

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 12(4) 2020

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.12.4.3

**Aleksandra Mirek-Rogowska**

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID 0000-0001-9094-9540

## Teatr Telewizji jako medium edukacyjne – rola historiograficzna i popularyzatorska na przykładzie wybranych spektakli

### Wprowadzenie

„Świat jest »opowieścią« systemu mediów” (Vattimo 2006: 40), co wskazuje na fakt, iż wiele z tego, co wiemy zarówno o świecie, jak i o samych sobie, dowiadujemy się z mediów, konfrontując z tym, co w nich widzieliśmy czy czytaliśmy, nasze własne doświadczenia (Witek 2011). Co więcej, na tożsamość człowieka składa się nie tylko wiedza o tym, co go otacza obecnie, ale także historia jego rodziny, narodu, świata. Stan świadomości historycznej jest jedną z form odczuwania więzi w ramach różnych grup społecznych, etnicznych, religijnych itp. Wpływa również na postawę człowieka wobec samej przeszłości, jej zabytków czy też historycznie ukształtowanych form istnienia instytucji i społeczeństwa. Ponadto historia i próba jej zrozumienia pomagają w rozstrzygnięciu wielu dylematów etycznych dostarczanych przez współczesność. Uczą, jakich błędów nie należy popełniać, jakich sytuacji trzeba unikać. Dlatego ważne jest, by popularyzować historię, wzbudzać refleksję i dyskusję o niej, a media – w szczególności film – odgrywają tu ważną rolę. Badania nad rolą filmu w edukacji i dydaktyce wykazują, iż jest on ważnym i atrakcyjnym medium, szczególnie dla młodego odbiorcy (zob. Konieczka-Śliwińska [red.] 2012; Brol 2014; Mironiuk-Netreba 2014; Segiet 2016; Jakubowski 2018). Zarówno film, jak i dramat czy inne dzieła historiograficzne są pewną autorefleksją pokolenia, zapisem jego kulturowej samowiedzy (zob. Pomorski 1998: 376). Dodatkowo przekaz medialny, szczególnie audiowizualny, maluje pewien obraz dawnych czy obecnych wydarzeń, będąc jednocześnie metaforą współczesnej rzeczywistości historycznej.

Literatura dotycząca telewizyjnego teatru nie jest zbyt obszerna. Największą jej część stanowi ta dotycząca historii i rozwoju Teatru Telewizji w Polsce i na świecie, a także prób jego zdefiniowania (zob. Prolok 1966; Stachówna 2005; Majcherek 2002; Dzierzbicka 2004; Sordyl 2010; Rudzińska 2014; Szczepaniak 2018). Badaczem, który podjął się przeprowadzenia teoretycznej refleksji nad teatrem telewizji jako jedną z form osvajania przeszłości oraz wypracowaną na jego gruncie specyfiką strategii konstruowania historycznych światów możliwych, jest Piotr Witek. Zwraca on także uwagę, iż obraz historii malowany za pomocą teatru telewizji może być znakomitym intelektualnym treningiem historyka, wzbogacającym

jego warsztat badawczy (Witek 2011). Natomiast Maliszewska (2017) zajęła się intymnością edukacyjnego spotkania w Teatrze Telewizji i próbą przedstawienia jego walorów edukacyjnych.

Celem niniejszej pracy jest ukazanie sytuacji trudnych i granicznych bohaterów spektakli Teatru Telewizji Polskiej, które mogą się przyczynić do wzmocnienia jego roli edukacyjnej i propagowania historii Polski od dwudziestolecia międzywojennego do kilku lat po transformacji ustrojowej. Materiał badawczy obejmuje 18 spektakli Teatru Telewizji – 17 zrealizowanych w ramach Sceny Faktu i jeden dramat niezależny (*Przerwane działania wojenne*), które poddano analizie jakościowej oraz porównawczej, konfrontując je z obecnym stanem badań, a także wykorzystując wiedzę z badań nad rolą filmu i telewizji w edukacji historycznej oraz jej popularyzacji (zob. Micciché 1981; Grabski 1982; Kowalski 1985; White 1987; Hendrykowski 2000; Piotrowska 2016).

