

Krystyna LATAWIEC

„KOSTNE ŚWIATOWIDY”
Funkcjonariusze aparatu przemocy
w wybranych spektaklach teatralnych

Dzięki wyraziście zarysowanym sytuacjom dramatycznym i osadzeniu negatywnych bohaterów peerelowskiej historii w relacjach interpersonalnych zło systemowe przestaje być abstraktem, co warto docenić, gdyż zbyt często w wypowiedziach o tamtych latach posługujemy się słowem-wytrychem „system”. Uogólnienie to zdejmuje odpowiedzialność z jednostek, a przecież współtworzyły one aparat przemocy, decydując się na pracę w jego organach.

Historia narodu, podobnie jak historia jednostki, składa się bardziej z tego, co zapomniane, niż z tego, co zapamiętane¹.

Josif Brodski

Stanisław Grochowiak pisał kiedyś o „kostnych światowidach”², czyli zeszytniałych w styczniowym mrozie kształtach – „torsach bez oblicza”³, które prawem skojarzenia przywołują estetykę prac Władysława Hasiora. Metaforą z kręgu liryki pejzażowej posłużę się tu na użytek analizy psychologicznej, a mianowicie do opisanego mentalności etatowego pracownika służb państwa komunistycznego. Najbardziej „lodowate” jego oblicze prezentują przedstawienia Sceny Faktu, zainicjowanej przez Telewizję Polską w roku 2007, oparte na dokumentach i mające cel poznawczy, a nawet edukacyjny⁴. Przywoływały

¹ J. Brodski, *Profil Klio*, w: tenże, *Pochwała nudy*, tłum. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, wybór i oprac. S. Barańczak, Znak, Kraków 1996, s. 110.

² S. Grochowiak, *Styczeń*, w: tenże, *Bilard*, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 82.

³ Tamże.

⁴ W ramach Sceny Faktu od stycznia do maja 2007 roku pokazano spektakle: *Inka 1946* (W. Tomczyk, *Inka 1946*, reż. N. Koryncka-Gruz, TVP, 2007, <https://vod.tvp.pl/video/inka-1946,inka-1946,21576772>), *Góra Góry* (M. Miller, P. Wojciechowski, *Góra Góry*, reż. P. Woldan, TVP, 2007, <https://vod.tvp.pl/website/gora-gory,32739362#>), *Słowo honoru* (K. Zaleski, P. Wiecezorkiewicz, *Słowo honoru*, reż. K. Zaleski, TVP, 2007, <https://teatrtv.vod.tvp.pl/593700/slowo-honoru>), *Rozmowy z katem* (K. Moczarski, *Rozmowy z katem*, adaptacja T. Nyczek, reż. M. Englert, TVP, 2007) i *Śmierć rotmistrza Pileckiego* (R. Bugajski, *Śmierć rotmistrza Pileckiego*, reż. R. Bugajski, TVP, 2006, <https://teatrtv.vod.tvp.pl/593191/smierc-rotmistrza-pileckiego>). Cyklowi poświęcono wiele komentarzy. Zob. m.in.: K. Zaleska, *Scena Faktu w Teatrze Telewizji*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 90-98; I. Kurz i in., *Nie wyrwyjcie nam paznokci*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 108-118 (dyskusja o spektaklach realizowanych w ramach Sceny Faktu); W. Szczawińska, *Niezłomni i transparentni*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 99-107;

one nieobecne w pamięci społecznej postacie historyczne poddane po wojnie opresji i konfrontowały ich zachowania, często ich niezłomność, z bezwzględnością nękających ich psychicznie i fizycznie funkcjonariuszy państwowych. W poetyce paradokumentu polaryzacja postaw jest wyraźna: z jednej strony umieszczony zostaje ktoś bezbronny, z drugiej – dysponujący narzędziami przemocy milicjanci, przedstawiciele służb więziennych i wymiaru sprawiedliwości podporządkowanego komunistycznej centrali. Określając stronę państwową mianem „łodowatej”, akcentując bezlitosność metod i chłód właściwe mechanice represji w czasach stalinowskich, zimną obojętność gorliwych wykonawców woli przełożonych. Nierzadko całkowity brak empatii wobec ofiary łączył się cynizmem i zimną kalkulacją, jak to można zaobserwować na przykładzie postaci oficera bezpieczeństwa Różańskiego w sztuce *Słowo honoru* z roku 2007. Nie skłaniam się jednak do opinii, że „ubek” w spektaklach Sceny Faktu to zwykle prymitywny barbarzyńca, wulgarny i zapijaczony, którego brutalność kryją czasem maniery eleganckiego inteligenta⁵. Nawet jeśli w niektórych przedstawieniach postać ta ujmowana jest schematycznie, ich wartością pozostaje to, że odsłaniają wydarzenia słabo obecne w świadomości zbiorowej (poza środowiskami zawodowych historyków), a także odzierają z pseudo-idealizmu zmistyfikowaną przez propagandę sprawę powojennego przejęcia władzy przez komunistów. Dokonują tego niekiedy za cenę uproszczenia, nie- zwykle jednak trudno sprobematyzować zachowania postaci historycznych, a zwłaszcza osób, którym przyszło żyć w świecie naznaczonym po roku 1945 swoistym manichejskim stygmatem. Dodam, że ten ideologiczny manicheizm przejawiany był przez rządzących, którzy piętnowali swoich przeciwników mianem „wrogów ludu”. Dysponowali nadto siłą militarną, służbami gotowymi likwidować każdy przejaw niezależności oraz organami władzy sądowniczej.

Na użytek niniejszego szkicu spośród – dzisiaj już licznych – teatralnych interpretacji historii najnowszej wyodrębniam dwa spektakle telewizyjne wychodzące poza ramę Sceny Faktu (choć ze względu na przekonujące kreacje aktorskie i poetykę imitującą dokumentalny realizm bywają one do niej włączane⁶). Wyemitowany w roku 2006 spektakl *Norymberga* ukazuje fikcyjną

R. Pa w ł o w s k i, *Teatr faktu IV RP*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 28, s. 11; T. S t a n k i e w i c z - P o d h o r e c k a, *Bój o wartości*, „Nasz Dziennik” 2008, nr 34 (<https://www.balticroute.institut-teatralny.pl/artykuly/51219/boj-o-wartosci>). Opinie były mocno spolaryzowane – od aprobatywnych (wypełnianie luk w pamięci historycznej), przez umiarkowane (wartość edukacyjna), po zdecydowanie krytyczne (schematyzm). W latach następnych kontynuowano cykl, choć już nie z taką regularnością jak w roku 2007.

⁵ Por. M. M a z u r, *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, Edytor.org, Lublin 2011, s. 283.

⁶ Przykładem jest *Norymberga* Wojciecha Tomczyka, zaliczana nierzadko do Sceny Faktu, mimo że autor wielokrotnie powtarzał, iż jego bohater jest postacią fikcyjną.

postać oficera kontrwywiadu wojskowego PRL-u, natomiast w sztuce *Kontrym* z roku 2011 narratorem uczyniono przedstawiciela stalinowskiego aparatu bezpieczeństwa Józefa Światłę. I choć obaj bohaterowie drugiego z wymienionych przedstawień (Bolesław Kontrym i Józef Światło) występują pod swoimi prawdziwymi nazwiskami, to jednak obraz ich spotkania podczas przesłuchań należy traktować jak artystyczny koncept, dzięki któremu rozgrywający się między nimi agon nosi znamiona konfrontacji między odważnym żołnierzem Armii Krajowej a karierowiczem z Urzędu Bezpieczeństwa. Trzeci spektakl: *Kochałam Bogdana W.*, zrealizowano w roku 2006 w nowohuckiej Łażni Nowej, a zatem w pobliżu miejsca, gdzie 13 października 1982 roku zginął od kuli kapitana Służby Bezpieczeństwa młody chłopak. Punktem wyjścia scenariusza był konkret, czyli kartka ze zdaniem zacytowanym w tytule przedstawienia, krytycy pisali więc przede wszystkim o parze młodych ludzi – Bogdanie W. i jego dziewczynie Marzenie, od której to wyznanie pochodziło. Zapewne ich tragicznie przełamany los to najważniejszy wątek spektaklu poświęconego młodości z właściwym jej idealizmem i szczerością uczuć. Tutaj jednak opiszę sceny, w których postaci esbeków znajdują się na pierwszym planie, co umożliwia wgląd w zamknięty świat męskich pożądań i obsesji.

