

Ilona Fabisiak

Poetyka współczesnego teatru faktu – "Rozmowy z katem" oraz "Golgota wrocławska" jako znaczące realizacje gatunku

Colloquia Litteraria 2/7, 61-78

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ILONA FABISIAK

**POETYKA WSPÓŁCZESNEGO TEATRU FAKTU –
ROZMOWY Z KATEM ORAZ GOLGOTA WROCŁAWSKA JAKO
ZNACZĄCE REALIZACJE GATUNKU**

Powrót sztuki faktu

Zainteresowanie, jakie obecnie wywołuje teatr faktu, nie wydaje się stanowić jedynie przelotnej mody. Czyżby sztuka faktu przeżywała swoisty renesans? Tytuł artykułu słusznie sugeruje, że rozważania w nim zawarte nie będą typową analizą i interpretacją spektakli. Jego przedmiotem jest przede wszystkim przyjrzenie się konstrukcji tego typu widowisk, a także sposobom prezentowania w nich faktów historycznych i opracowywania scenariuszy dramatycznych. Scenariusze są przygotowywane z myślą o konkretnych widowiskach telewizyjnych. Trudno zatem mówić o dramatach w pełnym tego słowa znaczeniu. Spojrzenie historyczne pozwoli nam prześledzić, jak teatr faktu rozwijał się na przestrzeni lat oraz jakie zjawiska wpłynęły na ukształtowanie się jego obecnej formy.

Główną część moich rozważań stanowić będzie opis dwóch współczesnych spektakli tego typu – *Rozmów z katem* w reżyserii Macieja Englerta i *Golgoty wrocławskiej*, zrealizowanej przez młodego reżysera Jana Komasę. Są to widowiska należące do głównego nurtu telewizyjnej „Sceny Faktu”, powstałej wówczas, gdy Telewizja Polska postanowiła prezentować w „Teatrze Telewizji” spektakle o najnowszej polskiej historii. Od początku istnienia „Sceny Faktu” wokół każdego z przedstawień toczy się ożywiona dyskusja. Biorą w niej udział

zarówno twórcy, krytycy teatralni, badacze, jak i publiczność telewizyjna. Kontrowersjom, jakie wzbudza współczesne oblicze teatru faktu, poświęcę w niniejszym studium osobne miejsce.

Czym jest teatr faktu?

Poprzez sztukę faktu należy rozumieć takie utwory artystyczne, które opierają się na wiarygodnym zapisie dawnych lub współczesnych zdarzeń i traktują je jako swoje jedyne tworzywo. Teatr faktu korzysta zatem z materiałów „z życia wziętych” – notatek prasowych, sprawozdań, artykułów, wywiadów, listów, pamiętników.

Teatr faktu tym się różni od typowego teatru dramatycznego, czym film dokumentalny od fabularnego. Wbrew charakterystycznym dla teatru fikcjonalności i umowności ma na celu rekonstruowanie wydarzeń z przeszłości zgodnie z prawdą i realiami historycznymi. Autorzy tradycyjnych spektakli, utrzymanych w konwencji przeciwstawnej wobec sztuki faktu, także częstokroć opierają się na autentycznych przekazach. Nie czynią z nich jednak podstawy pracy twórczej, lecz traktują jedynie jak luźną inspirację. Przekształcają i ubarwiają je, na swój sposób interpretują rzeczywistość, splatają wątki zaczerpnięte z rozmaitych źródeł.

Teatr faktu wykorzystuje kilka różnych typów źródeł, z których jedne budzą większe, a inne mniejsze zaufanie. Dla przykładu zapis na taśmie magnetofonowej, filmowej lub na stenogramie może sprawiać wrażenie bardziej rzetelnego niż bezpośrednia relacja uczestnika (czy naocznego świadka) jakichś wydarzeń albo pamiętnik pisany z subiektywnego punktu widzenia i z pewnego dystansu czasowego. Przed inscenizatorem, który podejmuje się zrealizować przedstawienie teatru faktu, stoi więc trudne zadanie. Wyzwania, z jakimi musi się zmierzyć, wiążą się między innymi z wyborem i ustaleniem hierarchii wiarygodności różnorodnych, nierzadko rozbieżnych przekazów. Trzeba podkreślić, że realizacja spektakli należących do teatru faktu jest działaniem w pełni autorskim. Historyk odkrywa i wskazu-

je źródła, ale ich selekcja i skomponowanie z nich scenariusza należy już do samego reżysera¹.

W nawiązaniu do tradycji

Korzenie teatru faktu tkwią w niemieckim teatrze ekspresjonistycznym Erwina Piscatora. Tworząc swoje wielkie spektakle, które dzisiaj można by określić mianem widowisk multimedialnych, Piscator nawiązywał do rzeczywistych wydarzeń społecznych. Wykorzystywał w tych produkcjach dokumenty, fotografie, filmowe zapisy dokumentalne, reportaże. Najnowsze realizacje „Sceny Faktu” także znajdują się w nurcie zainteresowań teatrem politycznym, teatrem wielkich spraw i idei. Czy to znaczy, że teatr faktu jest teatrem politycznym? Często są one ze sobą identyfikowane w dosłowny sposób. Czy słusznie? Warto się nad tym zastanowić.

