

Poza antystalinowskim misterium. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)

ABSTRACT. Szpulak Andrzej, *Poza antystalinowskim misterium. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)* [Beyond the Anti-Stalinist Mystery: The Trouble with TVP's Scena Faktu (2006–2010)]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 79–96. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.5>.

An article deals with those productions of TVP's Scena Faktu (2006–2010) that refer to the Stalinist era. It complements a text previously published in "Images", entitled *Images of Stalinism in the hardcore and on the fringe: The trouble with the TVP's Fact Stage (2006–2010)*. It presents that part of the performances that do not fit into the basic aesthetic formula of the Fact Stage, which was outlined in the previous publication. It therefore essentially constitutes an interpretation of the exceptions, a penetration of the very elaborate peripheries that the series has produced. The diversity of representations and the difficulty of building a common denominator for the images of Stalinism presented in Scena Faktu are thus demonstrated.

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

W jednym z poprzednich numerów „Images” opublikowany został artykuł mojego autorstwa poświęcony obrazom stalinizmu w przedstawieniach Sceny Faktu TVP (2006–2010)[1]. Niniejszy tekst stanowi konieczne uzupełnienie tamtego opracowania. Należy bowiem dokończyć analizę problemu, który pozostał nie w pełni wyjaśniony, a w każdym razie przedstawione wyjaśnienie nie zostało szczegółowo uargumentowane. Mariusz Mazur, którego ustalenia stanowią ważny punkt odniesienia dla rozważań o Scenie Faktu, wyodrębnił w jej ramach część przedstawień, które włączył do „twardego jądra”. Są to przedstawienia – zresztą prawie wyłącznie te poświęcone okresowi stalinizmu – które kreują podstawową formułę estetyczną Sceny. Do niej przede wszystkim i do tych tytułów odnoszą się nieliczni zresztą badacze zajmujący się tym zjawiskiem. W jeszcze większym stopniu z ową właśnie formułą cała ta dość urozmaicona seria produkcji telewizyjnych została utożsamiona w procesie recepcji publicystycznej. Dyskusja o wartości Sceny Faktu ogniskowała się wokół kilku tylko przedstawień, które ustanowiły jej wspomniane „twarde jądro”. Już w 2007 r. kilkakrotnie protestowała przeciw temu podczas rozmowy w „Dialogu” Wanda Zwinogrodzka, ówczesna dyrektor Teatru Telewizji TVP[2]. Mariusz Mazur, skupiając się na zrekonstruowaniu podsta-

[1] Andrzej Szpulak, *Obrazy stalinizmu w twardym jądrze i na peryferiach. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)*, „Images” 2023, nr 34(43), s. 305–318.

[2] *Nie wrywajcie nam paznokci*, dyskusja redakcji z udziałem Wacława Holewińskiego, Justyny Jaworskiej, Iwony Kurz, Piotra Laskowskiego, Adama

wowej formuły spektakli, wskazywał jednak znaczną liczbę wyjątków, które nie mieściły się w jej ramach[3]. Mimo to uwaga ta nie została, ani w jego tekście, ani później, w odpowiednio pogłębiony sposób poddana weryfikacji. Przy tym Scena Faktu pozostała w oczach swych komentatorów, także naukowych[4], w dużej mierze fenomenem o aktualnych konotacjach politycznych, a stosunek do niej wpisywał się w szersze wewnątrzpolskie konflikty oraz w określone postawy ideowe. W każdym razie Mazur sformułował dość pokaźny katalog zarzutów wobec serii[5].

W moim poprzednim artykule opublikowanym na łamach „Images” znalazła się polemika ze stanowiskiem lubelskiego badacza przede wszystkim poprzez spojrzenie na zagadnienie z innego punktu widzenia, wedle którego konfrontacja materiału badawczego z przedwstępnymi wymaganiami wobec niego zastąpione zostały czynioną *ex post* swobodną interpretacją. Poruszone zostały kwestie genologiczne związane z przedstawieniami Sceny Faktu, osadzenie tych przedstawień w kilkudziesięcioletniej tradycji telewizyjnego teatru faktu, a także koncepcja intelektualna i estetyczna, na jakiej bazują. Świadomość obowiązywania tej koncepcji ograniczona została do kilku spektakli należących do „twardego jądra” Sceny (*Śmierć rotmistrza Pileckiego* Ryszarda Bugajskiego, 2006; *Inka 1946* Natalii Korynckiej-Gruz, 2006; *Stygmatyczka* Grzegorza Łoszewskiego i Wojciecha Nowaka, 2007; *Golgota wrocławska* Jana Komasy, Piotra Kokocińskiego i Krzysztofa Szwagrzyka, 2008). Opierała się ona na wyodrębnieniu schematu fabularnego obejmującego losy postaci głównej – żołnierza antykomunistycznego podziemia, reprezentanta przedwojennej elity lub przedstawiciela Kościoła – która poddawana była kolejnym etapom obróbki stosowanej przez stalinowski aparat terroru, od aresztowania po wykonanie kary śmierci lub otarcie się o jej realność. Losy te nabierały charakteru symbolicznego, zsakralizowanego, quasi-misteryjnego, czy nawet quasi-pasyjnego[6], a przy tym popularnego, parenetycznego, niewpisującego się w mniej lub bardziej elitarne, złożone dyskursy historyczne. Skonstatowano, że – mimo znaczącego sukcesu recepcyjnego – takie ukształtowanie materii przedstawień nie posłużyło im w tym sensie, że ani historyczność nie mogła się tu ujawnić w swym sproblematyzowanym kształcie, ani zmytyzowany obraz przeszłości nie uzyskał nieskrępowanej intensywności – ograniczał go bowiem imperatyw wierności faktom.

Niewyjaśniony pozostał jednak problem odmienności przedstawień spoza „twardego jądra”, wspomnianych wyjątków. Pozostały one

Leszczyńskiego i Wandy Zwinogrodzkiej, „Dialog” 2007, nr 10, s. 108–118.

[3] Mariusz Mazur, *Teatr telewizji: Scena Faktu – specyficzna wizja historii. O takiej polityce historycznej polemicznie*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Edytor.org, Lublin 2011, s. 294 i in.

[4] Andrzej Szpulak, op. cit., s. 309–310.

[5] Mariusz Mazur, op. cit., s. 277–296.

[6] O obecności chrześcijańskiego wymiaru w polskim kinie historycznym, co można przetransponować także na Scenę Faktu, bardzo ogólnie pisała ostatnio Elżbieta Durys, *O trzech tendencjach kina pamięci narodowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 125, s. 139.

na marginesie refleksji, przywoływane tylko wrywkowo, ilustracyjnie. Bliższe przyjrzenie się tym utworom, a więc dopełnienie i zarazem skomplikowanie obrazu serii, stanowi cel tego artykułu. Nawet przedstawienia Sceny osadzone w realiach stalinowskich, mimo iż byłoby to w jakimś stopniu uzasadnione, nie reprodukowały pasywnej matrycy fabularnej i symbolicznej, jaka uobecniona została w „twardym jądrze”. Osiem na trzynaście – tak określić można liczbę spektakli wymykających się w ten lub w inny sposób podstawowemu schematowi. Są to: *Śmierć rotmistrza Pileckiego* (jednocześnie kanoniczna i grająca z kanonem), *Słowo honoru* Krzysztofa Zaleskiego i Pawła Wieczorkiewicza (2006), *Rozmowy z katem* (sic) Macieja Englerta (2007), *Willa szczęścia* Jacka Gąsiorowskiego (2007), *Pseudonim Anoda* Mariusza Malca i Pawła Mossakowskiego (2008), *Tajny współpracownik* Krzysztofa Langa i Cezarego Harasymowicza (2008), *O prawo głosu* Roberta Miękusy i Janusza Petelskiego (2008), *Prymas w Komańczy* Pawła Woldana (2009). Prawie każdy z nich z odmiennej perspektywy podchodzi do dramatu powojennej Polski, dlatego trudno dokonać jakichś wewnętrznych pogrupowań w tym zasobie wyjątków. Jeśli można bowiem wyróżnić obecne w nim motywy fabularne, choćby dość wyrazisty wątek „przejścia na drugą stronę”, czyli podjęcia współpracy z komunistami przez przedstawicieli formacji niepodległościowych, czy też wątek odpowiedzialności za swoich obecnych i byłych podwładnych – zarówno tych z konspiracji, jak i tych z jawnej działalności opozycyjnej – to w każdym przypadku realizowane one są odmiennie i wymagają osobnego spojrzenia.