Wybór trzech wymienionych sztuk nie jest przypadkowy, każda z nich bowiem ukazuje postać funkcjonariusza służb PRL-u w sposób odbiegający od potocznego mniemania. Dzięki wyrażeniu zarysowanym sytuacjom dramatycznym i osadzeniu negatywnych bohaterów peerelowskiej historii w relacjach interpersonalnych zło systemowe przestaje być abstraktem, co warto docenić, gdyż zbyt często w wypowiedziach o tamtych latach posługujemy się słowem-wytrychem „system”. Uogólnienie to zdejmuje odpowiedzialność z jednostek, a przecież współtworzyły one aparat przemocy, decydując się na pracę w jego organach. Ukazani w okolicznościach nie tylko zawodowych, ale i zwyczajnie ludzkich, w przywołanych przedstawieniach funkcjonariusze nie tyle „ocieplają” wizerunek brutalnego esbeka, ile dostarczają kolejnego dowodu, że służba złej sprawie nie wymaga specjalnych predyspozycji osobowościowych ani tym bardziej cech sadystycznych. Bohaterów tych cechuje przeciętność, są więc emblematyczni dla komunizmu rozumianego jako maszyna złożona z ludzkich podzespołów, spośród których bezpieka była może mechanizmem najsprawniejszym i najskuteczniejszym. Poszczególni funkcjonariusze mieli jednak również własne ambicje, stąd pewna doza dramatyzmu w ich psychologicznych portretach. W zbliżeniu dokonany okiem kamery (czy też uważnego widza) na drugi plan schodzą cechy systemowe komunizmu, na znaczeniu zyskują natomiast zindywidualizowane postaci – figury ustawione na szachownicy wprawdzie po stronie czarnych, ale jednak niedające się sprowadzić do jednego wymiaru. Autorzy wymienionych wyżej spektakli nie rezygnują z odwoływania się do kontekstów politycznych, jednakże

nie faktografia jest ich celem nadrzędnym – stanowi ona bowiem przedmiot zainteresowania historyków. Cel wersji artystycznej wydarzeń stanowi natomiast zmetaforyzowanie przekazu, by ten skłonił do refleksji nad moralnym aspektem służby państwu, do namysłu nad dialektyką wolności i podległości. Akcja teatralna pozwala na większy stopień komplikacji problematyki niż zapis oparty na dokumentach, gdyż – prócz ukazania systemowych uwarunkowań – podejmuje próbę wnikięcia w stan mentalny portretowanych osób. Ponadto zamiarem twórców nie jest tylko dokonanie przeglądu faktów czy też ich opisu za pomocą ogólnych kategorii politycznych, lecz zainteresowanie widza na tyle atrakcyjną wizualnie formą, by niedawna przeszłość okazała się dlań ciekawa jako rezultat konkretnych ludzkich działań. Każda z wybranych do analizy pozycji oferuje studium pojedynczego przypadku, czyli spojrzenie na postać fikcyjną bądź historyczną przez pryzmat jej indywidualnych cech, nie pomijając przy tym realiów środowiskowych i uwarunkowań zewnętrznych, ukazanie postaci powodowanej emocjami, ambicjami i skrywanymi kompleksami. Wydaje się to szczególnie interesujące jako przyczynek do poznania tak niegdyś hermetycznego świata służb państwowych od wewnątrz – co samo w sobie może intrygować odbiorcę, nawet jeśli nie jest on zbytnio zaciękwiony historią. Oprócz lekcji przeszłości, takie studia przypadków dają wgląd w sferę psychologii, która niczego nie usprawiedliwia, a jedynie podsuwa możliwość zrozumienia zachowań jednostek i konsekwencji dokonywanych przez nie wyborów.

„NORYMBERGA”

Jako przypadek szczególny proponuję potraktować bohatera sztuki Wojciecha Tomczyka *Norymberga*. Dramat opublikowano po raz pierwszy w roku 2005⁷, a wystawiła go Agnieszka Glińska na scenie Studia Dramatu warszawskiego Teatru Narodowego w roku 2006 (premiera odbyła się 16 kwietnia). Większe uznanie krytyki, jak też szeroką publiczność zyskał jednak spektakl przygotowany w tymże roku dla telewizji⁸: doceniony za znakomite aktorstwo trojga wykonawców, został on nagrodzony Grand Prix na festiwalu Dwa Teatry w Sopocie w roku 2007. Nieskomplikowana fabuła, osadzona w kameralnej przestrzeni jednego pokoju (z którego kamera tylko chwilami „wychyla się” na wielkomiejską ulicę), zaciekawia dramaturgią samej rozmowy. Dwoje uczestników dialogicznego spotkania reprezentuje dwa różne pokolenia:

⁷ Zob. W. T o m c z y k, *Norymberga. Sztuka w trzech aktach*, „Dialog” 2005, nr 6, s. 5-36.

⁸ T e n ż e, *Norymberga*, reż. W. Krzystek, wykonawcy: J. Gajos, D. Ostłowska, H. Łabonarska, TVP, premiera: 11 XII 2006, <https://vod.tvp.pl/website/norymberga,33946053>.

Pułkownik – peerelowskie służby, Dziennikarka – młodych ludzi z początku dwudziestego pierwszego wieku, przekonanych, że uwolnili się całkowicie od mrocznej przeszłości. Wyrzyskie nakreślone sylwetki i klimat rosnącego napięcia są przejawem nowoczesnego podejścia do problemu wydawałoby się już historycznego, po roku 1989 traktowanego nawet przez część publicystów jako kłopotliwy dla ustanawianego właśnie po komunizmie ładu społecznego. Wbrew tej tendencji autorzy spektaklu postawili pytanie o powody i skutki zaangażowania się po stronie „siły fatalnej”, która panowała w Polsce po roku 1945. Chociaż temat dramatu podany został w atrakcyjnej formie sensacji politycznej, nie stracił na powadze; przeciwnie, przez liczne nawiązania do realiów PRL-u nabrał znamion prawdopodobnej fikcji. Pomysł, na którym oparto sztukę: żądanie emerytowanego funkcjonariusza służb komunistycznych, by dokonano nad nim sądu na wzór procesu norymberskiego, stanowi raczej sceniczny koncept służący unaocznieniu przeszłości niż możliwe do wyobrażenia sobie zachowanie skruszonego aparaczyka. Z artystycznego punktu widzenia pomysł ten okazuje się jednak znakomitą punktem wyjścia do zbudowania dynamicznej – na planie psychologicznym – akcji, obfitującej w niespodziewane zwroty i zwieńczonej równie zaskakującym zakończeniem. Z przebiegu rozmów prowadzonych przez Dziennikarkę z Pułkownikiem – a właściwie z jego monologów – wyłania się opowieść o losie bohatera wpisana w trudny czas powojennych praktyk politycznych, bohatera, który wskutek wykonywanej pracy z młodzieńczego przeciwnika komunizmu stał się aktywnym jego rzecznikiem – choć trzeba dodać, że nie wyróżniał się gorliwością, a raczej dostosowywał do idących z góry wymagań. *Norymberga* niesie przekaz moralny – nie tyle „lustracyjny”, ile natury egzystencjalnej, poddaje bowiem analizie pojedynczego człowieka i jego motywacje oraz jego pełną świadomość, że służył złej sprawie.

Dla porządku trzeba jednak dodać, że zdarzały się opinie ujmujące sztukę w kategoriach „teorii spiskowej” – czy dlatego, że ich zwolennicy nie akceptują połączenia stylu „sensacyjnego” z historią, czy też z przyczyn bardziej pospolitych: by zdyskredytować problem przez sprowadzenie go do jednoznacznie kompromitującej wykładni.

Za przykład zdecydowanie krytycznej oceny sztuki Tomczyka niech posłużą fragmenty wypowiedzi recenzentów: „To historiozoficzne science-fiction stanowi najdobitniejszy na polskich scenach przykład spiskowej teorii dziejów, w której kontrolę nad światem sprawują tajemniczy «oni»”⁹ – pisało w „Gazecie Wyborczej” o inscenizacji w reżyserii Agnieszki Glińskiej.

⁹ J. Derkaczew, *Młody dramat śni o władzy*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 33, s. 15 (http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,4574992,20060208RP-DGW,Mlody_dramat_sni_o_wladzy,.html).