Początki współczesnego teatru politycznego wiążą się z powstaniem i rozwojem sztuki proletariackiej i ludowej². Świadomie przeciwstawiała się ona wartościom oficjalnym, uznawanym za ściśle połączone z przekonaniem i gustami tych, którzy sprawują władzę. Eksperymenty wypracowujące nowe formy teatru społecznego i politycznego podejmowano w sposób szczególnie intensywny w Rosji Radzieckiej po przewrocie w 1917 r. Ówczesny ruch awangardowy, z Meyerholdem na czele, całkowicie zrezygnował ze stosowanych dawniej konwencjonalnych rozwiązań. Uznał konieczność stworzenia nowego teatru na potrzeby nowego, bolszewickiego widza. Najbardziej chyba dobitną demonstracją teatru proletariackiego stanowiły masowe widowiska teatralne organizowane na ogromnych przestrzeniach placów publicznych z udziałem tysięcy wykonawców.

Odrębny charakter miały poszukiwania podejmowane w Niemczech przez wspomnianego wcześniej Erwina Piscatora. W inscenizacjach powstałych w latach 20. XX w. reformator ten stworzył swoistą wizję teatru politycznego, którą sam nazywał „teatrem epickim”³. Piscator realizował swoją wizję, aktualizując odpowiednio grany re-

¹ Barbara Kaźmierczak-Drozdowska, *Antczak*, Warszawa 1980, s. 64.

² *Słownik wiedzy o teatrze*, Dariusz Kosiński i in., Warszawa–Bielsko-Biała 2008, s. 420.

³ Tamże, s. 420–421.

pertuar albo tworząc scenariusze, czy to w rodzaju „dramatu dokumentalnego”, czy rewii wydarzeń Rewolucji Październikowej, złożonej z wielu scen uzupełnianych filmem. Scenariusze Piscatora, które drobiazgowo opracowywano w osobnym studiu dramaturgicznym teatru, gdzie ustalano chronologię zdarzeń, ich wzajemne zależności oraz skutki, były wnikliwymi analizami przeobrażeń ideologicznych i społecznych. Próby politycznego oddziaływania na publiczność w naturalny sposób powodowały, że teatr traktowano jako środek propagandy⁴. Wbrew głoszonemu przez Piscatora naczelnemu hasłu „teatru politycznego” zależało mu na powodzeniu przedstawień i ich komunikatywności. Rezygnował zatem z otwartej propagandy na rzecz estetyki teatralnej; twierdził, że działalność artystyczna wymaga tego, co przynależy do sztuki, i tylko wtedy może rościć sobie prawo, by stać się rzetelną metodą agitacji. Wspomniałam już, że Piscator wykorzystywał cały wachlarz środków technicznych, takich jak projekcje filmowe i fotograficzne. Wmontowywał w swoje przedstawienia komunikaty płynące z głośnika i filmy dokumentalne nakręcone na przykład w schronisku dla bezdomnych. Zerwał z fikcją literacką i konstruował scenariusze, wykorzystując źródła historyczne. Kładł akcent na problematykę polityczną, stosując bezpośrednie zwroty do publiczności.

Teatr polityczny lat 20. przez długi czas nie miał swojego dramaturga ani swojej literatury. Największe i najważniejsze nazwisko teatru tamtego okresu to Bertolt Brecht. Niemal równolegle z Piscatorem rozwijał on ideę teatru, który odnosił się do aktualnej sytuacji politycznej. Trzymał się przy tym założeń teatru politycznego na swój własny sposób. Działalność Brechta jest przykładem połączenia dramaturgii z twórczością ściśle teatralną w sposób organiczny, przypominający wielkie wzory Szekspira czy Moliera. Brecht próbował oczyścić teatr ze śladów dawnej magii, naiwnej fascynacji i estetyzowania – tego, co jego zdaniem hamowało rozwój teatru⁵. W tym celu rozbijał iluzję rzeczywistości fikcyjnego świata za pomocą takich środków kompozycyjnych jak na przykład *songi* albo, podobnie jak Pisci-

⁴ Tamże, s. 421.

⁵ *Historia teatru*, pod red. Browna Johna Russella, Warszawa 2007, s. 403.

tor, bezpośrednio zwroty do widza. Jako marksista i materialista chciał uczynić teatr racjonalną sztuką społeczną i wychowawczą – zapoznając odbiorcę z treściami rewolucyjnymi i pobudzając jego świadomość do refleksji. Zależało mu na wzmacnianiu dystansu do przedstawianych wydarzeń (tzw. efekt obcości). Konstruował swoje dramaty i przedstawienia, wykorzystując znany materiał historyczny i literacki. Czerpał ze wszelkich dostępnych źródeł, nie ukrywając tych zapożyczeń.

Jaki wpływ miała ostatecznie polityka na rozwój omawianego gatunku? W początkowym okresie, rzeczywiście, teatr faktu inspirował się głównie wydarzeniami politycznymi, jednak z czasem tematy zaczęto dla niego znajdować w wydarzeniach niezwiązanych z tą sferą. Teatr faktu to niekoniecznie teatr polityczny, a i teatr o charakterze politycznym nie musi wcale opierać się na faktach czy prawdziwych historiach. Jedynym wyznacznikiem teatru faktu pozostaje autentyzm danego tematu, jego faktyczne istnienie w rzeczywistości. Uogólniając: teatr faktu okresu międzywojennego to przede wszystkim „teatr polityczny” i „teatr agitacyjny”, z dzisiejszym teatrem faktu mający często niewiele wspólnego, stanowiący jednak dla niego swoisty fundament.