Zacząć wypada od sytuacji pośrednich, wyjątkowości i typowości jednocześnie. Pojawienie się w *Śmierci rotmistrza Pileckiego* drugoplanowego wątku sędziego Hryckowiana oraz epizodycznego – prokuratora Łapińskiego (obaj z akowską kartą w biografii), chociaż problematyzuje i komplikuje przekaz, to w zasadzie mieści się w pasywnym paradygmacie spektaklu. Przywołanie tych postaci odnosi się wszakże do roli Judasza, ważnego aktora nocy pojmiania, archetypu zdrajcy, ewangelicznego antagonisty i potępieńca. Pilecki w cichej wymianie zdań z współoskarżonymi wobec przewodniczącego składu sędziowskiego używa określenia „sprzedawczyk”. Ale to właśnie w jego przypadku figura Judasza okazuje się tracić nieco ze swej prostoty. Kruszy się jej znaczeniowa emblematyczność i emocjonalna jednowalorowość – tak oczywiste w przedstawieniach misteryjnych. W scenach na sali rozpraw Hryckowian przedstawiony został bez odbiegania od standardu, jako sprawne narzędzie systemu terroru, skuteczny morderca sądowy. Ton i treść stawianych przez niego pytań i wypowiedzianych komentarzy graniczą z nadgorliwością. Co innego jednak w sekwencji wizyty żony w jego gabinecie, a także w pewnym stopniu w scenie spotkania z matką jednego ze skazanych.

W trakcie rozmowy prezesa Wojskowego Sądu Rejonowego z żoną na powierzchnię wpływa akowska przeszłość obojga (kobieta była bezpośrednią podwładną generała Fieldorfa), trudne wspomnie-

nia wojenne, ale nade wszystko udręka, wynikająca z paraliżującego lęku przed aresztowaniem i znalezieniem się w położeniu obecnie sądzonych i skazywanych. Sędzia jest akurat w trakcie pisania uzasadnienia wyroków śmierci i długoletniego więzienia. Strach każe im się skupić wyłącznie na sobie i ignorować wszelkie odruchy wynikające z motywacji opierających się na jakikolwiek systemie wartości ogólnych, wcześniej przecież, choćby z racji działalności konspiracyjnej, im nieobcy. Znakiem tego dramatycznego, wewnętrznego stłumienia staje się nerwowy napad kaszlu, kompulsywne jedzenie i seks. Jest też stały, trochę stereotypowy atrybut towarzyszący stalinowskiemu zbrodniarzom – wódka. Choć ona akurat większą rolę odgrywa w scenie rozmowy sędziego z matką skazanego mężczyzny, którą Hryckowian zbywa próżnymi nadziejami. Co niezwykle, zdobywa się jednak wobec niej – i to w obecności świadka – na wyjawienie, że on sam nie jest autorem wyroku, że ten przyszedł „z góry”.

Można zatem powiedzieć, że postać Hryckowiana w tchnącej inteligenckim sznycem i pewną delikatnością kreacji aktorskiej Marka Kality dokonuje pewnego rozmiękczenia struktury przedstawienia, pozostawiając ją mimo wszystko w całości. Misterium objawia się w sposób niezakłócony. Trochę inaczej dzieje się już w przypadku *Pseudonimu Anoda* Pawła Mossakowskiego i Mariusza Malca. Zauważa to Mariusz Mazur, kiedy pisze:

Pewne poszukiwania złożoności i dylematy powojenne pojawiają się w sztuce o „Anodzie”, który sam ironizuje ze swego bohaterstwa, ma życie prywatne, chce korzystać z zakończenia wojny, co w rezultacie mu się nie udaje. Widać tu patowość sytuacji, w której konspiracja kończy się śmiercią, a powrót do cywilnej normalności... tym samym[7].

Rzeczywistą różnicę stanowi tu postawa Jana Rodowicza. Wyraził ją w krótkim dialogu z kolegą:

ANODA: Wojna zabrała nam sześć lat, sześć lat życia. Ja nie chcę tracić już ani chwili więcej.

GŁOS KOLEGI: Tracić? I ty to mówisz? Przecież wojna zrobiła cię bohaterem.

ANODA: Co tam bohaterem. Walczyłem, bo trzeba było walczyć. I miałem szczęście, dużo cholernego szczęścia. Bohaterem. Uwierz mi, że zamiast strzelać do Niemców wolałbym projektować domy.

A potwierdził w rozmowie z narzeczoną, Alą, mówiąc, że chciałby umrzeć zwyczajnie, w łóżku. Przede wszystkim jednak potwierdził czynami: ujawnieniem się, studiami politechnicznymi, prowadzeniem życia towarzyskiego, wreszcie owym narzeczeństwem. Okazał życiu tyle zaufania, by zanurzyć się w ówczesnie możliwą normalność. Zlekceważył ostrzeżenie ojca, by pozostać na Wydziale Elektrycznym, a nie przenosić się na architekturę, która jest wymagającą mecenasa sztuką. Czas wojny i swoje heroiczne wyczyny chciał zostawić za sobą, ale

[7] Mariusz Mazur, op. cit., s. 295.

jednocześnie coś na nich zbudować. Kontynuował swoje akowskie przyjaźnie i znajomości, dbał o integrację tego niedużego towarzystwa oraz o pamięć – organizował ekshumacje i pochówki towarzyszy broni, zachęcał żywych do spisywania wspomnień, kultywowania rocznic, w tym rocznicy powstania. Swą misję publiczną ograniczył wyłącznie do tego.

Tymczasem efekt był taki sam, jak w przypadku Pileckiego, Inki czy Szwejcera – męka i śmierć. Sposób ich ukazania pozostaje zbliżony. Są przesłuchania, tortury, leje się krew, jest cela, oględziny zwłok, anonimowy grób. Ale odmienny okazuje się rytm przedstawienia, oparty na krótkich ujęciach i scenach, na czasowej nieciągłości, inwersjach, pokawałkowanych retrospekcjach i futurospekcjach, którym nie nadaje koherencji jakakolwiek forma subiektywizacji. Właściwie nawet nie można zidentyfikować czasu akcji głównej. Akcentowanie konkretnych planów temporalnych jest zmienne, co potęguje poczucie dezorientacji. Ostatecznie jednak, gdy końca dobiega sekwencja wieńcząca spektakl, struktura opowiadania okazuje się zamknięta. Grabarz poznany w urywku umieszczonej na początku utworu nocnej sceny cmentarnej pojawia się w finale u rodziców Anody, a tamta, dotąd nie do końca sfunkcjonalizowana, scena zostaje domknięta. Wszystko się wyjaśnia, nieklasyczny sposób opowiadania ma zaś przydawać zdarzeniom dramatyzmu, gorączkowości, poczucia wykoślenia ze zwykłych trybów rzeczywistości, a poza tym zdaje się być hołdem złożonym współczesnej sobie modzie na podobne eksperymenty narracyjne, obecne nawet w kinie hollywoodzkim, być może ukłonem w kierunku młodej widowni i jej fascynacji.