„Spektakl niebezpiecznie ciąży w kierunku propagandy, która warunkiem wolności czyni decyzję o doraźnej dekomunizacji. Ponieważ życiem dziennikarki manipuluje oficer PRL-u, stąd krok do stwierdzenia o przysłowiowej szarej sieci. A zamiast tragicznego uwikłania jednostki w przeszłość i w historię otrzymujemy coś, co trąci spiskową teorią dziejów”¹⁰ – to opinia recenzenta o telewizyjnej realizacji sztuki opublikowana w „Tygodniku Powszechnym”. Z dzisiejszej perspektywy oceny te wydają się uproszczone, a podważyło je powodzenie dramatu na deskach wielu teatrów w Polsce i za granicą. Gdyby jednak mówić o zaangażowaniu autora w sprawy publiczne, należałoby to czynić w kategoriach innej „polityczności”, Tomczyk bowiem definiuje problemy odmiennie niż dominująca w środowisku młodoteatralnym „Krytyka Polityczna”: „W swoich sztukach nie pyta przecież o społeczne wykluczenie, ale o zbrodnie stalinowskie, nie lustruje księży i Kościoła, ale komunistyczne służby specjalne, nie dekonstruuje naszej pamięci historycznej, ale przypomina o zapomnianych faktach, nie krytykuje liberalizmu, ale uderza w polityczny i medialny establishment Trzeciej RP”¹¹.

Bardziej niż spór z komunizmem, cel autora *Norymbergi* stanowi zainteresowanie odbiorcy tym, że rozliczenia z przeszłością – nawet w sensie moralnym – nie było, że społeczeństwo nie upomniało się o ocenę czasów powojennych. W jego zastępstwie czyni to więc – co zakrawa na ironię – funkcjonariusz systemu, emerytowany pułkownik kontrwywiadu wojskowego. Wylicza on najbardziej odrażające zbrodnie komunistów, głównie jednak sowieckich (na przykład głód na Ukrainie, Katyń), bierze je na siebie, uzasadniając to tym, że skoro o nich wiedział, a mimo to przystąpił do obozu sił „postępowych”, to winien jest przynajmniej podtrzymywania opresji na gruncie polskim – w formie wprowadzonej złagodzonej w porównaniu z praktykami sowieckimi, ewidentnie jednak bezprawnej. Przyjęcie jednostkowej odpowiedzialności różni bohatera *Norymbergi* od postaci z wcześniejszego dramatu Tomczyka, zatytułowanego *Wampir*¹², ukazującego sytuację urzędników państwowych, którzy byli pospolitymi oportunistami. Stefan Kołodziej z *Norymbergi* ma w sobie natomiast coś z bohatera tragicznego, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę, że zdradę wymuszono na nim torturami, że chociaż wybrał życie, ceną za nie było oddanie go na służbę komunistom. Już sam fakt, że mówi o tym otwarcie, a nawet przesadnie oskarża siebie jako winnego „wykańczania” ludzi, w tym również przyjaciela, jak gdyby czynił to z własnej inicjatywy, a nie pod presją zwierzchników i wraz z kolegami z „branży”, którzy nie uważają, że mają

¹⁰ M. K o ś c i e l n i a k, *Romanse z historią*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 51, s. 24 (<https://www.tygodnikpowszechny.pl/romanse-z-historia-129953>).

¹¹ J. K o p c i ń s k i, *Wstęp*, w: W. Tomczyk, *Dramaty*, Teologia Polityczna – PIW, Warszawa 2018, s. 12n.

¹² Zob. W. T o m c z y k, *Wampir*, w: tenże, *Dramaty*, s. 301-434.

sobie coś do zarzucenia – już ten jego głos „wołającego na puszczy” świadczy mimo wszystko o zachowaniu przez bohatera zmysłu moralnego. Na jego korzyść przemawia także kilka epizodów, jak choćby to, że uwolnił studentów zatrzymanych z transparentem głoszącym, iż są oni dywizją Papieża. Nie traktował też zbyt poważnie swojej pracy wywiadowczej, skoro za największy sukces kontrwywiadu uznał pochwycenie szpiega, który przez przypadek sam się wygadał. Miał dystans do pełnionej funkcji, gdyż dobrze wiedział, że polskie służby państwowe nie były samodzielne, lecz podporządkowane moskiewskiej centrali. „W peerelu tylko pierogi były ruskie. Jak akurat były. Reszta była polska”¹³ – komentuje ironicznie tę zależność.

Jeśli wobec tak skonstruowanego bohatera zastosować zaproponowane przez Stanleya Fisha rozróżnienie *homo serius* i *homo rhetoricus*¹⁴, to wydaje się, że lepiej charakteryzuje go to drugie określenie. Dla człowieka serio ważne jest centralne „ja”, dysponujące pojęciami, które odnoszą się do rzeczywistości, co czyni go jej uczestnikiem i umożliwia mu komunikację z otoczeniem. Człowiek retoryczny jest natomiast aktorem, rzeczywistość zaś – jego publicznością, a zatem nie przyjmuje on jednej struktury wartości, nie pozostaje też wierny jednej konstrukcji świata, „nauczony nie odkrywać rzeczywistość, lecz manipulować nią”¹⁵. W recenzjach *Norymbergi* wielokrotnie pojawia się stwierdzenie, że Pułkownik jest cynicznym manipulatorem, skoro objął opieką-kontrolą życie córki przyjaciela, w którego zaszczuciu przed laty uczestniczył. Także wizyty dorosłej już dziewczyny w domu Kołodzieja w celu przeprowadzenia wywiadu o innym pułkowniku (Kuklińskim) reżyserowane są przez gospodarza, co sprawia, że początkowy dystans kobiety wobec rozmówcy przemienia się w rodzaj porozumienia – z którego zresztą skorzysta, przyjmując ofertę amerykańskiego stypendium w zamian za złożenie doniesienia do prokuratury na Kołodzieja jako byłego funkcjonariusza aparatu przemocy. W spektaklu telewizyjnym grany przez Janusza Gajosa bohater jest sympatyczny, bystry, zręczny w osiąganiu swoich celów. W odróżnieniu od kolegów z byłych służb uznaje swoją winę i odpowiedzialność za to, w czym brał udział. Pozostaje niejasne, czy jest to ekspiacja szczerza, czy też obliczona na efekt medialny. Nietrudno bowiem wyobrazić sobie, że proces komunistycznego funkcjonariusza – gdyby do takiego procesu doszło – przykułby uwagę opinii publicznej.

W pierwszej, wydrukowanej w „Dialogu” wersji sztuki zakończenie sugeruje, że narracja przekazana Dziennikarce przez Pułkownika to tylko jedna

¹³ T e n ż e, *Norymberga*, w: tenże, *Dramaty*, s. 210.

¹⁴ Por. S.E. F i s h, *Retoryka*, tłum. A. Szahaj, w: tenże, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, tłum. K. Abriszewski i in., Universitas, Kraków 2002, s. 436-439.

¹⁵ Tamże, s. 437.

z wielu kreowanych przez niego autobiografii. Na scenę wjeżdża ściana monitorów, które symultanicznie pokazują Kołodzieja w różnych momentach dziejów PRL-u. Powstaje z tego migawkowa historyjka złożona ze śpiewów, strojów, reminiscencji dożynek, Wyścigu Pokoju, budowy Trasy Łazienkowskiej, ale i tragicznego Grudnia 1970¹⁶. Tak przedstawia się stan społecznej wiedzy o tamtych czasach: kiczowaty, spreparowany ze scenek wyjętych z archiwów Polskiej Kroniki Filmowej. To swoista biblia pauperum postkomunistycznej narracji, która zawładnęła wyobraźnią potoczną, zwłaszcza młodszych pokoleń. Pozwala ona byłemu funkcjonariuszowi wtopić się w ciąg podanej na sposób obrazkowy historii, w której jest on tylko jedną z figurek peerelowskiego teatrzyku politycznego. Żongluje wizerunkami kreowanymi na użytek publiczności, by zaciemnić obraz i uczynić go nieprzeniknionym – albo też by wytrącić przedstawicielkę młodych, pochlebającą sobie, że wolna jest od peerelowskiej „sygnatury”, z psychicznego komfortu i udowodnić jej, że nie będzie już mogła odróżnić tego, co rzeczywiste, od „ubeckiej fikcji”. To dwuznaczne zakończenie pierwodruku *Norymbergi* w „Dialogu” zostało usunięte z wydania książkowego¹⁷ i zastąpione finałem znanym ze spektaklu, czyli ostatnią rozmową Dziennikarki z Żoną, a właściwie już Wdową po Pułkowniku, który został zastrzelony na polowaniu przez kolegę z „branży”. Dzięki temu nieszczęśliwemu wypadkowi – jak twierdzi kobieta – Kołodziej uniknął procesu i został pochowany z honorami przynależnymi wojskowemu wysokiej rangi. Wdowa będzie podtrzymywać legendę męża jako „dobrego Polaka”, zawiezie wnukom do Australii jego medale, by pamiętały o zasługach dziadka. Grana przez Halinę Łabonarską postać, właściwie drugoplanowa, wyłania się z cienia, by z przyjemnym wyrazem twarzy kontynuować kłamstwo i przymilać się do przedstawicielki młodego pokolenia – ta jednak reaguje niechęcią. I to jest właściwie jedyny skutek przeprowadzonej przez Pułkownika ekspiacji. Innego już nie będzie.