Ku współczesności

Teatr faktu pojawił się następnie na większą skalę dopiero w drugiej połowie ubiegłego wieku, w latach 60. Zrealizowano wówczas mnóstwo oryginalnych sztuk teatralnych, które opierały się na autentycznych wydarzeniach – od Anglii, przez Niemcy, po Związek Radziecki. Scenariuszami tego typu nierzadko posługiwał się teatr alternatywny. Inspiracją były dla niego często historie wzięte wprost z otaczającej nas rzeczywistości. Wpływ na rozwój nowoczesnego teatru faktu miało między innymi kino, zwłaszcza tzw. neorealizm włoski lat 40. i 50. (Roberto Rossellini, Vittorio de Sica), którego scenariusze i sposób ekranizacji wyraźnie dążyły do maksymalnej wiarygodności życiowej.

Teatr faktu utorował sobie drogę do szerokiego odbiorcy w związku z szybkim rozwojem telewizji, sytuującej się na charakterystycznym dla niej pograniczu prawdy i umowności. Sztuka faktu jako zjawisko sceniczne jest dzisiaj czymś marginalnym. Dramat faktu to gatunek, który doskonale sprawdza się na szklanym ekranie. Chociaż nie wziął on swojego początku z telewizji, tam właśnie święcił największe triumfy, by w powszechnym odczuciu zacząć kojarzyć się ze sceną telewizyjną. Jej specyfika pozwala łączyć rozmaite materiały, zmieniać czas i charakter narracji, co w tradycyjnym teatrze jest dużo bardziej skomplikowane⁶.

W Polsce konwencje właściwe teatrowi faktu i chwytów paradoksentralne wykorzystywał w swoich inscenizacjach Leon Schiller. O telewizyjnym teatrze faktu lub o obecności dramatu faktu w „Teatrze Telewizji” można mówić od ponad czterdziestu lat. Historia teatru i dramaturgii faktu rozpoczęła się tam w 1962 r. spektaklem Andrzeja Jareckiego *Widowisko o Rudolffie Hössie – wrogu ludzkości*⁷. W latach 1963–1975 naczelnym reżyserem „Teatru Telewizji” był Jerzy Antczak, jeden z ważniejszych orędowników i prekursorów teatru faktu. Jak odnotowuje w swoich wspomnieniach: „Okres od 1963 do 1970 roku był to czas najwyższych lotów Teatru Telewizji Polskiej”⁸. Lansowany przez niego w późniejszym okresie teatr faktu, począwszy od pionierskiego w tym względzie *Epilogu norymberskiego* z roku 1970, opierał się na grze aktorskiej. Antczak zwykł mówić: „[...] Najbardziej interesuje mnie «kameralny teatr aktora», teatr, w którym reżyser pozostaje na uboczu, niedostrzegalny”⁹. Okres istnienia telewizyjnego teatru faktu od 1966 do 1980 r. został starannie opracowany przez Grażynę Stachównę¹⁰. Badaczka zaproponowała podział spektakli telewizyjnego teatru faktu na trzy typy widowisk: procesy sądowe, ważne wydarzenia historyczne i teatr faktów XX w. Wyróżnienie tych trzech modeli telewizyjnego teatru faktu wskazuje na ukształto-

⁶ Kalina Zalewska, *Scena Faktu w Teatrze Telewizji*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 90.

⁷ Ewa Millies-Lacroix, *Telewizyjny teatr faktu po 1980 roku*, 2005, cyt. za: <http://laboratorium.id.uw.edu.pl>.

⁸ Jerzy Antczak, *Noce i dni mojego życia*, Warszawa 2009, s. 161.

⁹ Barbara Kaźmierczak-Drozdowska, *dz. cyt.*, s. 66.

¹⁰ Grażyna Stachówna, *Telewizyjny teatr faktu 1966–1980*, „Przekazy i opinie” 1984, nr 1.

wanie się konkretnych konwencji i sposobów adaptowania dokumentów w „Teatrze Telewizji”. Na początku lat 80. zanikło oddzielne pismo emisyjne przeznaczone wyłącznie dla teatru faktu. W kolejnych latach to, co możemy nazwać teatrem faktu, pojawiało się w „Teatrze Telewizji” sporadycznie.

Fenomen telewizyjnej „Sceny Faktu”

O realizacjach spektakli teatralnych opartych na dokumentach historycznych mówiło się w telewizji publicznej od kilkunastu lat, jednak wiążącą decyzję w ich sprawie podjęto dopiero w 2006 r. Widowiska te pojawiły się – pod nazwą „Scena Faktu” – jako cykl powiązany wspólną metodą prezentowania wydarzeń¹¹. Od stycznia do maja 2007 r. co miesiąc prezentowano premierę – kolejno: *Inka 1946*, *Góra Góry*, *Słowo honoru*, *Rozmowy z katem*, *Śmierć rotmistrza Pileckiego*. Od tamtego czasu mniej lub bardziej regularnie powstają nowe produkcje tego typu. Największa grupa spektakli „Sceny Faktu” opowiada o wczesnym okresie stalinizmu w Polsce – od zakończenia II wojny światowej do 1949 r. Dla odróżnienia owych spektakli od pozostałych premier „Teatru Telewizji” pojawiła się nawet dla nich nieco inna czołówka¹².