### **Filmowy historyczny Teatr Telewizji Polskiej**

Teatr Telewizji jest swego rodzaju hybrydowym fenomenem kulturowym (zob. Witek 2011; Dzierzbicka 2004; Holoubek 1990), który powstał w wyniku konfrontacji medium telewizyjnego z teatrem scenicznym, kształtując się na pograniczu teatru i filmu, ostatecznie stanowiąc efekt mirażu dramatu, teatru, telewizji i środków filmowych (Sordyl 2010: 3–4). Dzierzbicka zaznacza jednocześnie, iż jest on gatunkiem sztuki odrębnym wobec filmu i teatru, dalekim od twierdzenia, że jest to coś pośredniego między teatrem a filmem (Dzierzbicka 2004: 9), jednak z drugiej strony Teatr Telewizji zarówno wprowadza stosunki teatralne do filmu, jak i poszerza o nowe środki przekazu przestrzeń sceniczną (Maliszewska 2017: 112), korzystając z elementów obu dziedzin sztuki. W związku z tym wyłonił się styl „quasi-filmowy”, w którym większe znaczenie miał dynamiczny montaż, ruchy kamery czy wyjście ze spektaklem w plener (Stachówna 2005: 198–199). W ten sposób można uznać, iż Teatr Telewizji korzysta zarówno z formy scenicznej realizacji utworów literackich, które adaptowane są przez reżyserów, jak i z form charakterystycznych dla filmu czy telewizji. Skutkuje to tym, iż charakteryzuje się materialnością i cielesnością, współobecnością wykonawców i widzów, a także performatywnością. Korzysta z technologii i estetyki filmowej. Prowadzi poprzez proces uteatralnienia telewizji i utelewizyjnienia teatru do powstania „nowej” oferty medialnej funkcjonującej pod szyldem teatru telewizji (Witek 2011: 107). Co więcej, funkcjonuje jako przestrzeń, gdzie przenikają się różne dyskursy i konwencje, które poprzez swoje zakorzenienie między innymi w filozofii, historii, antropologii, kulturoznawstwie czy medioznawstwie oraz w połączeniu z tekstem dramatycznym sprawiają, iż spełnia on funkcję edukacyjną.

Szczególnym – i ważnym z punktu widzenia historiograficznego – rodzajem są spektakle należące do tak zwanej sztuki faktu. Są to utwory artystyczne, które opierają się na wiarygodnym zapisie dawnych lub współczesnych zdarzeń i traktują je jako swoje jedyne tworzywo. Korzystają między innymi z notatek prasowych, ze sprawozdań, z artykułów, wywiadów, listów, pamiętników, ponieważ ich celem jest rekonstruowanie historii zgodnie z faktami i realiami historycznymi. Teatr faktu

wykorzystuje kilka różnych typów źródeł, z których jedne budzą większe, a inne mniejsze zaufanie. Przykładowo zapis audiowizualny lub stenograficzny sprawia wrażenie bardziej wiarygodnego czy rzetelnego niż bezpośrednia relacja uczestnika wydarzeń czy pamiętnik, który pisany jest z subiektywnego punktu widzenia. Zadanie, jakie stawia się przed reżyserem spektaklu teatralnego czy telewizyjnego, polega na ustaleniu hierarchii wiarygodności różnych, niekiedy rozbieżnych przekazów. Realizacja tego typu spektakli jest działaniem autorskim reżyserów. Pomimo iż historyk przedstawia dostępne źródła, to jednak ich selekcja i stworzenie z nich scenariusza należą do reżysera (Kaźmierczak-Drozdowska 1980: 64).

Do teatru faktu nawiązują w głównej mierze spektakle Telewizji Polskiej realizowane w ramach Sceny Faktu od stycznia 2006 do 2011 roku (*Afera mięsna, Prezent dla towarzysza Edwarda G., Mord założycielski, Czarnobyl, Golgota wrocławska, Pseudonim Anoda, Doktor Halina, Słowo honoru* i inne). W tym czasie, mniej lub bardziej regularnie, powstawały produkcje, z których największa część opowiada o okresie stalinizmu, ze szczególnym uwzględnieniem kilku pierwszych lat po zakończeniu wojny. Spektakle Sceny Faktu dla odróżnienia od pozostałych premier Teatru Telewizji posiadały nieco inną czołówkę (Zalewska 2007: 92). Wanda Zwinogrodzka, kierownik artystyczny Teatru Telewizji, zwróciła uwagę, że w realizacji sztuk teatralnych skupiono się na tych sprawach, „o których opinia publiczna wie mało, albo zgoła nic” (Jaworska i in. 2007: 110). Przy tworzeniu spektakli współpracowano zarówno z konsultantami historycznymi, jak i z historykami Instytutu Pamięci Narodowej, w konsekwencji czego reżyserzy mieli dostęp do nieznanych wcześniej źródeł. Dzięki temu Scena Faktu odkrywa na nowo historię. Większość sztuk została zrealizowana bardzo ascetycznie, bez użycia zabiegów, które mogłyby odciągnąć uwagę od prezentowanych wydarzeń. Ponadto zauważyć można niezwykłą dbałość o detal.