Ekranowy Anoda nie jest już tak oczywistym podmiotem misterium, gdyż od wpisanej w nie drogi się odżegnywał, robił wiele (jednocześnie nic, co rzuciłoby nań cień zdrady lub sprzeniewierzenia się pamięci), by na nią nie wchodzić, a wreszcie próbował z niej uciec, co stało się bezpośrednią przyczyną śmiertelnego pobicia. Wierzył w możliwość zwykłej egzystencji obok systemu zła i w narzuconych przezeń ramach. Odrzucał heroizm i wojskowe powinności wobec wspólnoty jako rzeczy przeszłe, odpracowane już w czasie okupacji. Rozbudowywał – poświęconych temu zostało wiele scen – prywatną enklawę przyzwoitości z myślą o wykreowaniu jak najszcześliwszej wersji doczesnego życia. I choć *ex post* złożona w całość jego historia, patrząc powierzchownie, zdaje się znakomicie ucieleśniać misteryjne *status quo*, to jednak powyższe okoliczności sprawiają, że rozmywa się konstytutywny dla niego rys dobrowolnej ofiary, a pojawia się fatum.

Trochę podobnie sprawy mają się z *Kontrymem* Marka Pruchniewskiego i Marcina Fischera (2010), spektaklem zrealizowanym formalnie poza Sceną Faktu – dlatego nie został ujęty w statystyce – ale bardzo z nią związanym, tak poetyką, jak tematyką. Zdawał się on jeszcze raz reprodukować martyrologiczny wzorzec z ciężkim śledztwem i wykonanym wyrokiem śmierci włącznie. W istocie jednak czynił to połowicznie. Po pierwsze dlatego, że ukazywał tytułową ofiarę stalinowskiego terroru, majora Bolesława Kontryma, jako postać ze

skazą, w odniesieniu do spraw zarówno publicznych (udział w wojnie 1920 r. po stronie sowieckiej, chęć przywdziania munduru Ludowego Wojska Polskiego po powrocie do kraju w 1947 r.), jak i prywatnych (porzucenie żony dla nowej miłości i to wbrew mocno związanemu z nim synowi). Skazę tę wyraziście wyeksponował. Po drugie ze względu na obraz ubeków, dość rozbudowany i zróżnicowany. Pokazana w nim została rywalizacja między Józefem Różańskim, śledczym stawiającym na sadystyczne formy przesłuchań, a młodszym nieco od tamtego Józefem Świątłą, zwolennikiem metod psychologicznych, starającym się uruchomić w Kontrymie destrukcyjny proces demotywacji. A po trzecie, co wynikało z dwóch poprzednich okoliczności, a zarazem miało decydujące znaczenie, w bardzo ograniczony sposób stosował zabiegi sakralizujące. Dawny cichociemny obronił się jako silny człowiek, ale metafizyczne odniesienia męczeństwa nie zostały zarysowane.

I na tym właściwie koniec obecności choćby tylko przetworzonego „twardego jądra”. W innych tytułach spośród wymienionych wyżej misteryjny szkielet struktury właściwie nie istnieje. Pojawiają się co najwyżej jego elementy, nieznajdujące się bynajmniej w stanie dezintegracji, lecz podporządkowane innej zgoła, ściśle określonej konstrukcji.

Weźmy na przykład *Słowo honoru*, spektakl według scenariusza Krzysztofa Zaleskiego i znanego historyka Pawła Wieczorkiewicza, poświęcony powojennym losom kapitan Emilii Malessy, wybitnej postaci akowskiej konspiracji, organizatorki i szefowej działu łączności z zagranicą. Postać, choć pokazywana w realiach stalinowskiego więzienia (bez tortur), przechodzi nade wszystko przez piekło wewnętrzne, pogłębiające się jeszcze po opuszczeniu murów „Mokotowa”. Widziany z perspektywy obserwatora ciąg faktów, przede wszystkim rozmowy „Marcysi” (pseudonim Malessy) z Józefem Różańskim, wprowadza ją w głęboki konflikt sumienia, a później w poczucie winy i pokrzywdzenia zarazem.

Po aresztowaniu Różański proponuje jej ujawnienie całej podlegającej jej struktury kurierskiej byłej Armii Krajowej (AK) oraz zarządu Zrzeszenia Wolność i Niezawisłość w zamian za wolność dla ludzi w niej pracujących, argumentując, że trzeba uniknąć rozlewu krwi i dojść do narodowego porozumienia. Malessa, po uzyskaniu wyraźnej zgody zwierzchnika, także uwięzionego pułkownika Jana Rzepeckiego, oraz słowa honoru swego interlokutora z Urzędu Bezpieczeństwa (UB) rzeczywiście ujawnia dane podwładnych i współtowarzyszy, bo o nie przede wszystkim chodziło. Ludzie ci nie tylko zostają aresztowani, ale też, w przeciwieństwie do swej zwierzchniczki, otrzymują wysokie wyroki. Ułaskawiona i uwolniona kapitan dramatycznie się o nich u Różańskiego upomina. Bez skutku. Kobieta podlega ostracyzmowi otoczenia, do którego przyłącza się również zwolniony już z więzienia, współpracujący z komunistami Rzepecki. Traktowana jest jak zdrajczyni. Pozostaje w społecznej próżni, osamotnieniu i wkrótce popełnia samobójstwo.

Tak wygląda wspomniany ciąg faktów implikujący wyrazisty obraz sytuacji wewnętrznej bohaterki. Musi ona podjąć obciążoną

wielkimi konsekwencjami decyzję, najzupełniej świadoma ciężącej na niej odpowiedzialności przede wszystkim za los podkomendnych, nie raz przecież bardzo bliskich jej ludzi. W warunkach powojennych zgoda, a nawet wydarty przez dowódcę rozkaz, jest tu tylko dosyć rachityczną podpórką, w rezultacie bez znaczenia. Dochodzi do tego błąd poznawczy – złe odczytanie intencji pułkownika UB. Błąd motywowany nie tyle jakąś wewnętrzną skazą (*hybris*) czy choćby chwilowym upadkiem ducha, co brakiem dostatecznej orientacji w politycznym otoczeniu, a także projekcją własnego sposobu postrzegania świata na kogoś innego.

Ów sposób dzięki swemu głębokiemu zinternalizowaniu nie pozwala jej po uwolnieniu odsunąć tej sprawy na bok, choć częściowo unieważnić, stłumić. Malessa żyje w poczuciu winy, w rzeczywistości, w której nadzieja zastępowana jest przez bezradność i rozpacz, a w końcu także w świecie, w którym nie ma prawie nikogo, kto chciałby wysłuchać jej racji. Jest to więc postać, do której należy przyłożyć kategorię tragizmu, także ze względu na to, że ma ona charakter klasyczny, a więc pozostaje w pełni zintegrowana, a tajemnica jej losu rozpięta jest między jasno określonymi prawdą i fałszem. Traci rys ściśle heroiczny, gdyż okazuje słabość, w newralgicznym momencie nie rozpoznając prawdy. Dzięki tej słabości możemy jednak dotrzeć do jej wewnętrznego dramatu i to mimo faktu, że zgodnie z narzuconą konwencją nie ma tu miejsca na żadną narracyjną subiektywizację, żadne elementy introspekcji itp. W kontekście religijnym słabością trzeba zresztą nazwać także fakt poddania się rozpacz, aż do skutecznej próby samobójczej. To gest zdecydowanie antimisteryjny (nie można tu bowiem mówić o jakiegokolwiek wersji figury Judasza), antyheroiczny.

Klasyczny charakter – w sensie przywołanym nieco wyżej – mają właściwie wszystkie istotniejsze postaci obecne w omawianych przedstawieniach. Mimo ciężkich doświadczeń nie rozpadają się one, nie destruują siebie, świata przedstawionego, fabuły, a co najważniejsze, immanentnej i czytelnej aksjologii, nie noszą też cech antybohater-skich w żadnym z dwóch podstawowych sensów tej konwencji[8]. Jak się wydaje, stanowiło to jedno z założeń poetyki Sceny Faktu, w której chodziło o ustanawianie i umocnienie prezentowanej prawdy, a nie jej rewidowanie, podważanie, relatywizowanie, a nawet nie o stawianie znaków zapytania.