Wanda Zwinogrodzka, kierownik artystyczny „Teatru Telewizji”, podkreśla: „Szczególnie interesujące są dla nas te sprawy, o których opinia publiczna wie mało, albo zgoła nic”¹³. „Scena Faktu” odkrywa na nowo historię i dlatego niemal wszystkie spektakle tego gatunku powstają we współpracy z historykami Instytutu Pamięi Narodowej, co pozwala reżyserom na dostęp do źródeł w postaci nieznanych wcześniej czy nieznanymi szerzej dokumentów. Przy każdym spektaklu współpracuje konsultant historyczny¹⁴. Większość sztuk została zrealizowana bardzo ascetycznie, bez użycia zabiegów, które mogłyby odciągnąć uwagę od prezentowanych wydarzeń. Akcja rozgrywa

¹¹ Kalina Zalewska, *dz. cyt.*, s. 90.

¹² Tamże, s. 92.

¹³ *Nie wyrrywajcie nam paznokci*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 110 (dyskusja dot. realizacji spektakli „Sceny Faktu”).

¹⁴ Kalina Zalewska, *dz. cyt.*, s. 91.

się głównie w pomieszczeniach. Daje się zauważyć wielką dbałość o detal¹⁵.

Realizacje „Sceny Faktu” mają swoich zwolenników i przeciwników. Z całą pewnością okazały się sukcesem w tym sensie, że miały bardzo wysoką oglądalność¹⁶. Ich zasługą jest niewątpliwie ożywienie dyskusji wokół najnowszej historii Polski¹⁷. Odbiorca tych widowisk poznaje wydarzenia historyczne przez pryzmat życia konkretnych osób. Tym sposobem dowiaduje się, jaki wpływ miał bieg dziejów na poszczególne jednostki. Przedstawienia „Sceny Faktu” pokazują zatem, że historia to nie tylko statystyki czy suche fakty, lecz prawdziwe ludzkie tragedie i dramatyczne wybory. Na pytanie „Super Expressu”, czemu te przedstawienia zawdzięczają swoje sukcesy, Wanda Zwiniogrodzka odpowiada: „Realizacje Sceny Faktu mają walor dokumentalny, ale równocześnie są to przejmujące opowieści o dramatycznych ludzkich losach, dlatego przemawiają do wyobraźni znacznie skuteczniej niż opracowania naukowe”¹⁸. Dzięki nim widzimy, że historia nie jest wyłącznie ciągiem dat – historia to życie tych, którzy ją kształtowali.

Historyk Piotr Laskowski twierdzi jednak, że jeśli celem przedstawienia ma być pośmiertne oddanie sprawiedliwości konkretnemu człowiekowi, to realizacja ta odbywa się niestety kosztem sztuki i historii¹⁹. Inny historyk, Adam Leszczyński, wyraża podobną opinię: „Dla mnie jest to próba propagowania pewnego bardzo wyrazistego politycznego mitu, robiona z jednej strony w sposób nachalny, z drugiej jednostronny”²⁰. Zdaniem obu historyków więc sztuka faktu powinna dbać raczej o dobrą selekcję materiału niż o jego koloryzowanie, odejmować zamiast uzupełniać. Jeśli fakt lub proces miały charakter otwarty, fabularnie niedokończony – powinna starać się zachować tę cechę. Tymczasem, jak zauważa Weronika Szczawińska,

¹⁵ Weronika Szczawińska, *Niezłomni i transparentni*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 100.

¹⁶ *Nie wyrrywajcie nam paznokci*, dz. cyt., s. 110.

¹⁷ Roman Pawłowski, *Teatr faktu IV RP*, „Gazeta Wyborcza” nr 28, 2.02.2008, s. 11.

¹⁸ Tomasz Barański, *To nieprawda, że Polacy nie interesują się historią swojego kraju*, „Super Express”, 4.11.2008, cyt. za: <http://www.se.pl>.

¹⁹ *Nie wyrrywajcie nam paznokci*, dz. cyt., s. 112.

²⁰ Tamże, s. 114.

wymienione spektakle z 2007 r. są w większości obrazami o wyraźnej strukturze hagiograficznej²¹. Także Roman Pawłowski uważa, że oglądając je, odnosi się wrażenie, jakby ich twórcy nie do końca ufali inteligencji publiczności. Zamiast skłaniać ją do samodzielnego myślenia i osobistej refleksji nad najnowszą historią, w znacznym stopniu podsuwają gotowe wzorce do naśladowania²².

Jak na tle tych sądów i spostrzeżeń prezentują się wybrane przeze mnie przedstawienia – *Rozmowy z katem* i *Golgota wrocławska*?

Rozmowy z katem

Spektakl Macieja Englerta według książki Kazimierza Moczarskiego wydanej w 1975 r. wyróżnia się na tle ostatnich produkcji „Sceny Faktu”. Reżyser ma w swoim dorobku kilkanaście pozycji zrealizowanych w „Teatrze Telewizji”. Od wielu lat pragnął stworzyć właśnie za pośrednictwem tego medium adaptację *Rozmów z katem*. Doczekały się one kilkadziesiątu inscenizacji od 1977 r., kiedy to w Teatrze Powszechnym wystawił je Andrzej Wajda²³.

Rozmowy z katem mają nieocenione znaczenie jako dokument historyczny. Moczarski nie miał podstaw, aby nie wierzyć w wyznania Stroopa, który wraz z nim oczekiwał w areszcie wyroku śmierci. Jednak autor pragnął być rzetelny i uczciwy wobec odbiorców. W związku z tym po wyjściu z więzienia zbadał i zweryfikował wszystkie nazwiska, daty, fakty i szczegóły dotyczące działalności niemieckiego oficera. Wersja zdarzeń przedstawiona przez Stroopa okazała się być prawdziwa. Przytoczone w utworze zdarzenia są w opinii historyków zgodne z rzeczywistością.