Realizacje Sceny Faktu mają zarówno swoich zwolenników, jak i przeciwników. Ich wysoka oglądalność z pewnością stanowi o ich sukcesie. Co więcej, przysłużyły się ożywieniu dyskusji na temat najnowszej historii Polski (Pawłowski 2008: 11). Dzięki nim odbiorca poznaje wydarzenia historyczne przez pryzmat życia konkretnych osób, jak również realia danej epoki. W ten sposób dowiaduje się o wpływie poszczególnych działań czy sytuacji na losy żyjących w tamtych czasach ludzi.

## Sytuacje graniczne bohaterów

Dramat drugiej wojny światowej umieścił wielu ludzi w sytuacji walki, nie tylko z wrogim okupantem niemieckim czy rosyjskim, ale także z samym sobą i z własnymi słabościami, stawiając ich w sytuacji granicznej.

Sytuacje ostateczne pojawiają się niespodziewanie, nagle i charakteryzuje je nieprzewidywalność. Ich istota polega na pozbawieniu człowieka oparcia, stawiając go w okolicznościach, których nie jest on w stanie przetrwać. Dodatkowo sytuacja graniczna to zjawisko, które może osiągnąć każdego człowieka, i nie ma możliwości ucieczki od niego. Ponadto wszelkie próby uniknięcia owych sytuacji granicznych okazują się tworzeniem ich w innej perspektywie, co może prowadzić do unicestwienia siebie (zob. Rudziński 1978; Rozmarynowska 2012; Kowalski 2019).

Trudne wybory, których dokonują bohaterowie, na zawsze zmienia ich życie. W dramatach takich jak: *Pseudonim Anoda*, *Doktor Halina*, *Śmierć rotmistrza Pileckiego*, bohaterowie postawieni są w trudnej sytuacji wyboru pomiędzy ulegnięciem brutalnemu śledztwu prowadzonemu przez Gestapo czy też Urząd Bezpieczeństwa (UB) i wydaniem swoich współtowarzyszy a cierpieniem czy nawet śmiercią za swoje ideały. Tragiczny los porucznika Jana Rodowicza „Anody” i rotmistrza Pileckiego, aresztowanych i niesłusznie oskarżonych o czyny, których nie popełnili, a śledztwo zakończyło się ich śmiercią, reprezentują losy całego pokolenia młodych żołnierzy podziemia, którzy zamiast żyć w chwale należnej bohaterom, byli dotkliwie represjonowani. Ich odwaga, upór i wiara w walkę o wolną Polskę nie pozwoliły im się ugiąć i zdradzić kolegów, będących ich towarzyszami broni, którzy tak jak oni życie poświęcali w walce przeciwko okupantom. Także Halina Szwarz, młoda, pełna pasji, wewnętrznej godności i poszanowania wolności kobieta, walcząca z okupantami poprzez działalność w wywiadzie na terenie Rzeszy, po złapaniu i bestialskim traktowaniu przez niemieckie Gestapo nie daje się złamać i nie ujawnia swoich kolegów. Co więcej, po wojnie, gdy jest przesłuchiwana przez UB, broni swoich przekonań i informacji o swoich współtowarzyszach. W dodatku każdy z tych bohaterów do końca stara się pozostać wierny temu, co uważał za najważniejsze – honorowi i ojczyźnie.

W innej sytuacji znaleźli się rotmistrz Wojska Polskiego Narcyz Łopianowski oraz polscy oficerowie (*Willa szczęścia*), którym zaproponowano utworzenie polskiego wojska mającego walczyć z Niemcami, podlegającego bezpośrednio Sowietom, z pominięciem Rządu Polskiego w Londynie. Rotmistrz do końca nie uległ naciskom ze strony ppłk. Zygmunta Berlinga i członków Ludowego Komisarjatu Spraw Wewnętrznych ZSRR (NKWD) i pozostał wierny ojczyźnie. Wolał zginąć, niż ją zdradzić.