Klasycznymi kreacjami osobowymi są więc także bohaterowie *Rozmów z katem*. Sprzyjał temu realistyczny, reportażowy charakter ekranizowanego materiału literackiego, znanego tekstu Kazimierza Moczarskiego. Jürgen (Josef) Stroop[9] jawi się w spektaklu jako postać dookreślona, psychologicznie wiarygodna, wewnętrznie spójna, na której spojrzeniu na świat nie zaważyły nawet tak odwracające bieg jej

[8] Michał Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 63.

[9] Stroop w 1941 r. zmienił imię z biblijnego (Jozef) na bardziej germańskie (Jürgen).

dotychczasowego życia zdarzenia jak porażka III Rzeszy, długoletnie więzienie i jak najbardziej realna perspektywa skazania na karę śmierci przez sąd w Polsce.

Treść pytań Moczarskiego i obszernych wypowiedzi gruppenführera SS dotyczy kwestii dalszej i bliższej przeszłości, w pierwszym rzędzie jego udziału w II wojnie światowej, a więc z naszego punktu widzenia nie jest interesująca. W spektaklu zarysowany jednak zostaje obraz realiów stalinowskiego więzienia z 1949 r. i wzajemnych relacji trójki mieszkańców jednej celi (oprócz Moczarskiego i Stroopa przybywał w niej jeszcze Gustaw Schielke, niemiecki policjant). I to już niewątpliwie powinno nas zająć.

Polski prawnik, dziennikarz i polityk znalazł się na Rakowieckiej wyłącznie ze względu na służbę w Związku Walki Zbrojnej-Armii Krajowej. Jego powojenna postawa charakteryzowała się bowiem daleko idącą ugodowością wobec narzuconej przez Sowietów władzy. Chodziło o to, by jako członek Kierownictwa Walki Podziemnej przyznał się do współdziałania z Gestapo w zwalczaniu organizacji i działaczy komunistycznych. To oskarżenie bohater kategorycznie odrzuca już w początkowej scenie rozmowy z ubekami, a skutkiem tego odrzucenia są tortury, mające skłonić go do pełnej współpracy.

Mariusz Mazur chwali spektakl za marginesowe i metaforyczne ich ukazywanie, za brak epatowania ich obrazami^[10]. Jeśli chodzi o zmarginalizowanie, to trzeba się z nim zgodzić. Znajduje to swoje uzasadnienie w tym, że głównym punktem zainteresowania była przecież sylwetka Stroopa, a nie losy Moczarskiego. Ale co do metaforyczności to trudno tę tezę zaakceptować. Jako obiekt bezpośredniego śledztwa Polak występuje trzykrotnie w regularnych półgodzinnych odstępach, a sceny te kompozycyjnie mają charakter z rzadka tylko i na krótko pojawiającego się na powierzchni fabuły kontrapunktu. Maciej Englert z natury rzeczy oszczędnie dysponuje więc realistyczną drastycznością. Ona się jednak w tych krótkich fragmentach pojawia. Wulgarne i bolesne kpiny, potężne uderzenie w plecy, odwrócony taboret, na którego nodze przesłuchiwany ma usiąść, karcer, w którym prawie nagi stoi w pozycji na baczność – wszystko to dosłownie mieści się w repertuarze tortur stosowanych w śledztwach przełomu lat 40. i 50. oraz w sposobach ich ukazywania w Scenie Faktu. Sugestywność tych fragmentów pogłębiają obrazy z celi, w których z mniejszą dyskrecją odsłaniany jest stan Moczarskiego po przesłuchaniu, pobitego, chorego, skrajnie cierpiącego i pozostawionego bez opieki. W tej przestrzeni pojawiają się też sceny dręczenia chłodem.

Kapitan AK w piśmie do Naczelnej Prokuratury Wojskowej z lutego 1955 r. wymienia czterdzieści dziewięć rodzajów tortur, którym został poddany w trakcie śledztwa. Na samym końcu owego spisu umieszcza „tortury moralne”, do których zalicza, ujęte w spektaklu, przekazanie fałszywej informacji o śmierci żony i umieszczenie w jednej

[10] Mariusz Mazur, op. cit., s. 280.

celi ze zbrodniarzem hitlerowskim, Stroopem. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że cały przebieg zdarzeń ukazanych w przedstawieniu w pewnym aspekcie ma charakter tortury, i to bynajmniej nie w sensie metaforycznym. Widać to zresztą w zachowaniu wykreowanej przez Andrzeja Zielińskiego postaci. Moczarski rozumie swoje położenie, dlatego godzi się z sytuacją przebywania z człowiekiem, na którego planował kiedyś zamach, który był mu pod każdym względem obcy, a nawet stara się tę sytuację wyzyskać dla celów poznawczych, ale przychodzą momenty, w których jego pragmatyczna i zarazem autentyczna powściągliwość załamuje się. Ulega on irytacji, ironizuje, a w końcu rzuca w byłego SS-mana brudną szmatą. By zresztą po chwili za to przeprosić.

Można zatem powiedzieć, że spektrum obrazów terroru więziennego w *Rozmowach z katem* okazuje się znacznie szersze niż w produkcjach „twardego jądra”, choć odsłaniane jest jakby mimochodem, obok głównej akcji utworu, jako okoliczność zewnętrzna. Obrazy te trochę więc tracą ze swej esencjonalności. Poprzez długie sceny rozmów w celi, przenoszące w jakże odmienne, przeszłe czasoprzestrzenie, więzienie zdaje się nabierać kształtów znośnej, wypełnionej przykrą rutyną zwyczajności.

Nie do końca jednak. Jedną z tortur ujawnionych przez Moczarskiego na wspomnianej liście jest uniemożliwienie jakiegokolwiek kontaktu z bliskimi oraz zatrzymywanie paczek od nich. W ujęciu Englerta widzimy to bardzo dokładnie poprzez kontrast z sytuacją Stroopa. Niemiec nie tylko jest spokojniejszy, nawet momentami rozluźniony, nie tylko lepiej przystosowuje się do sytuacji, którą akceptuje jako naturalną kolej rzeczy, skutek porażki i uwięzienia w obcym, wrogim kraju, ale też po prostu lepiej wygląda. Ma czerwoną kurtkę jeszcze z amerykańskiej niewoli i inne cieplejsze ubrania, jest lepiej odżywiony i w lepszym nastroju, gdyż regularnie otrzymuje paczki i listy od córki, nie chodzi na przesłuchania, dowcipkuje, myśli o urokach kobiecości. Z kolei Polak znajduje się w gorszym stanie fizycznym, pozostaje również wewnętrznie przytłumiony, przygotowuje się do kolejnych testów granicy swojej wytrzymałości, jest obolały, głodny, przybity przebywaniem w miejscu, w którym znęcają się nad nim ludzie mówiący tym samym językiem, pozbawiony wsparcia z zewnątrz, choćby najcieńszej nici łączącej go ze światem za murami. To bardzo sugestywny i zindywidualizowany, a zarazem najmniej zmityzowany obraz więziennej egzystencji w „jądrze ciemności”, wyjątkowy w dorobku Sceny Faktu.

Pośród zrealizowanych pod jej auspicjami propozycji pojawia się jeszcze jeden spektakl, w którym dominuje tematyka okupacyjnej walki z Niemcami, a czasy stalinowskie są tylko dodatkową okolicznością. W przypadku *Doktor Haliny* Marcina Wrony (2008), bo o niej mowa, właściwie zawartym jedynie w narracyjnej ramie kontekstem. Scena przesłuchania przez oficera UB Haliny Szwarcowej, okraszona uderzeniem w twarz znajdującej się w wysokiej ciąży kobiety, nie odbiega od tego typu przedstawień, służy unaocznieniu upokorzeń i prześladowań,

jakimi doświadczeni zostali bohaterowie wojenni rodem z AK, nawet jeśli od tamtej przeszłości z różnych powodów się odcinali. Ciekawsza wydaje się poprzedzająca ją scena rozmowy z mężem. Widzimy w niej dawną znakomitą agentkę wywiadu i dawną więźniarkę Gestapo jako osobę niezależną, skrytą, chowającą w sobie zwłaszcza wspomnienia wojenne, strauatyzowaną, choć nie w sposób czytelny gołym okiem. Można w tym fragmencie odnaleźć korzenie podanej w napisach końcowych informacji o rozpadzie małżeństwa tytułowej bohaterki. Można też zobaczyć charakterystyczny dla czasów stalinizmu i w ogóle Peerelu proces zamykania się w sobie razem z trudną, wojenną przeszłością, nieopowiadania, niewyrażania wspomnień[11]. Jednakże okres stalinowski to tylko fabularny margines tego utworu, którego sednem jest wojenna działalność wywiadowcza Haliny Szwarz, a właściwie jeszcze Haliny Kłęb.