Gdy *Rozmowy z katem* ukazały się w połowie lat 70., szybko zdobyły rozgłos. Książkę tę określa się często jako jedną z najwybitniejszych powojennych pozycji literatury faktu. Przypuszcza się, że już zawsze będzie zaliczana do klasyki tego gatunku piśmiennictwa. Nie decyduje o tym wyłącznie wartość dokumentalna *Rozmów z katem*,

²¹ Weronika Szczawińska, *dz. cyt.*, s. 101.

²² Roman Pawłowski, *dz. cyt.*, s. 11.

²³ W rolach głównych wystąpili wówczas: Zygmunt Hübner, Stanisław Zaczek, Kazimierz Kaczor.

lecz w dużej mierze wartość artystyczna książki, bez wątpienia zamierzonej jako dzieło literackie. Sposób przedstawiania rzeczywistości wojennej – likwidacji getta warszawskiego – znacząco różnił się od tego, który do tej pory propagowała literatura. Moczarski opowiada o tamtym świecie z perspektywy oprawcy. Jednak nie tyle o samą historię tutaj chodzi, ile o portret psychologiczny odpowiedzialnego za zagładę warszawskiego getta generała SS *Jürgena Stroopa*.

W połowie lat 40. Moczarski (w spektaklu grany przez Andrzeja Zielińskiego) zostaje skazany na 10 lat więzienia. Na mocy amnestii z 1947 r. karę zmniejszono o połowę. Pod koniec 1948 r. bohater poddawany jest przesłuchaniom w więzieniu w Warszawie. Trwają one ponad dwa lata. Aby pognębić i złamać psychicznie Moczarskiego, umieszcza się go w celi z generałem SS *Jürgenem Stroopem*. Stroop (w tej roli Piotr Fronczewski) zyskał sławę jako jeden z najbardziej okrutnych dowódców SS i kat warszawskiego getta. Jest zwyczajnym, przeciętnym przedstawicielem systemu, który ślepo wierzy we wpajaną mu od dzieciństwa ideologię faszystowską. Po wojnie wydano go polskim władzom po tym, jak został ujęty przez Amerykanów. Czeką w Warszawie na rozprawę sądową. Tym sposobem przez dziewięć miesięcy, od 2 marca do 11 listopada 1949 r., w jednej celi przebywają dwaj wrogowie, którzy w czasie wojny walczyli po przeciwnych stronach²⁴.

Autorzy omawianego widowiska pokusili się o przedstawienie syntezy wydarzeń. Dzieło Macieja Englerta dokładnie ilustruje kształtowanie się relacji pomiędzy więźniami. Początkowo ich wzajemne stosunki są pełne ostrożności i powściągliwe. Jednak stopniowo bohaterowie zaczynają pozwalać sobie wobec współwięźniów na większą swobodę. W ich rozmowach pojawia się język aluzji i niedomówień. W końcu dochodzi do bezpośrednich, nieraz zaciekle dyskusji i otwartych konfliktów. Rozmowy ze Stroopem są dla Moczarskiego narzędziem poznania rzeczywistości, w jakiej przyszło im żyć. Poznając mentalność generała SS, stara się zrozumieć prawdę o swoich ciemniaczach. Znaczącą rolę w poznawaniu przeszłości Stroopa pełni nie-

²⁴ Andrzej Szczypiorski, *O Kazimierzu Moczarskim*, w: Kazimierz Moczarski, *Rozmowy z katem*, Kraków 2007, s. 419–420.

wątpliwie drugi Niemiec osadzony w tym samym miejscu – Gustaw Schielke (rola Sławomira Orzechowskiego). Dzięki kpinie i ironii, z jaką odnosi się do Stroopa, nierzadko prowokuje go do szczyrych wypowiedzi. Na pewne sprawy i zjawiska patrzy z innego punktu widzenia niż Stroop. Przekonania oficera SS, czyli człowieka ze szczytów władzy hitlerowskiej, zestawiane są z przekonaniem szeregowego policjanta.

W tym spektaklu o wszystkim decyduje niezwykła sytuacja – to właśnie ona tworzy dramat. Mężczyźni nie tylko rozmawiają w celi. Obaj są świadomi tego, że niebawem zginą. Każda wypowiedź Stroopa jest swojego rodzaju spowiedzią. Bohater nie musi się z niczym kryć. Szczerść jego słów spotęgowana jest faktem, że połączył go z Moczarskim wspólny los. Twórcy spektaklu, podążając za autorem, koncentrują się na osobie Stroopa nie tylko jako mordercy. Ukazują jednocześnie człowieka, który został ukształtowany przez ogół społeczeństwa oraz specyficzną sytuację polityczno-historyczną. Uwaga widza zwrócona jest właśnie na Niemca i na opowiadaną przez niego historię jego życia. Jest to widowisko pełne dramatyzmu, organizowanego jednak w sposób subtelny, prawie niezauważalny.