Mimo nadmiernego obwiniania się grany przez Janusza Gajosa Kołodziej nie traci życiowego wigoru; wręcz przeciwnie, podejmuje wysiłek osądzenia systemowego zła kosztem wygodnego życia emeryta – co wydaje się wytworem czysto fantastycznym, trudno bowiem wyobrazić sobie, by któryś z dawnych funkcjonariuszy posunął się w autodemaskacji tak daleko. W dyskusji zorganizowanej przez „Teologię Polityczną” Antoni Libera trafnie zauważa, że Kołodziej to głos sumienia¹⁸, upominający się o prawdę w zastępstwie zamilkłego po roku 1989 społeczeństwa, które nie wykazało zainteresowania przeszłością ani tym bardziej oceną moralną komunizmu. Twarz samooskarżyciela

¹⁶ Por. T o m c z y k, *Norymberga*, „Dialog” 2005, nr 6, s. 36.

¹⁷ Por. W. T o m c z y k, *Norymberga*, w: tenże, *Dramaty*, s. 287-300.

¹⁸ J. L u b e l s k i, *Pokaz spektaklu Teatru TVP „Norymberga”*. Zagłuszony krzyk o sprawiedliwość, „Teologia Polityczna”, 8 XII 2008, <https://teologiapolityczna.pl/pokaz-spektaklu-teatru-tvp-norymberga>.

pozostaje jednak nieprzenikniona: „Janusz Gajos znakomicie oddał postać swego bohatera – pisze Temida Stankiewicz-Podhorecka – nie zanurza się w psychologię, jest przeraźliwie racjonalny, konkretny i cyniczny. Ma wręcz wpojony sposób prowadzenia rozmowy polegający najpierw na rozpracowaniu przeciwnika, a następnie podporządkowaniu go swojej sprawie i wydobyciu zeń tego, co potrzebuje. I tak wygląda właśnie rozmowa z dziennikarką. Metoda zadziałała. Tylko dwa razy nie zapanował nad obojętnym wyrazem twarzy: po telefonie od syna i później, gdy dziennikarka sugerowała mu, że koleś może go wykończyć i nie dopuścić do procesu”¹⁹.

„KONTRYM”

Kontrym Marka Pruchniewskiego to dramat zrodzony z fascynacji niezwykle bogatą biografią „charyzmatycznego człowieka” – jak mówi o nim autor²⁰. Sztuka powstawała przez kilka lat: realizacja pomysłu, którego inspiracją była usłyszana w roku 2008 opowieść Ireny Makowskiej o dowódcy znanym jej z powstania warszawskiego, wymagała spotkań z jego żyjącym potomkami we Wrocławiu oraz dotarcia do archiwum Witolda Paska, autora biografii poświęconej osobie Bolesława Kontryma²¹. Marcin Fischer zaproponował wzmocnienie w scenariuszu telewizyjnym pobocznego wcześniej wątku Józefa Światły, który w reżyserowanym przezeń przedstawieniu staje się antagonistą Żmudзина. Czyż nie jest ironią historii, że żołnierz i znakomity dowódca, powróciwszy po wojnie do Polski, traci życie po tak zwanym procesie kiblowym, a jeden z najbardziej gorliwych w czasach stalinizmu funkcjonariuszy bezpieki ucieka w roku 1953 na Zachód, by przed mikrofonem Radia Wolna Europa ujawniać zbrodnie komunistyczne? Dostanie za to od Amerykanów nową twarz, a od losu długie życie w wolnym świecie.

W spektaklu telewizyjnym *Kontrym* i Światło toczą pojedynek właściwie nie na idee, lecz na twarze. Stawką jest godność oficera, przy czym pierwszy z bohaterów uzyskał tę rangę za sprawą talentu i odwagi, drugi szedł szybką ścieżką komunistycznego serwilizmu. Metafora twarzy organizuje starcie bohaterów sztuki pokazanej w telewizji w roku 2011²². Ustawienie naprzeciw

¹⁹ T. Stankiewicz-Podhorecka, *Groźna twarz pułkownikowej*, „Nasz Dziennik” 2006, nr 290 (<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32830.html>).

²⁰ M. Pruchniewski, *Historia Kontryma wciaga*, TVP VOD, 7 X 2013, <https://teatrtv.vod.tvp.pl/12629811/marek-pruchniewski-historia-kontryma-wciaga>.

²¹ W. Pasek, *Bolesława Kontryma życie zuchwale. Biografia żołnierza i policjanta 1898-1953*, Wydawnictwo Fronda, Warszawa 2006.

²² M. Pruchniewski, *Kontrym*, scenariusz telewizyjny i reż. M. Fischer, wykonawcy: J. Frycz, R. Klynstra, TVP, premiera: 7 XI 2011, <https://vod.tvp.pl/website/kontrym,30799409>. Spektakl uzyskał Grand Prix festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie w roku 2011.

siebie osób tak różnych, jak Bolesław Kontrym i Józef Światło można by uznać za rodzaj agonu, gdyby nie to, że ten przesłuchiwany odpowiada śledczemu milczeniem, okazując mu niechęć, momentami nawet lekceważenie. Nie w słowach jednak rozgrywa się spór, nie mogły one ocalić oskarżonego od śmierci, a Józef Światło posługiwał się nimi instrumentalnie, w celu sprokrowania fikcyjnej winy Kontryma. Dlatego wyniosłe milczenie więźnia miało sens i nawet po latach wciąż niepokoi oficera Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego. Wprawdzie Światło przysłużył się demaskacji stalinizmu, wydaje się jednak wątpliwe, że działał ze szlachetnych pobudek – bardziej prawdopodobne jest, że ratował własną skórę przed zbliżającym się rozliczeniem bezpieki ze stosowania brutalnych metod. Leszek Kołakowski zauważył, że październikowa odwilż w roku 1956 była w istocie „początkiem końca swobód i rozluźnień wywalczonych w ciągu dwóch czy trzech lat poprzednich”²³. Jeśli udało się utrzymać pewne zdobycze, to były one nie „październikowe”, ale przedpaździernikowe. Światło uciekł na Zachód 5 grudnia 1953 roku. Już w początkach kwietnia tegoż roku mógł się dowiedzieć z moskiewskiej „Prawdy” o „wypaczeniach” w służbie bezpieczeństwa i możliwym pociągnięciu winnych do odpowiedzialności. Jako bardzo „sprawny” oficer bezpieczeństwa, mający na koncie wiele „zasług”, mógł się spodziewać, że przyjdzie mu za nie zapłacić, gdy zmieni się ekipa rządząca²⁴.

Celem telewizyjnego spektaklu nie jest rozwikłanie zagadki ucieczki Światły, lecz pokazanie funkcjonariusza, w którego pamięci pozostał tylko jeden z przesłuchiowanych niegdyś więźniów. I to właśnie wspomnienie tego „pionka” – jak na początku sztuki określa Kontryma Światło – nie daje mu spokoju w Ameryce. Myśli o nim w kategoriach rywalizacji, starcia z kimś o wyjątkowej sile charakteru. To konfrontacja dwu mężczyzn, z których jeden (Kontrym) był urodzonym wojskowym i przywódcą, a drugi (Światło) przeciętnikiem, tyle że bardzo aktywnym w powojennym dziele niszczenia przeciwników władzy mieniącej się „ludową”. Domniemane spotkanie tych historycznych postaci pozwala autorom przedstawienia ukazać konflikt osobowości, ich nierówną walkę – skoro jeden staje się ofiarą (wskutek wpłatania go w intrygę przeciw Gomułce), a drugi, przynajmniej doraźnie (z racji pełnionej funkcji) zwycięzcą. W dalszej perspektywie to Kontrym wychodzi z tej konfrontacji z twarzą, podczas gdy Światło twarz traci – i to dosłownie – poddany przez Amerykanów operacjom plastycznym, które mają uchronić go od zemsty porzuconych to-

²³ L. K o ł a k o w s k i, *Cztery procent spisanej historii Polski*, w: tenże, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Znak, Kraków 2000, s. 343.