Rysując problemowy, tematyczny i po trosze estetyczny pejzaż Sceny, wypada wrócić do zaznaczonej już kwestii zdrady. W misteryjnej *Śmierci rotmistrza Pileckiego* pojawiła się ona, o czym już była mowa, na drugim planie. Natomiast dwa spektakle – *Tajny współpracownik* Cezarego Harasymowicza i Krzysztofa Langa oraz *Willa szczęścia* Jacka Gąsiorowskiego – ją właśnie postawiły w centrum zainteresowania. Zaprezentowały coś w rodzaju udratyzowanej anatomii odstępstwa, potraktowanego jako temat samowystarczalny, niezależny.

Materia historyczna obu utworów była bardzo zróżnicowana. Pierwszy odnosił się do faktu likwidacji ostatnich poakowskich oddziałów zbrojnych na Podlasiu i na Mazowszu w roku 1950 i skupiał się na ukazywaniu działalności pojedynczego agenta UB, odgrywającego istotną rolę w tym procesie. Drugi natomiast przywoływał epizod wcześniejszy o dekadę i zarazem donioślejszy z punktu widzenia wielkiej historii[12]. Chodzi o pobyt kilkunastu wyselekcjonowanych polskich oficerów z obozów „katyńskich” w willi NKWD w Małachówce niedaleko Moskwy, pobyt poprzedzony przesłuchaniami z udziałem Ławrientija Berii, mający przekonać ich do ścisłej współpracy z sowieckim aparatem władzy i do udziału w tworzeniu ewentualnej polskiej formacji zbrojnej, mającej wziąć udział w przyszłej wojnie z Niemcami. Jest więc to obraz przedstawiający dosyć liczną grupę bohaterów, oglądanych jednak z perspektywy jednego z nich. Narracja ma charakter subiektywny, oparty na relacji uczestnika zdarzeń, rotmistrza Narcyza Łopianowskiego[13].

[11] Halina Szwarz (1923–2002) dopiero niedługo przed spodziewaną śmiercią poinformowała swoją rodzinę, w tym dzieci, o swej działalności wywiadowczej prowadzonej w trakcie II wojny światowej. Swoje wspomnienia opublikowała w książce *Wspomnienia z pracy w wywiadzie antyhitlerowskim ZWZ-AK*, Neriton, Warszawa 1999.

[12] W tekście tym termin „stalinizm” rozumiem szeroko, nie jako ścisły stalinowski system władzy

w Polsce (1949–1956), lecz jako czas i formy dominacji samego Stalina i Związku Sowieckiego pod jego rządami nad Polską. *Willa szczęścia* przedstawia początki tak rozumianego zjawiska.

[13] Podstawą dokumentalną przedstawienia jest książkowa relacja Narcyza Łopianowskiego, *Rozmowy z NKWD 1940–1941*, oprac. Andrzej K. Kunert, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990.

Techniki subiektywizujące wprowadzane są także w opowiadanie o przypadku Mieczysława Białasa (naprawdę Czesława Białowąsa[14]). Dzieje się to poprzez pracę kamery (bardzo bliskie plany, ujęcia POV) oraz wypowiedziane z offu przez bohatera fragmenty własnych wierszy, odnoszące się do prezentowanych zdarzeń[15]. Oba dzieła wyposażone są ponadto w charakterystyczną dla Sceny Faktu ramę narracyjną, w ich przypadku pogłębiającą subiektywizację. Jeśli chodzi o *Tajnego współpracownika*, to zastosowana została konwencja przedśmiertnego wspomnienia – widzimy bowiem bohatera oglądającego w dniu swojego zgonu (16 grudnia 1981 r.) wieczorne wydanie Dziennika Telewizyjnego. Jeśli zaś chodzi o *Willę szczęścia*, to ramę, a właściwie kontrapunkt, stanowią sceny zeznań, które Łopianowski złożył przed komisją katyńską Senatu USA w 1952 r.

Pojawia się jednak znacząca różnica między spektaklami. Rotmistrz jest świadkiem i kronikarzem zdrady większości oficerów, z którymi przebywa, sam jej unikając, natomiast młody adept poezji z podlasko-mazowieckiego pogranicza staje się modelowym podmiotem zdrady.

Zdrada ucznia płockiego gimnazjum, choć bardziej namacalna, bo skierowana przeciw konkretnym, narażonym w jej wyniku na śmierć lub więzienie ludziom, w tym nawet członkom własnej rodziny, wydaje się jednocześnie bardziej problematyczna niż w przypadku zawodowych wojskowych. Niespełna osiemnastoletni Mietek Białas zostaje nielegalnie zwerbowany przez UB na podstawie wiedzy o jego kontaktach z bratem, Witoldem, należącym do oddziału „Brzaska” (por. Józef Ludwik Małczuk). Werbunek wrażliwego, zainteresowanego literaturą chłopca przebiega łatwo, a pokazany zostaje dokładnie, wraz ze sceną pisanego zobowiązania do współpracy. Na naszych oczach z człowieka osadzonego w środowisku niepodległościowym, doświadczonego śmiercią najstarszego brata, Stanisława, z rąk Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego oraz uwięzieniem matki za współpracę z oddziałami leśnymi przeistacza się w bezwolne agenturalne narzędzie, od razu bardzo zaangażowane, bezwzględne (wydanie Witolda) i skuteczne. Dzięki jego donosom – do momentu przypadkowego zdekonspirowania – bezpiecie udało się, przy okazji zabijając kilku żołnierzy, zlikwidować dwa oddziały 6 Wileńskiej Brygady oraz przeprowadzić szereg zatrzymań wśród jej współpracowników. Aresztowana została między innymi cała rodzina Welfów, z której gościnności i całkowitego zaufania Białas kilkakrotnie korzystał.

Wspomniana problematyczność zdrady młodzieńca nie bierze się więc z analizy faktów – te są aż nadto oczywiste – ale z racji jego

[14] Nazwisko wrocławskiego pedagoga, poety, działacza komunistycznego oraz wieloletniego współpracownika UB i Służby Bezpieczeństwa zostało zmienione.