Englert całkowicie rezygnuje z łatwych do „wygrania” w teatrze melodramatycznych czy patetycznych efektów. Wręcz przeciwnie – interesujący klucz inscenizacyjny znajduje w ciszy, pauzach; z rzadką konsekwencją zaprzecza jakimkolwiek efektem ekranowym. „Maciej Englert nie jest reżyserem, który poszukuje efektownych pomysłów, by eksponować siebie – wydaje się cenić fachowość i rzemiosło bardziej niż sięganie po tytuł kreatora. Wychowany w Teatrze Współczesnym zdaje się kontynuować zasady swojego poprzednika, Erwina Axera”²⁵. Sam twórca także przyznawał, że reżyseria „nie jest tylko sprawą natchnienia, ale też pewnego kunsztu rzemieślniczego”²⁶. Englert nie eksperymentował z *Rozmowami z katem*. Oglądając omawiany spektakl, czujemy się wolni od obowiązku dopatrywania się we wszystkich scenach drugiego dna i zaszyfrowanych znaczeń. Dzięki zabiegom Englerta udaje nam się wejść w rzeczywistość czasów

²⁵ Elżbieta Baniewicz, „Teatr” 1985, nr 11, cyt. za: <http://www.culture.pl>.

²⁶ Maciej Englert, „Rzeczpospolita” 1995, nr 77, cyt. za: <http://www.culture.pl>.

komunistycznych tak naturalnie, jakbyśmy sami byli częścią świata przedstawionego i świeżym okiem spojrzeć na problemy poruszone w książce.

Telewizyjne *Rozmowy z katem* są spektaklem o ucisku i despotyzmie w ogóle. Wydaje się, że nie powinno się odczytywać tego obrazu jako dzieła wyłącznie o hitleryzmie. Zbliżając się do Stroopa, Moczarski poznawał również swoich stalinowskich prześladowców. Spektakl świadczy o niezwyklej, twórczej wyobraźni Englerta, sugestywnym prowadzeniu aktorów i przemyślanym komponowaniu obrazu telewizyjnego. Nie zabrakło zatem scen opisowych, opowiedzianych środkami bliskimi poetyce filmów dokumentalnych. Widzimy również kameralne sekwencje charakterystyczne dla teatru psychologicznego. Mamy przy tym ujęcia puentujące najważniejsze założenia ideowe utworu. *Rozmowy z katem* stanowią logiczny i dojrzały efekt określonych reżyserskich rozważań nad możliwościami teatru telewizyjnego i nad oczekiwaniami intelektualnymi współczesnego widza.

*Golgota wrocławska*²⁷

Fabula spektaklu Jana Komasy opiera się na historii brutalnego śledztwa i sfingowanego postępowania sądowego, które miały miejsce w latach 1948–1949 w tytułowym Wrocławiu. Akcja rozgrywa się w czasie największego terroru komunistycznego; Urząd Bezpieczeństwa pilotuje akcję planowego wyniszczania polskiej inteligencji. Oficer śledczy Feliks Rosenbaum (w tej roli Adam Woronowicz) stara się zmusić trzech oskarżonych do przyznania się do rzekomej winy. Jednym z nich jest Henryk Szejcner (przekonująco zagrany przez Adama Ferencego) – przedsiębiorca cieszący się szacunkiem i poważaniem.

²⁷ Spektakl zdobył w 2009 r. wiele prestiżowych nagród: 3 nominacje do Nagród Złotej Nimfy w ramach 49. Międzynarodowego Festiwalu Filmów Telewizyjnych w Monte Carlo (Najlepszy Film, Najlepszy Reżyser, Najlepszy Aktor); wyróżnienie w jubileuszowej 45. edycji Międzynarodowego Konkursu Produkcji TV w Chicago – Hugo Television Awards 2009 (w kategorii Program Dramatyczny); Grand Prix – w kategorii Spektakl TV – 9. Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie i inne nagrody Festiwalu: Jan Komasa – reżyseria, Adam Ferency i Piotr Głowacki – role aktorskie, Grzegorz Piątkowski – scenografia, Michał Jacaszek – muzyka, Piotr Kokociński i Krzysztof Szwaagrzyk – oryginalny tekst dramatyczny, Adam Woronowicz – rola męska, Radosław Ładczuk – zdjęcia, Bartosz Pietras – montaż; spektakl otrzymał też Nagrodę Honorową im. Krzysztofa Zaleskiego.

On i dwóch jego podwładnych zostaje rozstrzelanych w lipcu 1949 r. Reżyser pokazuje nam, jak mogły wyglądać ostatnie miesiące życia mężczyzn. Ponadto, jak zauważa Rafał Węgrzyniak, pierwszy raz od przeszło ćwierćwiecza w polskiej realizacji obrazu filmowego ukazany zostaje pogłębiony portret psychologiczny funkcjonariusza komunistycznego aparatu bezpieczeństwa. Realizatorzy spektaklu sugerują, że na jego bestialskie zachowanie i deprawację miało wpływ doświadczenie zagłady Żydów²⁸. O wyrazistości tej postaci decyduje oszczędna, a jednocześnie konsekwentna i dojrzała gra Woronowicza.

W przedstawieniu ukazany jest jednocześnie wątek współczesny. W 1994 r. młody pracownik naukowy, Krzysztof (w tej roli Piotr Głowacki), podczas pracy nad swoim doktoratem odnajduje w archiwum listy z końca lat 40., pisane przez oskarżonych czekających na wymierzenie kary śmierci. Dzięki nim odkrywa sprawę Szweycera i ujawnia kulisy pokazowego procesu, w wyniku którego zasądzono i wykonano trzy wyroki śmierci. Jego dociekania coraz bardziej się komplikują – urzędnicy państwowi utrudniają mu dostęp do odtajnionych akt i zniechęcają do ich publicznego ujawnienia: dostaje pogróżki, anonimy i głuche telefony. Jednak nieustępliwość i wytrwałość badacza nie idą na marne, przyczyniając się do odkrycia tragicznych losów każdej z postaci. Po ponad czterdziestu latach od wyroku przekazuje bliskim więźniów ich pożegnalne listy. Wraz z grupą swoich studentów udaje mu się zorganizować wystawę, która ma upamiętnić historię ofiar.