²⁴ Ma temat możliwych przyczyn ucieczki Światły zob. D. B a l i s z e w s k i, *Zakłamaną historią ucieczki Józefa Światły*, „Uważam Rze Historia” 2019, nr 5 (<https://historia.uwazamrze.pl/artukul/1149261/zaklamana-historia-ucieczki-jozefa-swiatly>).

warzyszy²⁵. Po zmianie twarzy prowadził on spokojne i długie życie, a jedynie myśl o Kontrymie, dawnym przeciwniku, naruszała jego dobre mniemanie o sobie – na takim właśnie pomysle zbudowano dramaturgię przedstawienia.

Spektakl telewizyjny rozpoczyna się od zbliżenia twarzy Światły. Widzimy ją jednak nie na wprost, lecz filmowaną zza głowy, gdyż bohater leży na łóżku szpitalnym po kolejnej interwencji chirurgicznej. Ujęcie takie daje efekt odwrócenia naturalnego kierunku wzroku patrzącego. Uzyskany obraz przenika medyczny chłód wzmocniony dyskomfortem oglądania twarzy zza węgłowia. Nie rysują się na niej żadne uczucia, pozostaje ona usztywniona przez ślady po chirurgicznym skalpeli – który zmienia wizerunek, ale nie istotę rzeczy. W scenach przywołujących czas przesłuchań twarz Światły (w tej roli znakomity Redbad Klynstra) również wydaje się prawie nieruchoma, choć jeszcze nie na skutek ingerencji medycyny. Pozbawiona żywej mimiki, drobnych nawet zarysowań, niby wygładzone oblicze ludzkiego robota, już wtedy nosiła znamię technicznego profesjonalizmu. Światło prowadzi śledztwo z obojętnością, a początkowa próba swobodnej konwersacji z więźniem na temat palenia fajki ma na celu pozyskanie jego sympatii. Nazywa to metodami psychologicznymi, które w przypadku Kontryma nie okazują się jednak bardziej skuteczne od brutalności Różańskiego. Sylwetka aktora grającego Światłę i jego powściągliwa gestyka znakomicie oddają usztywnienie funkcjonariusza, który odgrywa rolę człowieka władzy, jego przebiegłość skrywaną przez powierzchowność spokojnego biurokraty. Świetnie opanował on reguły wewnętrznej gry toczonej w Służbach Bezpieczeństwa i świadom jest rywalizacji w obrębie tej instytucji. Nagrywa zatem przesłuchania prowadzone przez swoich kolegów, zbiera informacje, by i w głowie, i w szafie mieć wszystko na wszystkich. Matowym głosem wypowiada zdania gładkie, ideologicznie obojętne. Zdarza się jednak, że wypada z roli profesjonalisty – wtedy krzyczy, że może „każdego unurzać w gównie”²⁶. Kontrym reaguje na to śmiechem znamionującym jego przewagę nad prymitywnym w poczuciu swojej wszechwładzy śledczym.

Śmiech Światły, jeśli już mu się przydarzy, jest innego rodzaju – to półśmieszek insynuujący niewierność małżeńską żony Kontryma. Innym razem to wyraz perwersyjnego zadowolenia z powodu skuteczności metody dręczenia psychiki więźnia przez powtarzanie słów o ślinieniu się, co daje efekt fizjologiczny, widoczny na twarzy poddawanego torturze więźnia. Cyniczny chichot słyszalny jest też w słowach mających zrównać z nim adwersarza przez nawiązanie do jego wojennej przeszłości, walki po stronie Armii Czerwonej

²⁵ Autor książki o Jerzym Światle też zwrócił uwagę na kwestie związane z twarzą tej postaci. Zob. A. P a c k o w s k i, *Trzy twarze Józefa Światły. Przyczynek do historii komunizmu w Polsce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.

²⁶ Cytaty przytaczane są za omawianym spektaklem telewizyjnym.

w roku 1920: „Wy już byliście po tej właściwej stronie”. Sili się na ironię, gdy kontynuuje rozmowę na ten temat, zadając pozornie niewinne pytanie: „Jak to jest? Raz zabijasz Polaków, to znów bolszewików”. Zmierza do relatywizacji historii, by zniwelować różnicę osobowościową i mentalną, a tym bardziej ideową, dzielącą go od tego, który przerasta go pod każdym względem. Światło nie traci przy tym samokontroli, jego ruchy pozostają powolne, w przeciwieństwie do zachowujących się nerwowo Różańskiego i Romkowskiego wydaje się niemal dostojny. Zwalistą i opanowaną postać Światły Klynstra gra przekonująco dzięki swej fizyczności, naturalnym cechom, których użycza postaci, czyniąc atrybuty swego ciała częścią znaku teatralnego²⁷. Pewna ociężałość ruchów upodabnia go do mechanizmu zaprogramowanego na skuteczność, zdominowanego przez technę, czyli zestaw środków stosowanych do realizacji celu. Oszczędna mimika aktora oznacza, że funkcjonariusz wykonuje swe zadania „na zimno”, zachowując całkowitą obojętność na względy moralne, a interesuje go jedynie sprawność prowadzonego śledztwa. W odróżnieniu od gestyki, która jest intencjonalna, mimika ma w sobie coś animalnego²⁸, stanowi właściwość twarzy aktora, stałą jej cechę, za pośrednictwem której przekazuje on niemal bezwiednie impulsy psychiczne – w tym wypadku wysyła sygnały profesjonalnego chłodu skrywanego pod maską życzliwości. W istocie Światło sprawdzał efektywność swojej metody prowadzenia przesłuchań, co miało się przełożyć na kolejny sukces w karierze. Budowana przez Klynstrę postać właśnie dzięki znakom mimicznym jest tak intensywnie obecna w telewizyjnym oku kamery, w niewymuszony sposób natarczywa, a tym samym groźna, mimo okazywanej więźniowi początkowo sympatii. W estetyce telewizyjnej aspekty fizyczne i mentalne pozostają względem siebie w relacji metonimicznej. Architektonika przestrzeni czy też sylwetka aktora mogą zatem sporo powiedzieć o uwarunkowaniach psychicznych działającej postaci. W przypadku telewizyjnego *Kontryma* miejsce jest surowe – jak przystało na więzienie – jednoznaczne w swej wymowie. Gra ciałem unaoczniająca sferę mentalną okazuje się natomiast bardziej subtelna – zwłaszcza że wykonawcy są wytrawnymi aktorami. O ile sylwetka Kontryma w wojennych scenach retrospekcyjnych jest dynamiczna, co wyraża jego odwagę jako żołnierza na polu walki, o tyle Światłą kamera pokazuje najczęściej w ujęciu statycznym, czym podkreśla jego usztywnienie w roli „profesjonalisty” – zarówno wtedy, gdy wykonywał zadania w aparacie bezpieczeństwa, jak i wówczas, gdy przeszedł na stronę Amerykanów. Kierowanie kamery na twarz funkcjonariusza może natomiast wywołać u odbiorcy dreszcz niepokoju z powodu wytworzonej w ten sposób

²⁷ Na temat „aktora jako substancji znaku” zob. J. Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 2(26), s. 26.

²⁸ Por. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Belin, Paris 1996, s. 191n.

iluzji bliskiego spotkania. Warto przypomnieć, że operowanie zbliżeniami daje efekt swoistej intymności, co jest charakterystyczne dla poetyki telewizyjnej. Jak pisze Jerzy Limon: „Bliskość fizyczna wielkiej twarzy na małym ekranie, a jednocześnie jej naturalny wymiar [...], iluzja obrazu na żywo, powodują, że odbieramy to jako kontakt psychiczny «bliskiego stopnia», co potwierdzają badania percepcji widzów filmu i teatru telewizji”²⁹.

„KOCHAŁAM BOGDANA W.”