[15] Wiersze te w bardzo ciekawy i zarazem realistyczny sposób odnoszące się do materii powojennej przeszłości autora zostały opublikowane pod koniec jego życia i potraktowane przez współczesnych jako kreacja wyobraźni. Cz. Białowąs, *Świadectwa chorej pamięci*, „Odra” 1981, nr 11, s. 48–56.

wewnętrznej postawy, wieku i poziomu dojrzałości. Bohater właściwie w żadnym momencie nie przejawia autentycznego zaangażowania w walkę z komunistami. W scenie pierwszej rozmowy z bratem jest bardzo sceptyczny co do sensu tej walki. Zaufanie, którym zostaje obdarzony i którego później nie waha się spożytkować w swej pracy agenturalnej, opiera się tylko na kontekście społecznym, na znajomości środowiska i rodziny, z której pochodził. Było niejako na kredyt. Łatwość i efektywność werbunku wiązała się zaś nie tylko z perspektywą korzyści osobistych (uniknięcie śledztwa, możliwość kontynuacji nauki, uwolnienie matki), ale także z wyklarowaniem się realnych, samodzielnych przekonań chłopca, który poddany propagandowej obróbce, zaakceptował nowy system, uwierzył w jego wyższość nad tym, co było, a ponadto przyjął też jego „nową etykę”, upodrzedniającą więzy rodzinne oraz jakiegokolwiek zobowiązania międzyludzkie, zezwalającą na użycie wszelkich środków dla zniszczenia szkodliwych relikwów przeszłości. Wyrażone to zostało w przytoczonym już na początku utworu fragmencie wiersza: „Wyskoczyłem ze szkoły/ by zabić paru ludzi/ (Trzeba było ich zabić/ bo tak wplątali się w przeszłość/ że można było ich odpłatać/tylko kulą)/ ...i wróciłem do klasy/ w granatowym ubranku/ pachnący młodością/ i krwią”. Można więc powiedzieć, że obecne w jego postępowaniu nieubłagana konsekwencja, gorliwość, a także rozczarowanie, gdy skutek ryzyka dekonspiracji musiał przerwać dotychczasową misję na Podlasiu, świadczą o tym, że w pewnym aspekcie dotykamy tu czegoś odmiennego niż zdrada w czystej postaci. Dotykamy zaprzędania duszy jasno określonej, choć błędnie rozpoznanej, „prawdzie”.

Casus polskich oficerów z „willi szczęścia” jest łatwiejszy do zdefiniowania, tym bardziej, że nie śledzimy od wewnątrz i w sposób zindywidualizowany dylematów wahających się bohaterów. Łopianowski bowiem do wahających się nie należy. Nie widzi on momentu, w którym jego główny antagonist, podpułkownik Berling, przechodzi na drugą stronę, odczytuje tylko skutki tego przejścia. Poznaje go już jako człowieka Berii, z czego dość szybko zdaje sobie sprawę. Przenika istotę misji, jaką ten wysoki rangą żołnierz wypełnia, misji polegającej na przygotowaniu na potrzeby państwa sowieckiego całej grupy polskich oficerów gotowych do wykonywania poleceń Kremla i Łubianki. Obserwuje i odnotowuje sposoby, jakimi prowadzony przez pułkownika NKWD Jegorowa podwykonawca zmierza do osiągnięcia celu. A są to: umieszczenie w strzeżonej willi w Małachówce w bardzo dobrych warunkach, perswazja polityczna wskazująca na potrzebę pragmatyzmu, zrozumienia nowego układu sił i konieczności odnalezienia się w nim, uratowania substancji narodowej, presja propagandowa związana z tematyką prowadzonych zajęć, nawiązywanie koleżeńskich relacji, metoda małych kroków w deklarowaniu lojalności wobec ZSRS. Łopianowski z czasem dostrzega ściśle egoistyczne motywacje Berlinga, do których należą pragnienie uzyskania przywódczej pozycji, strach, kobiet. Rejestruje też, jak niemal wszyscy, nawet najbliżsi mu oficerowie

powoli zmiekczeni i delikatnie przymuszani przyjmują ofertę Sowietów, na ogół powodowani strachem, ambicją, a w rzadkich przypadkach rzeczywistą ideową konwersją na komunizm.

Sam siebie rotmistrz przedstawia zaś jako osobę nieugiętą, bez wahania i głośno wytykającą zdradę innym żołnierzom, dbałą o oficerski honor, bezwzględnie wierną emigracyjnym władzom w Londynie, rozmawiającą z NKWD tylko na wyraźny rozkaz zwierzchnika, generała Przeździeckiego, wydany jeszcze w obozie Kozielsk II, gdzie cała sprawa się rozpoczęła. Jego postawa jest tak pryncypialna, że niezależnie od jego dobrej orientacji w sytuacji, na przykład szybkiego rozeznania się w grze Jegorowa i Berlinga, należy sądzić, że nie nadawałby się do prowadzenia rozmów o charakterze politycznym. Między innymi właśnie dlatego spektakl Gąsiorowskiego, interesujący jako obraz historycznego epizodu zapoczątkowującego oddziaływanie Stalina na polskie czynniki państwowe oraz odsłaniającego mechanizm tego oddziaływania, nie osiąga takiego poziomu artystycznego jak dzieło Harasymowicza i Langa. *Tajny współpracownik* niedomagał w przedstawieniu niepodległościowego otoczenia głównego bohatera. Ludzie ci, zarówno żołnierze (oddział „Brzaska”), jak i cywile (rodzina Welfów), podlegają idealizacji, która nieopatrznie wyposaża ich w atrybut naiwności. Są łatwowierni, nie zwracają uwagi na niepokojące sygnały (np. w sytuacji, gdy agent myli się i nazywa „Brzaska” nie panem, ale obywatelem porucznikiem), nie mają wątpliwości, nie są zmęczeni, ulegają najbardziej fantastycznym projekcjom politycznym, w roku 1950 z dnia na dzień oczekując nowej wojny i upadku władzy komunistycznej. Jednakże kreacja postaci Mieczysława Białasa rekompensuje tę słabość, wprowadzając w pogłębianą wiwisekcję jej wewnętrznych przemian. Także niektórzy funkcjonariusze UB pokazani są nieco mniej standardowo, zwłaszcza Trochimowicz, sowiecki enkawudzysta w mundurze polskiego podpułkownika, który zapalał do młodego agenta niemalże ojcowskim uczuciem. Przy czym aksjologia obu przedstawień pozostaje nienaruszona. Introspekcja Białasa nie służy bynajmniej jego usprawiedliwieniu, może nawet wręcz przeciwnie.

Utworem do pewnego stopnia tematycznie pokrewnym *Willi szczęcia* jest *Mord założycielski* Jacka Raginisa i Macieja Pisuka (2008). Pokrewieństwo sprowadza się właściwie do faktu, że oba dzieła obrazują czas poprzedzający rok 1944, a więc rzeczywiste instalowanie się stalinizmu w Polsce – okres przygotowywania się przez komunistów do przejścia władzy w kraju. Węzłem fabularnym jest konflikt w gronie zrzuconych w ostatnich dniach 1941 r. pod Warszawą działaczy komunistycznych, którzy z polecenia i pod nadzorem Moskwy powołali do życia nową partię – Polską Partię Robotniczą (PPR). Konflikt miał nade wszystko charakter personalno-ambicjonalny, choć pojawiały się w nim i wątki polityczne. Organizujące dynamiczną dramaturgię drugiej części utworu zabójstwo pierwszego sekretarza PPR Marcelego Nowotki doprowadziło do rozstrzygnięcia konfliktu, do wyniesienia

Pawła Findera i zamordowania Bolesława Mołojca. Sama jednak kwestia zamachu na Nowotkę, nierozstrzygnięta dotąd przez historyków, pozostała niedopowiedziana, możliwa do wytłumaczenia na kilka sposobów, co uatrakcyjniło widowisko, ale też nieco utrudniło jego odbiór.

Wydaje się jednak, że nie to, z czyjej ręki zginął nominowany przez Stalina sekretarz, najbardziej interesowało autorów spektaklu. W gruncie rzeczy wyraźnie traciło to na znaczeniu w świetle obrazu elity polskich komunistów, który został tu przedstawiony. Mógł to zrobić którykolwiek z jej przedstawicieli, a którykolwiek by to zrobił, nie wywołałby tym zaskoczenia. To grupa ludzi, których łączy wspólny mianownik. Nie stanowi go wcale brak wykształcenia lub większych kulturowych kompetencji, co rzuca się w oczy, ale charakteryzuje tylko część z nich. Staje się nim głębokie zinterioryzowanie wspomnianej wyżej „nowej etyki”. Charakteryzujący ją makiaweliczny utylitaryzm pozwala posłużyć się wszystkim, w tym rzecz jasna morderstwem, prowokacją, szantażem czy nawet denuncjacją, w celu zdobycia władzy dla obozu rewolucji, a z kolei przyzwyczajenie do tego rodzaju myślenia i metod działania łatwo przenosi je do szarej strefy, w której zamierzenia polityczne mieszają się z dążeniami osobistymi. Jedynym skutecznym hamulcem pozostaje w tej sytuacji lęk przed silniejszym.