Większość spektakli historycznych nawiązuje do terażniejszości. Czy owe nawiązania wprowadzają do nich dodatkowe sensory, czy pełnią po prostu funkcję „ramy”? Wydaje się, że mają pomóc widzom w nawiązaniu kontaktu z historią, wprowadzić do spektaklu ich punkt widzenia. Bywa, że opowiadają o dalszym ciągu przemilczanego problemu w naszych już czasach. W omawianym spektaklu wątek współczesny odgrywa wyjątkowo ważną rolę. Komasa opowiada nie tylko o czasach stalinowskich, ale też, a może przede wszystkim, o procesie poznawania prawdy, który nie jest łatwy i wpływa na ludzką psychikę.

²⁸ Rafał Węgrzyniak, *Likwidowanie sabotażystów*, „Teatr” 2009, nr 1, s. 40.

Scenariusz oparty jest na życiowych doświadczeniach jednego z jego współautorów, Krzysztofa Szwagrzyka, który w latach 90. odkrył we wrocławskich archiwach zapomnianą historię politycznego procesu. Historyk wypowiada się o okolicznościach powstania spektaklu następująco:

Ubecy wpadli na szatański pomysł, aby zmontować sprawę przeciwko trzem ludziom, którzy tak naprawdę poza miejscem wspólnej pracy nie mieli ze sobą żadnej styczności. [...] Uznano, że wspólnie stworzyli oni spółkę faszystowsko-hitlerowską, a jej celem było niedopuszczenie do wykonania planu trzyletniego. Dziś wydaje się to absurdalne. I jest to absurdalna sprawa. Tyle tylko, że w tamtych warunkach politycznych cały aparat państwowy został zaangażowany, by zaciągnąć tych ludzi przed sąd. A sąd zalegalizował parodię UB, wyrok został wydany i wykonany, chociaż ludzie ci nie popełnili żadnych przestępstw, za które mogliby choćby trafić do więzienia. O przestępstwie można mówić najwyżej w przypadku Heinza Gerlicha, który ukradł znaczki i przeznaczył na własne cele²⁹.

Oparta na faktach jest w spektaklu scena z telefonem od żony prokuratora, który zmarł w następstwie przeżyć, jakie wywołała wystawa Krzysztofa Szwagrzyka. Prawdziwy jest również motyw listu z pogroźkami, który Krzysztof dostał po napisaniu doktoratu. Zdjęcia do spektaklu były kręcone w autentycznych przestrzeniach Wrocławia, między innymi w więzieniu przy Kleczkowskiej oraz na Cmentarzu Osobowickim. Aktorzy opierali się w swojej pracy na dokumentach – listach osób skazanych na karę śmierci. Adam Ferency wspomina, jak pracował nad rolą:

Zanim zaczęliśmy nagrywać kolejne sceny (mieliśmy na nakręcenie zdjęć zaledwie dziesięć dni), pojechaliliśmy do Wrocławia poznać więzienie, w którym ubecy torturowali ludzi. Stawaliśmy dokładnie w tych miejscach, w których nasi bohaterowie po miesiącach przeraźliwych przesłuchań dostawali kulę w łeb. Bardzo dużo gadaliśmy, czytaliśmy

²⁹ Małgorzata Matuszewska, *Trzy razy śmierć za kradzież znaczków pocztowych*, „POLSKA Gazeta Wrocławska”, 20.08.2008, cyt. za: <http://www.teatry.art.pl>.

listy, które nasi bohaterowie pisali do swoich rodzin na kilka minut przed śmiercią. A przy tym trenowaliśmy kolejne sceny. Odbywały się prawie klasyczne próby³⁰.

Zdaniem Adama Domagały „*Golgota wrocławska* powieła wszystkie słabości większości produkcji Sceny Faktu Teatru Telewizji: nachalny dydaktyzm, skrajne uproszczenia racji i charakterów”³¹. Zacytuję jeszcze jedną, podobną wypowiedź dziennikarza „Trybuny”: „*Golgota wrocławska* – czułościowa, nieznośnie sentymentalistyczna, słuszna ideologicznie jak jasny gwint”³². Nie zgadzam się z tymi poglądami. Tym razem wydaje się jednak, że twórcy wyszli poza powtarzający się schemat: bohaterski i nieugięty polski patriota hołdujący przedwojennym zasadom wobec okrutnych katów z UB i cynicznych członków partii. Kreacja stworzona przez Ferencego wymyka się hagiograficznemu zaszufładowaniu. Szwajcar nie jest wzorem bojownika o wolność ojczyzny. Nienawidzi komunistów, ale jak człowiek, który nie może zaakceptować pomówień, przemocy i głupoty. Sceny domowe pokazują ponadto, że Szwajcar jest dosyć nieprzyjemną i antypatyczną postacią. Został w nich ukazany jako apodyktyczny mąż i ojciec. Wolno zatem sądzić, że twórcom spektaklu udało się uniknąć schematyzmu i uproszczeń, które tak często zarzuca się „Scenie Faktu”.