Bohaterowie omówionego wyżej dramatu to funkcjonariusze należący do kasty wyższych oficerów służb specjalnych PRL-u. Spektakl *Kochałam Bogdana W.*³⁰ ukazuje natomiast funkcjonariusza SB działającego w terenie, w jego miejscu pracy – w tym wypadku w scenerii Nowej Huty. Trzynastego października 1982 roku, po powrocie do domu z comiesięcznej manifestacji, Bogdan Włosik poszedł najpierw do szkoły, a potem do kościoła (Arki Pana) na nabożeństwo odprawiane w rocznicę objawień fatimskich z 13 maja 1917 roku. Został zastrzelony na ulicy przez esbeka w cywilu. W pobliżu nie było żadnych starć. Tak relacjonują zdarzenie rodzice Bogdana³¹. Kapitanowi Andrzejowi Augustynowi, który strzelał do chłopaka, nie postawiono zarzutu zabójstwa, a śledztwo umorzono. W roku 1987, w wieku czterdziestu lat, kapitan przeszedł na emeryturę. Proces okazał się możliwy dopiero po roku 1990. Funkcjonariusz został wówczas skazany na karę dziesięciu lat więzienia, z której odbył niecałe sześć. Umiejscowiona w robotniczej dzielnicy Łąźnia Nowa przygotowała kilka spektakli związanych z tym miejscem w ramach szerzej zakrojonego przedsięwzięcia „Nowohuckie Warsztaty Pamięci”, wśród nich przedstawienie o zabitym na ulicy chłopcu. Za punkt wyjścia posłużyła *Sztuka o Bogdanie Włosiku*³² Renaty Radłowskiej. W niniejszym omówieniu

²⁹ J. L i m o n, *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 162.

³⁰ P. K a m z a, *Kochałam Bogdana W.*, reż. P. Kamza, wykonawcy: M. Biegańska i in., Teatr Łąźnia Nowa, Kraków, premiera: 16 XI 2006. Spektakl uzyskał nagrody Targów Nowej Dramaturgii, Radom 2007: dla najlepszego przedstawienia oraz dla Magdaleny Biegańskiej za najlepszą rolę kobiecą.

³¹ Zob. K. Ś l i w a, *Nasz syn miał inny sweter*, „Tygodnik Solidarność”, 12 X 2007. Dostępna jest też relacja świadka zdarzenia (zob. J. Ł o m n i c k i, *Bogdan Włosik był od mnie szybszy. Dłatego żyję*, „Gazeta Krakowska” 2009, nr 290, s. 8n., <http://cyfrowa.biblioteka.krakow.pl:8080/dlibra/docmetadata?id=1356&from=pubindex&dirids=18&lp=101>). Na temat okoliczności śmierci Włosika zob. *Bogdan Włosik – niewinna ofiara stanu wojennego*, Polskie Radio, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/953342,Bogdan-Wlosik-%e2%80%93-niewinna-ofiara-stanu-wojennego>.

³² Zob. *Kraków. Sztuka o Bogdanie Włosiku*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/31646/krakow-sztuka-o-bogdanie-wlosiku>.

korzystam z nagrania spektaklu udostępnionego przez nowohucki teatr. Rejestracja ta będzie podstawą opisu przedstawienia oraz źródłem przytoczeń wypowiedzianych w nim kwestii.

Pytanie o przeszłość i jej obraz w świadomości zbiorowej stanowi początek teatralnej w czasie. Zostaną w niej przywołane epizody znamienne dla realnego socjalizmu w jego schyłkowej fazie, czyli zgrzebność życia codziennego oraz posępna atmosfera przesłuchań. Marzenia młodych o wolności rozbijają się o twardy mur budowany przez strażników opresyjnego państwa, wprawdzie już gospodarczo niewydolnego, ale wciąż jeszcze zdolnego do przemocy. Opór społeczny przejawia się w małych gestach: pozostawianiu „antygeneralskich” napisów na ścianach toalet czy rozwieszaniu w pośpiechu transparentów „Solidarności”. Strona państwowa wypowiada się sztucznie wzmocnionym głosem megafonów zachęcających do przystąpienia do nowej, prorządowej organizacji związkowej. Poprzedzająca śmierć Włosika manifestacja z października 1982 była wyrazem sprzeciwu wobec dokonanej kilka dni wcześniej delegalizacji „Solidarności” i utworzenia na jej miejsce nowego, posłusznego władzy związku zawodowego. Z pewną dozą humoru spektakl pokazuje mechanizm ówczesnej „redystrybucji dóbr”. Słyszymy więc, że każdy przybyły na zebranie związkowe dostanie dwie pary majtek, pomarańczę i skarpetki. W zdeprawowanej rzeczywistości obowiązuje hierarchia „dziobania”, czyli system zależności: dominacji i poniżania. I tak inżynier, skarcony przez partyjnego towarzysza, odreagowuje złość na robotniku-ucznui. Za wątpliwe „profity” (na przykład wczasy w Bułgarii) płaci się cenę uległości wobec prymitywnych aparatczyków. Są w spektaklu sceny przesłuchań dziewczyny zabitego chłopaka, jaki i prywatne perypetie esbeków, postaci zagranych bez „namaszczenia” – co tylko utwierdza nas w przekonaniu, że ukazywany nam świat to „świat małego zła, które powolutku zżera ludzi, uczy ich kompromisu, donosicielstwa, zdrady”³³. Wulgarny język „macho” komunizmu w połączeniu z ich gładką powierzchownością, momentami nawet przymilnym uśmiechem, dobrze charakteryzuje tych pospolitych w istocie służbistów. Pozostał im już tylko oportunizm, który każe akceptować oczywisty nawet dla nich samych rozdźwięk między socjalistyczną fikcją a zgrzebną codziennością. Przystosowani do dwójmyślenia, pozbawieni potrzeb właściwych ludziom wolnym, są tylko trybami w strukturze nakazowo-rozdzielczej. I chociaż w omawianym dramacie esbek wykazuje apetyt na życie i zaleca się do sprzątaczkii, epizod ten nie zmienia zasadniczo jego obrazu – obrazu człowieka podległego rutynie zawodowej. Sprawuje on swoją funkcję bez zaangażowania ideowego, przydzielono mu teren, który ma kontrolować, i tam czuje się panem, gdyż wie, że stoi za nim dysponujące siłą państwo.

³³ Ł. Drewniak, *Druga Japonia*, e-teatr.pl, 12 XII 2006, <https://e-teatr.pl/druga-japonia-a31933>.

Szorstka faktura ścian teatru mieszczącego się w postindustrialnej hali dawnych warsztatów szkolnych dobrze współgrała z treścią przedstawienia, ascetycznego w formie, osadzonego w miejscu przemysłowym, charakterystycznym dla pobliskiego kombinatu. Głównym bohaterem sztuki jest Bogdan W., chłopak o żywiołowej emocjonalności, która nie pozwala mu biernie akceptować ówczesnej „normalizacji”. Odniesienia do jego fascynacji Japonią przeplatają się z reminiscencjami dotyczącymi słowiańskiego Swarożycza, boga wojny i przeznaczenia. Imię „Marzena”, bliskie brzmieniowo słowom „Marzanna” i „marzenie”, inspiruje wyobraźnię do snucia wizji Polski jako kraju ludzi honorowych. W nawiązaniach do symboli japońskich i słowiańskich trudno doszukiwać się głębszych znaczeń: zostały one ukazane raczej jako przejaw młodzieńczego rozmarzenia, które za pośrednictwem odwołań do znaków duchowości egzotycznej (słowiańskiej czy dalekowschodniej) pozwalają niejako przekroczyć ograniczenia siermiężnego socjalizmu. Jednakże nawet taka neutralna politycznie emocjonalność młodych ludzi trafia na opór aparatu państwowego, którego zadaniem było – jak to ujął ukazany w dramacie funkcjonariusz – „koszenie niedojrzałego zboża”.

Starannie dobrane ubrania i rekwizyty z wczesnych lat osiemdziesiątych uczyniły opowieść wiarygodną, a realizm inscenizacyjny unaoczniał młodym widzom nieznany im czas stanu wojennego. Zagranie postaci esbeków jako zwyczajnych funkcjonariuszy weryfikuje ich domniemaną demoniczność, ukazując banalne – żeby nie powiedzieć: trywialne – ludzkie oblicze. Zdarzają się nawet zabawne epizody, jak ten ze znanym wtedy wszystkim skrótem PZPR. Wypisany na koszu na śmieci w państwowej instytucji, wywołuje złość esbeka, polecającego sprzątacze „usunąć PZPR”. Jest też scenka, w której mowa o doniesieniu obywatela skarżącego się, że pobito go brudną pałką, co obraża jego godność – skarga dotyczy nie pobicia, lecz tego, ale że go przy tym pobrudzono. Włączając do scenariusza tego rodzaju epizody, Paweł Kamza neutralizuje humorem sztywność ówczesnej nowomowy. Ukazuje, jak oficjalny gorset krępował samych esbeków, doświadczających dychotomii pełnionych ról: w pracy byli formalistami, w życiu prywatnym zaś nieporadnymi, a nawet zależnionymi ludźmi, wspieranymi przez bardziej zaradne od nich kobiety. Jeden z nich – ten, który dość niezdarnie zalecał się do sprzątaczek – w innej scenie staje się płacziwy, obawia się bowiem konsekwencji zatajenia przed zwierzchnikami faktu, że jego syn opuścił kraj. „Twardzi” mężczyźni komunizmu zostali pokazani na modłę realistyczną, z zachowaniem zasady psychologicznego prawdopodobieństwa. Ich prostactwo nie dziwi, ale już pomieszanie agresywności z łzawym emocjonalizmem każe się zastanowić nad koincydencją tych dwu przeciwstawnych – wydawałoby się – uczuć. Być może droga od brutalności do sentymentalizmu (i z powrotem) jest znacznie krótsza niż myślimy. Przebiega po trajektorii znaczonej zachowaniami reaktywnymi