Oglądamy zatem proces ustalania hierarchii wewnątrzpartyjnej, którego elementami są groźby, zastraszanie, nieuprawdopodobnione posądzenia, wymuszanie zeznań za pomocą tortur, a wreszcie likwidacje. Oglądamy walkę, której narzędziami są rabunki, w tym okradanie prywatnych mieszkań bogatych współobywateli, a także wykrywanie struktur polskiego państwa podziemnego i ujawnianie ich Niemcom, gdyż przeciwnikiem w tej walce jest nie tylko, a może nie przede wszystkim okupant, lecz każdy, kto staje na przeszkodzie instalowaniu się komunistycznej, sowieckiej władzy w Polsce. Oglądamy wreszcie ludzi bezwzględnych, fanatycznych, skrajnie nieufnych, a przy tym niestroniących od alkoholu, zaspokajających swoje potrzeby seksualne przy beceremonialnym wykorzystaniu wyższej pozycji w strukturze partyjnej. Jedynym, który nie do końca pasuje do tej godnej półświatka charakterystyki, okazuje się Władysław Gomułka, człowiek miejscowy, nie do końca o wszystkim informowany, przejawiający pewne skrupuły moralne – na przykład w kwestii denuncjowania „sikorszczaków”. Ostatecznie jednak i on pragmatycznie wpisuje się w *modus operandi* partyjnego kierownictwa.

Istotę przekazu *Mordu założycielskiego* stanowiła próba ujawnienia natury i jakości politycznego środowiska, które już niedługo miało sięgnąć po władzę w Polsce i decydować o obliczu kraju przez kilka następnych dekad, a zwłaszcza w dobie stalinowskiej. Odsłonięcie kulis jego funkcjonowania zmierzało między innymi do obnażenia podstawowego motoru jego działania, którego nie stanowiła bynajmniej chęć urzeczywistnienia marksistowskiej agendy ideologicznej, lecz mocno pobudzony instynkt zdobywania niepodzielnej władzy, oczywiście na

rzecz sowieckiego imperium[16]. Chociaż utwór trzyma się potwierdzonych faktów, estetycznych ram realizmu i nie posługuje się jakąkolwiek nadekspresją, to osiąga na tyle intensywny i jednoznaczny wyraz, że staje się narzędziem historyczno-politycznej perswazji antykomunistycznej.

Jeszcze jednym spektaklem, który przedstawiał formowanie się stalinowskiej Polski z perspektywy ludzi z pierwszego planu historii, w tym wypadku sprawujących ówczesnie najwyższe funkcje państwowe, był *O prawo głosu* Roberta Miękusa i Janusza Petelskiego. Główny jego bohater to Stanisław Mikołajczyk, najpierw jako premier rządu RP w Londynie, później działacz bez konkretnej funkcji, aż wreszcie wicepremier krajowego Tymczasowego Rządu Jedności Narodowej, a po wyborach sejmowych ze stycznia 1947 r., prezes opozycyjnego klubu Polskiego Stronnictwa Ludowego. A zatem fabuła zawarła się w wydarzeniach trzech lat, od rozmów emigracyjnego premiera ze Stalinem i Mołotowem w początkach sierpnia 1944 r. do ewakuacji z Polski zagrożonego aresztowaniem posła w drugiej połowie października 1947. Nie była ona jednak oparta na przekazie martyrologicznym, a tym bardziej apologetycznym. Elementy martyrologiczne: sceny najść UB na lokale partyjne, aresztowań i zabójstw, dotyczyły wyłącznie podwładnych Mikołajczyka, a zwłaszcza terenowych działaczy Stronnictwa. Wybrzmiało to dosadnie w uwadze sekretarki prezesa, Marii Hulewiczowej, wygłoszonej na wieść o planie jego jednoosobowej ucieczki: „Jak na razie to tylko pan był nietykalny”.

W słowach tych, wypowiedzianych już na początku spektaklu, rysuje się ambiwalencja, z jaką sportretowany został Mikołajczyk, przede wszystkim jako osoba publiczna, ale także jako pełnowymiarowy człowiek. Z jednej strony to sprawny, samodzielny i skoncentrowany na realizacji obranego celu polityk, fetowany przez tłumy, postrzegany jako znak nadziei na jakąś niezależność wobec sowieckiej Rosji, namaszczony przez stojącego nad grobem Wincentego Witosa, generujący właściwą strategię w odniesieniu do referendum z czerwca 1946 r., w chwili próby trafnie atakujący silniejszych przeciwników demaskacją związków niektórych funkcjonariuszy UB z Gestapo, a w ostateczności we właściwym momencie odwołujący się do pomocy ambasady amerykańskiej. Z drugiej strony to gracz trochę naiwnie przeceniający swe możliwości, głuchy na argumenty odradzających podjęcie współpracy z komunistami, uparty, po dyktatorsku zarządzający partią, a przy tym osobowość emocjonalnie nie do końca dojrzała, mało empatyczna, czy nawet nieco narcystyczna. Te ostatnie cechy ujawniły się nie tylko we wspomnianej scenie rozmowy ze współpracowniczką, a nawet współlokatorką, kiedy to wbrew faktom usilnie dowodzi, iż przed ucieczką zadbał o los podwładnych, lecz również na przykład w scenie, gdy reaguje niezadowolonym na przedwczesne obudzenie go z informacją o zdemolowaniu partyjnej siedziby.

[16] Por. Andrzej Nowak, *Polska i trzy Rosje. Polityka wschodnia Piłsudskiego i sowiecka próba podboju Eu-*

ropy w 1920 roku, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021, s. 94–95.

Ta ambiwalencja jest cały czas wyczuwalna, utrudniając odbiorcy proces projekcji-identyfikacji, skłaniając go do przyjmowania postawy dystansu. Utwór nie kreuje bohatera jako męża stanu z pewną dozą ludzkich słabości, lecz jako jednego z wielu, polityka owszem starającego się służyć słusznej sprawie, ale dobierającego, jeśli spojrzeć na rezultaty, wątpliwe narzędzia. Nie brak tej narracji antymikołajczykowskiemu ostrza – dyskretnego i bynajmniej nie „śmiercionośnego”, ale wyczuwalnego.

Kolejnym, a zarazem ostatnim z tutaj omawianych, przedstawieniem Sceny Faktu, które zogniskowało swoje zainteresowanie na pierwszoplanowej postaci historycznej, był *Prymas w Komańczy*. Tym razem jednak odniosło się ono nie do procesu instalowania się systemu stalinowskiego w Polsce, lecz do jego schyłku i upadku. Martyrologia Kościoła szerzej zaznaczona została w wygłoszonym przez narratora wstępie, a później przywoływana tylko jako kontekst. Fabuła utworu obejmuje ostatni rok uwięzienia, a w tym czasie właściwie przymusowe odosobnienia kardynała Stefana Wyszyńskiego w klasztorze nazaretanek w Komańczy. To okres przełomu w sytuacji bohatera, a w końcu nawet jego triumfu, znaczonego najpierw uroczystością odnowienia ślubów jasnogórskich narodu, a potem przybyciem delegacji nowego kierownictwa Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej i jej prośbą o powrót duchownego do Warszawy, popartą spełnieniem wszystkich postawionych przez niego warunków. To, co najgorsze i najtrudniejsze, działo się wcześniej, teraz przyszedł czas zbierania owoców nieugiętej postawy z lat 1953–1955.