Każdy z bohaterów powyższych dramatów postawiony był w sytuacji granicznej, w której kładł na szali własne życie lub życie kolegów, własne wierzenia i przekonania, a także wojsko. Ich wybór był niezwykle odważny, wymagający dużej siły woli i godny podziwu. Jednak nie każdy miał w sobie tyle siły i hartu ducha, by przeciwstawić się naciskom, a nawet psychologicznym czy fizycznym torturom.

W spektaklu *Tajny współpracownik* bohater Mieczysław Białas „Małachowski”, z początku zastraszonego chłopaka, kierowany chęcią ochrony rodziny podpisuje cyrograf z UB i jako szpieg przenika do oddziałów AK. Z jednej strony troskliwy syn, chcący uwolnić więzioną przez komunistów matkę, z drugiej bezwzględny szpieg. *Tajny współpracownik* to studium utraty niewinności i tożsamości, złożony z monologów wewnętrznych bohatera, ze składanych przez niego sprawozdań i raportów, listów oraz wierszy ukazujących próbę wytłumaczenia się ze swoich wyborów.

W trudnej sytuacji postawiony zostaje również bohater dramatu *Kryptonim Gracz* – Jerzy Pawłowski, określany jako człowiek o dwóch obliczach. Z jednej strony szantażowany przeszłością ojca – żołnierza Armii Krajowej, decyduje się od lat pięćdziesiątych na współpracę z bezpieką, przekazując informacje o kolegach sportowcach. Z drugiej strony – od roku 1964 staje się agentem CIA. Jako podwójny agent prowadził niebezpieczną grę z komunistycznym i amerykańskim wywiadem.

Bohaterowie obu dramatów zostali postawieni w bardzo trudnej sytuacji, w której nie było łatwego wyboru. Podjętej przez nich decyzji nie sposób jednoznacznie określić jako złą lub dobrą, gdyż niezależnie od niej musieli oni stanąć wobec przytłaczających konsekwencji. Historie bohaterów stymulują widza do refleksji, próby rozstrzygnięcia, a także oceny dylematów, przed jakimi stali. Jednak aby móc tego dokonać, należy zebrać jak najwięcej informacji o realiach, w jakich żyli, poznać fakty dotyczące ich życia i zestawić je z udrumatyzowanym obrazem przedstawionym zarówno w spektaklach Teatru Telewizji, jak i na kartach literatury.

### **W imię dobra Polski – dwie różne postawy względem ojczyzny i honoru**

Spektakl *Słowo honoru* ukazuje historię Emilii Malessy, ikony AK-owskiego podziemia, która na rozkaz przełożonego z organizacji Wolność i Niezawisłość wydała całą siatkę konspiracyjną, otrzymując słowo honoru o nierepresjonowaniu. Prowadzący sprawę kapitan UB Józef Różański słowa jednak nie dotrzymał.

Spektakl przedstawia dwie postacie, dla których słowo honoru ma różne znaczenie. Dla Emilii Malessy posiada ono wartość najwyższą, bardzo trudno jest je złamać. Jednak dla kapitana Różańskiego nie znaczy zbyt wiele. Stanowi dla niego narzędzie, które może mu pomóc w osiągnięciu celu, jakim było nakłonienie Emilii Malessy oraz jej podwładnych do ujawnienia. W ten sposób staje się on niebezpiecznym przeciwnikiem. Będąc dobrym psychologiem, dzięki opanowaniu i odpowiednim argumentom umie podejść swojego rozmówcę. Złamanie danego słowa nie robi na kapitanie Różańskim żadnego wrażenia, jednak ten akt ma ogromny wpływ na bohaterkę. Kobieta, nie mogąc sobie wybaczyć konsekwencji swojej decyzji i będąc świadoma roli, jaką odegrała w planie Urzędu Bezpieczeństwa, popełniła samobójstwo. Dodatkowo spektakl pozostawia widza z refleksją na temat znaczenia słowa honoru i jego istotności dla pułkownika Rzepeckiego. Czy podobnie jak Emilia wierzył, że dla każdego żołnierza posiada ono najwyższą wartość? Czy jednak, nie widząc sensu dalszej walki w podziemiu, próbował układać się z ówczesną władzą, bo zdawał sobie sprawę, iż dla przeciwników słowo honoru jest nic niewarte? Tu spektakl pozostawia widzowi miejsce na przemyślenia.