„Scena Faktu” zajmuje się nieznanymi dotychczas albo celowo przemilczanymi fragmentami polskiej historii. Dążeniem jej twórców jest rozważenie całego skomplikowanego problemu na przykładzie jednostkowej historii. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku *Golgoty wrocławskiej* – kiedy udało się poruszyć temat trudnych relacji polsko-żydowskich w latach 50. Spektakl został zrealizowany z dbałością o socjologiczną i psychologiczną wiarygodność³³. W dodatku

³⁰ Magdalena Rigamonti, „*Golgota*” to teatr TV, ale z kinowym rozmachem, Polska online, 3.11.2008, cyt. za: <http://www.e-teatr.pl>.

³¹ Adam Domagała, *W telewizji pokazali: „Golgota wrocławska”*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław”, nr 260 online, 6.11.2008, cyt. za: <http://www.e-teatr.pl>.

³² Krzysztof Lubczyński, *Ipeeniada trwa dalej*, „Trybuna”, nr 261/7.11.2008, cyt. za: <http://www.e-teatr.pl>.

³³ Rafał Węgrzyniak, *dz. cyt.*, s. 41.

młody reżyser okazał się wielkim talentem, co uniosło całość wyżej, w rejony sztuki, jak zwykle w takich sytuacjach. Omawiane przedstawienie zapada w pamięć i porusza widza.

Widoki na przyszłość

Telewizja wywarła duży wpływ na powstanie i ewolucję teatru faktu, stanowiącego obecnie podstawową odmianę sztuki faktu. Ekspansja telewizji spowodowała, że pewne kreacje artystyczne oparte na fikcji przestały budzić nasze zainteresowanie tak, jak zwykły to czynić w przeszłości. Szukamy doznań silniejszych niż te, których dostarczyć nam może sztuka będąca fikcją. Jeżeli na co dzień słyszymy o zamachach, rozbojach, demonstracjach czy tajfunach, wiadomości te nie robią już na nas tak silnego wrażenia. Dopiero teatr, dokonując syntezy poprzez ukazanie dramatu jednostki, w sposób bardziej przemawiający do wyobraźni widza pokazuje problemy człowieka, niezależnie od czasów, w których żył³⁴.

Współcześni odbiorcy spektakli teatralnych są dojrzałi i wybredni. Czują przesyt starymi formami, dlatego doceniają takie dzieła jak *Rozmowy z katem* i *Golgota wrocławska*, w których przeprowadza się wnikliwą analizę faszystowskiego systemu organizacji państwa, a nie proponuje widzom kolejny martyrologiczny schemat. Widowiska tej klasy rodzą się ze zręcznego działania reżyserskiego i aktorskiego oraz z umiejętnie uchwyconej atmosfery czasów stalinowskich. Myślę, że *Rozmowy z katem* czy *Golgota wrocławska* to spektakle, które nabierają specjalnej wymowy szczególnie dzisiaj, w pierwszej połowie XXI wieku. Wieku, w którym podteksty i dwuznaczniki często przesłaniają sprawy podstawowe. Przesłaniają prawdziwego człowieka wraz z rozterkami, które przeżywa przy podejmowaniu życiowych decyzji. Reżyserów obu widowisk interesują problemy człowieka postawionego w sytuacji ostatecznego wyboru – wyboru, który musi stać się jednoznaczną deklaracją, zdefiniowaniem się³⁵. W moim przekonaniu *Rozmowy z katem* oraz *Golgota wrocławska* są dziełami, któ-

³⁴ Barbara Kaźmierczak-Drozdowska, *dz. cyt.*, s. 61.

³⁵ Tamże, s. 26.

re w sposób dotychczas najpełniejszy prezentują szerokie możliwości współczesnego teatru faktu.

Abstract

The Poetics of Contemporary Non-fiction Theatre – *Conversations with an Executioner* and *Wrocław Via Dolorosa* as Significant Representations of the Genre

The aim of the article is to examine the specificity of theatrical performances based on historical documents and carried out as part of a Television Theatre. The author of the paper observes the described phenomenon from a broad perspective and ponders on current and past characteristics of a non-fiction theatre. She endeavours to bring the reader close to the origins of a TV Non-fiction Theatre and to the idea of this enterprise. The first part of the article focuses on the historical development of a theatrical genre, which is a documentary drama (docudrama). A special attention is drawn to its links with a political theatre, for instance to Piscator's and Brecht's artistic activities.

The discussion about a contemporary phenomenon of the Non-Fiction Theatre is based on the description of the two selected stage performances – *Conversations with an Executioner* and *Wrocław Via Dolorosa*. Similarly to many other spectacles of this genre these plays rediscover the Stalin era. The action of the spectacles takes place in Poland at the end of the 1940s and their protagonists are people persecuted during that system. *Conversations with an Executioner* directed by Maciej Englert (the premiere was in 2007) is the adaptation of a widely known Kazimierz Moczarski's book under the same title. *Wrocław Via Dolorosa* written by Piotr Kokociński and Krzysztof Szwarzgryk, and directed by Jan Komasa (the premiere: 2008) recounts the story of a ruthless investigation and a fabricated process that took place in Wrocław.

The ruminations on both these stage performances lead to the conclusion that a theatrical reconstruction of true events may currently play key roles. The critics draw the attention to the fact that both the spectacles have not only educational and documentary dimensions. They, first and foremost, revive

the interest in the most recent history provoking the debates over stalinism. By showing an individual drama they make the viewer identify with historical characters and therefore the very history appears closer to him/her. The author assumes that if the non-fiction theatre avoids certain mistakes that are imputed to it (such as conventionality, martyrdom, direct didacticism) it will still constitute a significant element of contemporary culture.