Portret tytułowego bohatera został do pewnego stopnia sprobematyzowany i zdynamizowany. Woldan odsłania jego życie duchowe. Pojawiają się nawet elementy narracji subiektywnej w postaci monologu wewnętrznego opartego na *Zapiskach więziennych* Wyszyńskiego, które stanowiły zresztą najobficiej wykorzystywaną podstawę literacką i dokumentalną scenariusza. Zarysowany zostaje w spektaklu problem sformułowania tekstu nowych ślubów jasnogórskich. Prymas odmawia ich napisania, a godzi się dopiero po długotrwałych namowach, przekonany argumentami młodej kobiety, Marii Okońskiej, późniejszej twórczyni Instytutu jego imienia. Nie ulega jednak wątpliwości w pełni apologetyczny wyraz tej kreacji osobowej.

Nawet ta stosunkowo pobieżna analiza wskazuje, iż spektakle Sceny Faktu zakwalifikowane jako wyjątki od quasi-misteryjnej reguły obrazowania czasów stalinizmu mają swoją artystyczną samodzielność. Wynika ona przede wszystkim z pracy scenarzystów i realizatorów po swojemu przetwarzających materię przeszłości. Zazwyczaj byli to autorzy doświadczeni, z wyrazistym dorobkiem, cieszący się uznaniem środowiska i publiczności (Cezary Harasymowicz, Marcin Wrona, Krzysztof Zaleski, Maciej Englert...). Wynika to też z różnego zastosowania materiału literackiego i dokumentacyjnego, z nie zawsze tożsamej problematyki. Ponadto ich premiery dzieliło zazwyczaj kilka

miesiący. Pierwotny sposób odbioru nie wiązał ich więc tak silnie ze sobą, jak miałyby to miejsce choćby w przypadku serialu telewizyjnego. Pierwsza emisja telewizyjna każdego spektaklu stanowiła w znacznym stopniu osobne wydarzenie.

Można oczywiście szukać bardziej ogólnej formuły, która pozwoliłaby zdefiniować specyfikę serii. Pytanie jednak, czy to przedsięwzięcie nie byłoby jałowe poznawczo, czy nie przyniosłoby zbyt odległych od konkretnej materii audiowizualnej, zbyt uproszczonych rezultatów. Trochę tak stało się w przypadku artykułu Elżbiety Durys syntetyzującego ostatnie ćwierćwiecze polskiego kina historycznego i ujmującego je w kategoriach zróżnicowanych, ale zarazem konkretnie określonych form nostalgii[17].

O kilka zdań, przy powyższym zastrzeżeniu, można się jednak pokusić. Z pewnością pojawia się w interesujących nas utworach zintegrowana i jednoznaczna aksjologia historyczna i optyka pozwalająca na wyrazistą klasyfikację konkretnych bohaterów[18]. Niezależnie od stopnia zindywidualizowania i sproblematyzowania ich portretów po jednej, złej, stronie usytuowane są wszystkie postacie należące do aparatu bezpieczeństwa komunistycznego państwa (sowieckiego lub polskiego), po drugiej zaś, tej waloryzowanej pozytywnie, pozostali. Pomędzy tymi grupami nie ma żadnych – poza ewidentną zdradą – przepływów, jakiejś strefy światłocienia stworzonej z konformizmu bądź labilności postaw. Prawie nie ma też postaci ludzi „zwykłych”, niezaangażowanych. Druga z wspomnianych grup miała jednak charakter dość zróżnicowany, zarówno jeśli chodzi o proveniencję społeczno-polityczno-wojskową bohaterów (różne środowiska poakowskie, ruch ludowy, ruch narodowy, Kościół), jak i ich postawę wobec stalinowskiego reżimu (uznanie go, wycofanie się z życia publicznego, jawny opór polityczny, konspiracja zbrojna, gra). Jeszcze jedną płaszczyzną zróżnicowania okazuje się poziom świadomości bohaterów, związany z biegiem historii (inny w roku 1940, inny w 1956) oraz ich wiekiem metrykalnym i punktem oglądu świata.

Nie byłoby wobec powyższego od rzeczy skonstatować, iż potwierdza się jeden z zarzutów Mariusza Mazura formułowanych wobec Sceny Faktu. Ten mianowicie, w którym piętnuje on „manicheizm” tych przedstawień[19]. Tyle, że on odnosił go do obrazów współczesności, a w wypadku tematyki stalinowskiej można rozciągnąć go na wizerunki przeszłości. Nie chodzi jednak, jako się rzekło, o formułowanie zarzutów, a raczej o analizę faktów. Wspólny mianownik przedstawień Sceny Faktu – niekoniecznie ich najważniejszą cechą – odnoszących się do interesującego nas okresu historycznego stanowi takie ukształtowanie pamięci, w której polski odbiorca może się zidentyfikować z każdą postacią w ten czy w inny sposób zdystansowaną wobec aparatu

[17] Elżbieta Durys, op. cit.

[19] Mariusz Mazur, op. cit., s. 288–289.

[18] Por. Sławomir Buryła, *Przemiany mitu żołnierza Niepodległej*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 62(4), s. 106.

państwa, a odrzucić i potępić każdą postać w tym aparacie działającą lub z nim współpracującą. Pojawia się tu więc pewna świadoma polityka pamięci. Nie ma raczej szukania bardziej zbilansowanych narracji, miejsc niejasnych, szarych, sytuacji niestandardowych, zmiennych. Symboliczny skrót zastępuje problematyzację i różnicowanie, co samo w sobie wbrew opiniom niektórych filmoznawców-historyków nie jest bynajmniej zjawiskiem negatywnym. Scena stała się – nie wyłącznie i nie przede wszystkim – narzędziem walki o pamięć w określonych uwarunkowaniach historyczno-politycznych, formą kompensacji, naturalnym rezultatem peerelowskich fałszerstw, oskarżeń i ostracyzmów oraz późniejszego, trwającego dekady przemilczenia, przesadnego łągodzenia przekazu. Stała się wyrazem pamięci autoafirmacyjnej[20], która zazwyczaj inkryminowana, kojarzona z nacjonalizmem lub naiwnym definiowaniem prawdy czasem niesie ze sobą walor współtwórczy i terapeutyczny.

BIBLIOGRAFIA

- Białowś Czesław, *Świadectwa chorej pamięci*, „Odra” 1981, nr 11, s. 48–56.
- Buryła Sławomir, *Przemiany mitu żołnierza Niepodległej*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 62(4), s. 95–109. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.2779>
- Durys Elżbieta, *O trzech tendencjach kina pamięci narodowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 125, s. 131–157. <https://doi.org/10.36744/kf.2377>
- Januszkiewicz Michał, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 60–78.
- Kobielska Maria, *Polska pamięć autoafirmacyjna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 358–374. <https://doi.org/10.18318/td.2016.6.21>
- Łopianowski Narcyz, *Rozmowy z NKWD 1940–1941*, oprac. Andrzej K. Kunert, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990.
- Mazur Mariusz, *Teatr telewizji: Scena Faktu – specyficzna wizja historii. O takiej polityce historycznej polemicznie*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Edytor.org, Lublin 2011, s. 276–296.
- Nie wrywajcie nam paznokci*, dyskusja redakcji z udziałem Wacława Holewińskiego, Justyny Jaworskiej, Iwony Kurz, Piotra Łaskowskiego, Adama Leszczyńskiego i Wandy Zwinogrodzkiej, „Dialog” 2007, nr 10, s. 108–118.
- Nowak Andrzej, *Polska i trzy Rosje. Polityka wschodnia Piłsudskiego i sowiecka próba podboju Europy w 1920 roku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021.
- Szpułak Andrzej, *Obrazy stalinizmu w twardym jądrze i na peryferiach. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)*, „Images” 2023, nr 34(43), s. 305–318. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.20>
- Szwarc Halina, *Wspomnienia z pracy w wywiadzie antyhitlerowskim ZWZ-AK*, Neriton, Warszawa 1999.
- Witek Piotr, *Historia między teatrem a telewizją. Teatr telewizji jako forma oswajania przeszłości*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Edytor.org, Lublin 2011, s. 95–146.

[20] Zob. Maria Kobielska, *Polska pamięć autoafirmacyjna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 358–374.