naturalny. Ich zdecydowany antykomunizm, jasne i czynne opowiedzenie się za niepodległość, wierność zobowiązaniom wojskowym, skala wyrzeczeń i cierpień, wreszcie późniejsze publiczne napiętnowanie, a z czasem zapomnienie (także po 1989 r.) sprzyjały

takiemu postrzeganiu ich roli. I w tym szerokim, dotyczącym pamięci zbiorowej kontekście, obejmującym także zdarzenia przyszłe – popkulturową karierę mitu żołnierzy niezłomnych, ale także jak najbardziej materialne ekshumacje i pogrzeby szczątków ofiar, samo pojawienie się na ekranie telewizyjnym postaci takich jak Danuta Siedzikówna czy Witold Pilecki mogło być rozumiane jako symboliczny akt zmartwychwstania, na swój sposób dopełniający mitotwórczej konstrukcji opowieści.

Reasumując, a zarazem dystansując się od formułowania ocen przyjętej przez autorów Sceny Faktu strategii, należy stwierdzić, iż podstawowym celem takiego ukształtowania jej „twardego jądra” było wywołanie wewnętrznego przeżycia, a nie konstruowanie historycznego dyskursu. Przeżycie to, choć rozniecone także za pomocą elementów popkulturowych, nie zostało jednak pomyślane jako czysto emocjonalne – silne, lecz stosunkowo nietrwałe. Łącząc w sobie zakorzenienie w rzeczywistości faktów z uczestnictwem w reaktualizowanej przestrzeni mitu, polegało ono na uruchomieniu intensywnej interakcji odbiorców z głęboko utrwalonymi fenomenami zbiorowej pamięci i ze spetryfikowanymi sposobami pamiętania. Rezygnacja z pełnego realizmu oraz użycia bardziej rozbudowanej, wieloznacznej, dyskretniej symboliki spowodowała kreację przekazu nieco spłaszczonego, jednoznacznego, a przez to wzbudzającego chętnie artykułowane przez krytyków wątpliwości co do swego poziomu artystycznego. Jednocześnie jednak takie ukształtowanie przekazu należy uznać za efekt świadomej decyzji, wynikającej z chęci zaadresowania go do możliwie szerokiej grupy odbiorców. I w tym sensie niewątpliwie odniesiono spory sukces. Zaświadcza o tym, jak na tego typu produkcje, naprawdę duża i trwała oglądalność. Jak z tego wynika, w TVP właś-

[40] Dopiero kilka lat po wyprodukowaniu spektaklu prof. K. Szwaagrzyk uzyskał niezwykłą pozycję i autorytet związane z kierowaniem ekshumacjami ofiar stalinowskiego terroru na powązkowskiej Łączce i w innych miejscach w całej Polsce.

ciwie odczytano potrzeby społeczne owego czasu i odpowiedziano na nie – w aspekcie socjotechnicznym na wzbudzoną nasilonym oddziaływaniem historii krytycznej potrzebę samoafirmacji oraz na związaną z nią potrzebę wykreowania opozycyjnej do propagowanej oficjalnie wersji przeszłości z alternatywnymi figurami pamięci, natomiast w aspekcie społecznym na potrzebę wyartykułowania realnego, a niezwykle trudnego, w istocie traumatycznego doświadczenia sprzed kilku dekad, dotąd traktowanego dość eufemistycznie.

BIBLIOGRAFIA

- Marczak M., *Persuasive and Communicative Potential of Hagiographic Narrative Structures in Screen Representations of the Polish Underground Soldiers Struggling for Independence after World War II*, „Studia Religiologica” 2018, nr 51(2), s. 115–128. <https://doi.org/10.4467/20844077SR.18.008.9506>
- Mazur M., *Teatr telewizji: Scena Faktu – specyficzna wizja historii. O takiej polityce historycznej polemicznie*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011, s. 276–296
- Millies-Lacroix E., *Telewizyjny Teatr Faktu po roku 1980* (tekst niedrukowany i nieobecny w sieci)
- Nie wrywajcie nam paznokci*, dyskusja redakcji z udziałem W. Zwinogrodzkiej, W. Holewińskiego, I. Kurz, A. Leszczyńskiego, J. Jaworskiej, P. Laskowskiego, „Dialog” 2007, nr 10
- Stachówna G., *Telewizyjny teatr faktu (1966–1980)*, „Przekazy i Opinie” 1984, nr 1(35), s. 128–150
- Witek P., *Historia między teatrem a telewizją. Teatr telewizji jako forma osvajania przeszłości*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011, s. 95–146