i pierwotnymi w swej istocie, które pochodzą z afektywnych pokładów osobowości, ale nie są podbudowane jej stroną wolicjonalną. Funkcjonariusz podległy impulsom erotycznym czy automatyzmom wyuczonym na służbie raz jest rzewny, raz znów gwałtowny. W znikomym stopniu cechuje go refleksyjność, gdyż został dobrze wyćwiczony w posłuszeństwie wobec tych znajdujących się na szczycie hierarchii i w obcesowości wobec tych, którzy są na dole. Między jego brutalnością a ckliwymi emocjami brak średniego rejestru uczuć, które mogłyby stanowić podstawę przyzwoitych zachowań. Esbecki macho wciąż „objija” się o przeciwieństwa, stąd jego łatwość przechodzenia od wylewności do arogancji, od rozrzewnienia do surowego rygoryzmu.

Wśród opinii o spektaklu Kamzy znalazł się też pogląd, że jest to „sentymentalna powiastka o dziwnych czasach”³⁴. Recenzentka zasugerowała, że role rozpisano jednoznacznie, że aktorzy grali na jednej nucie, w efekcie powstało więc coś w rodzaju alegorii (powiastki) o dawnych czasach, obramowanej tkliwymi uczuciami, które przejawiają nawet esbecy. Istotnie, gdy ściągnięto z nich maski demona komunizmu i przydano sentymentalnej polityry, ich twarze okazały się naznaczone słabościami. Sentymentalizm odruchów nie stał jednak w sprzeczności z ich brutalnością, przeciwnie, szybko przechodzili oni od rozczerzenia do dziarskości, jakby nie dostrzegali w takim pomieszaniu uczuć żadnego problemu. Przez lata praktykowali dwójmyślenie, skutkujące niespójnością zachowań. Spektakl wskazał na uwarunkowane psychologicznie i obyczajowo cechy funkcjonariuszy, dał wgląd w ich splecione emocje. Dzięki temu nie jawili się już jako zamknięte środowisko, otoczone aurą tajemnicy, lecz zostali pokazani jako ludzie w relacjach osobistych i służbiści w pracy, wykonujący swoją „czarną robotę” na ulicy, gdzie każdego trzynastego dnia miesiąca panował niepokój. Musieli wówczas podwajać wysiłki, by pacyfikować demonstrantów – choć nie jest wykluczone, że się ich bali. Do agresji uciekali się ze strachu, a przewagę mogli jeszcze demonstrować jedynie podczas przesłuchań, gdy byli „u siebie”.

*

Oblicze funkcjonariusza aparatu przemocy nie nosi znamion demoniczności, przeciwnie, ukazuje swoją zwyczajność – zwyczajność sformatowaną jednak przez komunistyczną praxis. Z przyjęciem stanowiska w strukturach władzy wiązała się konieczność zaprzeczenia własnej tożsamości, zniwelowania jej do światowidowego fetyszu, za pomocą którego można było zra-

³⁴ J. T a r g o ń, *Powiastka o dziwnych czasach*, „Gazeta Wyborcza-Kraków” 2006, nr 270 (<https://e-teatr.pl/powiastka-o-dziwnych-czasach-a31074>).

cjonalizować postawę nihilistyczną jako postawę otwartości na wiele stron, a zwłaszcza na stronę „postępu”. W praktyce oznaczało to przystąpienie do grupy dysponującej siłą, a wielość możliwych twarzy prowadziła do utraty jakiegokolwiek twarzy, która mogłaby stanowić podstawę identyfikacji ze społeczeństwem, a co za tym idzie, komunikacji z nim. Stało temu na przeszkodzie również usztywnienie funkcjonariuszy w rolach strażników państwowego porządku. „Kostne światowidy” skutecznie zredukowały w sobie jednostkową uczciwość na rzecz lojalności służbowej i przekonania, że człowiek jest wytworem warunków i okoliczności (życiowych czy historycznych). A to pozwoliło im uznać przemoc za atrybut pełnionej funkcji, zaakceptować kłamstwo, widoczną gołym okiem niespójność odgórnie wydawanych dyrektyw z doświadczanymi na co dzień realiami. Uwolniwszy się od osobowego „ja”, porzucili też odpowiedzialność, a świadomość winy wobec represjonowanych zastąpili poczuciem wyróżnienia z tytułu przynależności do grupy dysponującej władzą – czy choćby tylko jej namiastką. W rezultacie takiego odwrócenia znaków wartości zrodziło się cyniczne podejście do polityki pozbawionej innych celów niż chęć dominacji, utrzymania się po stronie silniejszych, czy to na wysokim, czy to na niskim szczeblu hierarchii państwowej. Jedni czynili to przymuszeni groźbą śmierci (jak Pułkownik z *Norymbergi*), inni – powodowani nadmiarem ambicji (jak Światło), a ci pozostający na dole (jak esbecy w nowohuckiej sztuce) traktowali służbę jako sposób na lepsze życie za cenę oddania siebie do dyspozycji komunistycznego hegemonu. Nie było w tym żadnej ideowo podbudowanej celowości ani iluzji urządzania obywatelom lepszego świata. I w tym sensie polityka okazuje się domeną diabła, gdyż wyzwala „*libido dominandi*” jako popęd rozrastający się niejako ze względu na swe własne rozrastanie się, niemający żadnych celów poza sobą samym”³⁵.

BIBLIOGRAFIA/ BIBLIOGRAPHY

- Baliszewski, Dariusz. “Zakłamana historia ucieczki Józefa Światły.” *Uważam Rze Historia*, no. 5 (2019). <https://historia.uwazamrze.pl/artukul/1149261/zaklamana-historia-ucieczki-jozefa-swiatly>.
- Bogdan Włosik – niewinna ofiara stanu wojennego, Polskie Radio, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/953342,Bogdan-Wlosik-%e2%80%93-niewinna-ofiara-stanu-wojennego>.
- Brodski, Josif. “Profil Klio.” In Brodski, *Pochwała nudy*. Edited by Stanisław Barańczak. Translated by Anna Kołyszko and Michał Kłobukowski. Kraków: Znak, 1996.

³⁵ L. K o ł a k o w s k i, *Polityka i diabeł*, w: tenże, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, s. 224.

- Derkaczew, Joanna. “Młody dramat śni o władzy.” *Gazeta Wyborcza*, no. 33 (2006): 15. http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,4574992,20060208RP-DGW,Mlody_dramat_sni_o_wladzy,.html.
- Drewniak, Łukasz. *Druga Japonia*. e-teatr.pl. December 12, 2006. https://e-teatr.pl/druga-japonia-a31933_.
- Fish, Stanley E. “Retoryka.” Translated by Andrzej Szahaj. In Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*. Edited by Andrzej Szahaj. Translated by Krzysztof Abriszewski et al. Kraków: Universitas, 2002.
- Grochowiak, Stanisław. “Styczeń.” In Grochowiak, *Bilard*. Warszawa: Czytelnik, 1975.
- Kołąkowski, Leszek. “Cztery procent spisanej historii Polski.” In Kołąkowski, *Moje słuszne poglądy na wszystko*. Kraków: Znak 2000.
- . “Polityka i diabeł.” In Kołąkowski, *Moje słuszne poglądy na wszystko*. Kraków: Znak 2000.
- Kopciński, Jacek. “Wstęp.” In Tomczyk, *Dramaty*. Warszawa: Teologia Polityczna and PIW, 2018.
- Kościelniak, Marcin. “Romanse z historią.” *Tygodnik Powszechny*, no. 51 (2006): 24. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/romanse-z-historia-129953>.
- Kraków: *Sztuka o Bogdanie Włosiku*. Encyklopedia Teatru Polskiego. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/31646/krakow-sztuka-o-bogdanie-wlosiku>.
- Kurz, Iwona, et al. “Nie wyrrywajcie nam paznokci.” *Dialog*, no. 10 (2007): 108–18.
- Limon, Jerzy. *Obroty przestrzeni: Teatr telewizji; Próba ujęcia teoretycznego*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Łomnicki, Jakub. “Bogdan Włosik był od mnie szybszy. Dlatego żyję.” *Gazeta Krakowska*, no. 290 (2009): 8–9. <http://cyfrowa.biblioteka.krakow.pl:8080/dlibra/docmetadata?id=1356&from=pubindex&dirids=18&lp=101>.
- Mazur, Mariusz. “Teatr Telewizji: ‘Scena Faktu’ —specyficzna wizja historii; O takiej polityce historycznej polemicznie.” In *Historia w kulturze współczesnej: Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*. Edited by Piotr Witek, Mariusz Mazur, and Ewa Solska. Lublin: Edytor.org, 2011.
- Paczkowski, Andrzej. *Trzy twarze Józefa Światły: Przyczynek do historii komunizmu w Polsce*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009.
- Pasek, Witold. *Bolesława Kontryma życie zuchwałe: Biografia żołnierza i policjanta 1898-1953*. Warszawa: Wydawnictwo Fronda, 2006.
- Pawłowski, Roman. “Teatr faktu IV RP.” *Gazeta Wyborcza*, no. 28 (2008): 11.
- Pruchniewski, Marek. “Historia Kontryma wciąga.” TVP VOD. October 7, 2013. <https://teatrtv.vod.tvp.pl/12629811/marek-pruchniewski-historia-kontryma-wciaga>.
- Stankiewicz-Podhorecka, Temida. “Bój o wartości.” *Nasz Dziennik*, no. 34 (2008). <https://www.balticroute.institut-teatralny.pl/artykuly/51219/boj-o-wartosci>.
- . “Groźna twarz pułkownikowej.” *Nasz Dziennik*, no. 290 (2006). <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/32830/grozna-twarz-pulkownikowej>.
- Szczawińska, Weronika. “Niezlomni i transparentni.” *Dialog*, no. 10 (2007): 99–107.

- Śliwa, Katarzyna. "Nasz syn miał inny sweter." *Tygodnik Solidarność*, Oct. 12, 2007.
- Tomczyk, Wojciech. "Norymberga." *Dialog*, no. 6 (2005): 5–36.
- . "Norymberga." In Tomczyk, *Dramaty*. Warszawa: Teologia Polityczna and PIW, 2018.
- Targoń, Joanna. "Powiastka o dziwnych czasach." *Gazeta Wyborcza—Kraków*, no. 270 (2006). <https://e-teatr.pl/powiadka-o-dziwnych-czasach-a31074>.
- Übersfeld, Anne. *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*. Paris: Belin 1996.
- Zalewska, Kalina. "Scena Faktu w Teatrze Telewizji." *Dialog*, no. 10 (2007): 90–8.
- Ziomek, Jerzy. "Semiotyczne problemy sztuki teatru." *Teksty: Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, no. 2 (26) (1976): 9–27.

LISTA PRZEDSTAWIEŃ TEATRALNYCH / LIST OF THEATRICAL PRODUCTIONS

- Bugajski, Ryszard. *Śmierć rotmistrza Pileckiego*. Directed by Ryszard Bugajski. With Marek Probosz et al. TVP. Premiere 5 May 2006. <https://teatrtv.vod.tvp.pl/593191/smierc-rotmistrza-pileckiego>.
- Kamza, Paweł. *Kochałam Bogdana W.* Directed by Paweł Kamza. With Magdalena Biegańska et al. Kraków: The Łaźnia Nowa Theater. Premiere 16 November 2006.
- Miller, Marek and Piotr Wojciechowski. *Góra Góry*. Directed by Paweł Woldan. With Krzysztof Globisz et al. TVP, 2007. <https://vod.tvp.pl/website/goragory,32739362#>.
- Moczarski, Kazimierz. *Rozmowy z katem*. Adapted for television by Tadeusz Nyczek. Directed by Maciej Englert. With Piotr Fronczewski and Andrzej Zieliński. TVP. Premiere 16 April 2007.
- Pruchniewski, Marek. *Kontrym*. Adapted for television and directed by Marcin Fischer. With Jan Frycz and Redbad Klynstra. TVP. Premiere 7 November 2011. <https://vod.tvp.pl/website/kontrym,30799409>.
- Wojciech Tomczyk. *Inka 1946*. Directed by Natalia Koryncka-Gruz. With Karolina Kominek-Skuratowicz et al. TVP, 2007. <https://vod.tvp.pl/video/inka-1946,inka-1946,21576772>.
- . *Norymberga*. Directed by Waldemar Krzystek. With Janusz Gajos, Dominika Ostasłowska, and Halina Łabonarska. TVP. Premiere 11 December 2006. <https://vod.tvp.pl/website/norymberga,33946053>.
- Zaleski, Krzysztof and Paweł Wieczorkiewicz. *Słowo honoru*. Directed by Krzysztof Zaleski. With Maria Pakulnis et al. TVP. Premiere 19 March 2007. <https://teatrtv.vod.tvp.pl/593700/slowo-honoru>.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Krystyna LATAWIEC – „Kostne światowidy”. Funkcjonariusze aparatu przemocy w wybranych spektaklach teatralnych

DOI 10.12887/33-2020-4-132-13

W artykule omówiono zachowania funkcjonariuszy komunistycznego państwa pokazane w trzech sztukach teatralnych. Dwie z nich to spektakle telewizyjne: *Norymberga* Wojciecha Tomczyka (2006) oraz *Kontrym* Marka Pruchniewskiego i Marcina Fischera (2011). Trzecie z wybranych do analizy przedstawień, *Kochałam Bogdana W.*, zrealizował Paweł Kamza w nowohuckiej Łażni Nowej (2006), położonej blisko miejsca śmierci młodego człowieka od kuli kapitana SB w roku 1982. Negatywni bohaterowie historii PRL-u nie wykazują cech demonicznych, lecz są przedstawiani jako ludzie przeciętni, kierujący się ambicjami osobistymi i zawodowymi. Wykonują posłusznie pracę na rzecz państwa, którego celem była pełna kontrola nad społeczeństwem. Aktorska konkretyzacja postaci odsłania psychologiczne i intelektualne cechy funkcjonariuszy. Dzięki przedstawieniom takim, jak omawiane w artykule realizacje, odbiorca uzyskuje wgląd w zamknięte środowisko komunistycznych służb państwowych.

Słowa kluczowe: teatr polityczny, funkcjonariusz komunistyczny, wykonanie aktorskie, Teatr Telewizji

Kontakt: Katedra Literatury Polskiej XX-XXI wieku i Krytyki Artystycznej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków

E-mail: krystyna.latawiec@up.krakow.pl

Tel. 12 6626146

<https://ifp.up.krakow.pl/pracownicy-up/latawiec-2/>

<http://www.latawiec.krakow.pl/index.php?topic=start>

Krystyna LATAWIEC, “Bone Sviatovids”: Functionaries of the Communist Apparatus of Violence in Selected Theatrical Productions

DOI 10.12887/33-2020-4-132-13

The article describes the manner in which three Polish theater plays portray functionaries of the communist state. Two of the plays are television productions: *Norymberga* by Wojciech Tomczyk (2006) and *Kontrym* by Marek Pruchniewski and Marcin Fischer (2011). The third play, *Kochałam Bogdana W.*, by Paweł Kamza (2006), was produced by the Łażnia Nowa Theater, Cracow—Nowa Huta—the venue situated in the vicinity of the place where, in 1982, a young man had been shot by a Public Security officer. The negative protagonists of the history of the Polish People’s Republic are depicted not as demoniac characters but rather as ordinary individuals driven by their personal and professional ambitions and obediently working for the state whose aim

was to keep the society under total control. The actors' interpretations of the parts of the communist functionaries reveal their psychological and intellectual characteristics. Theatrical performances similar to the productions discussed in the paper make it possible for audiences to gain an insight into closed milieus of the communist state services.

Keywords: political theater, communist functionaries, actor's interpretation, The Polish Television Theater

Contact: Katedra Literatury Polskiej XX-XXI wieku i Krytyki Artystycznej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, ul. Podchorążych 2, 30-084 Cracow, Poland

E-mail: krystyna.latawiec@up.krakow.pl

Phone: +48 12 6626146

<https://ifp.up.krakow.pl/pracownicy-up/latawiec-2/>

<http://www.latawiec.krakow.pl/index.php?topic=start>