*Operacja Reszka* zestawia ze sobą dwie postawy – idealistyczną, pełną odwagi, młodzieńczego zapału postać Piotra Jeglińskiego oraz bardziej pragmatycznego, pełnego wątpliwości Kazimierza, ambitnego studenta, żyjącego w cieniu kolegi, który w dość krótkim czasie staje się bezwzględny, przebiegły i cyniczny agentem. Spektakl to opowieść o intrydze peerelowskich służb bezpieczeństwa, mającej na celu likwidację Piotra Jeglińskiego, skupiającego wokół siebie środowisko o antykomunistycznych poglądach, który przysłużył się organizacji kolportażu prasy podziemnej w Polsce. W operacji przeciwko Jeglińskiemu wykorzystano jego przyjaciela – Kazimierza, którego początkowo zastraszone wtrąceniem matki do więzienia, a następnie przekonano go, że jego działania są skierowane w imię dobra Polski, w co bohater naprawdę zaczął wierzyć.

W ten sposób widzowi przedstawiona zostaje wizja walki o dobro Polski z dwóch punktów widzenia. Z jednej strony idealistyczna walka o wolność i niezależność od

strony sowieckiej, z drugiej bardziej bezwzględna walka o spokojne życie w kraju we współpracy z ZSRR.

### Relacje rodzinne a presja reżimu

Spektakl *Gry operacyjne* ukazuje rodzinno-polityczny dramat, w którym Barbara, żona Petera Raina, przekazuje UB informacje o mężu. Kobieta nie została przedstawiona wyłącznie w złym świetle. Z jednej strony donosi, chętnie spotyka się ze swoim łącznikiem i oficerem prowadzącym, przyjmuje pieniądze od Służby Bezpieczeństwa, ale z drugiej wspomaga nimi swoich rodziców w Polsce. Co więcej, spektakl ukazuje również, jak podwójne życie w kłamstwie, w ciągłym strachu przed zdemaskowaniem, wpływa na psychikę bohaterki. Barbara staje się drażliwa, wybuchowa, wrogo nastawiona do przyjaciół i znajomych męża, wydaje się, jakby wolała wiedzieć o nich jak najmniej. Coraz częściej sięga po alkohol, który ma ukoić sumienie i nerwy. Jej postępowanie doprowadza do rozłamu w relacji małżeńskiej.

Innym dramatem ukazującym złamanie więzi rodzinnych może być także wspomniany już wcześniej *Tajny współpracownik*, w którym działania głównego bohatera doprowadzają do zniszczenia relacji braterskich oraz tych na linii syn – matka. „Małachowski” swoją współpracą z SB doprowadza do uwolnienia matki, ale z drugiej strony zdradza brata, który zginął z rąk bolszewików, oraz brata, który przeciwko nim walczy. Matka, mimo uwolnienia, nie jest w stanie wybaczyć synowi jego postępowania. Wolałaby zostać w więzieniu, niż wyjść dzięki zdradzie syna.

Oba dramaty stanowią przykład ekranowego dzieła, poruszającego nie tylko problematykę relacji rodzinnych, ale przede wszystkim ukazują istotę funkcjonowania społeczeństwa w czasach przymusu, reżimu i zniewolenia, gdzie człowiek znajdował się w sytuacjach granicznych własnego życia, nie mogąc znaleźć poprawnego, etycznego wyjścia z danej sytuacji. Ponadto w prawie każdym analizowanym dramacie odnaleźć można motyw rodziny, która cierpi z powodu decyzji bohaterów, szczególnie w momencie wyboru przez nich walki z panującym systemem czy okupantem. Niemniej także rodziny współpracowników poruszają się po niepewnym gruncie, gdzie jeden niewłaściwy krok może doprowadzić do ich ruiny (np. *Afera mięsna*).

### Mechanizm władzy

*Rozmowy z katem* to widowisko ilustrujące kształtowanie się relacji pomiędzy więźniami, a także ukazujące pewien mechanizm władzy totalitarnej. Początkowo bohaterowie odnoszą się względem siebie ostrożnie, jednak z czasem zaczynają sobie pozwalać na większą swobodę. Rozmowy Jürgena Stroopa, Gustawa Schielkego i Kazimierza Moczarskiego stają się narzędziem poznania rzeczywistości, w jakiej przyszło im żyć. W spektaklu ścierają się przekonania oficera SS, czyli człowieka ze szczytów władzy hitlerowskiej, z przekonaniami szeregowego policjanta i stojącego po przeciwnej stronie barykady żołnierza Armii Krajowej. Mężczyźni, zdając sobie sprawę, że niebawem zginą, prowadzą między sobą szczerze rozmowy. Każda wypowiedź Jürgena Stroopa jest swego rodzaju spowiedzią, ukazującą jednocześnie

człowieka, który został ukształtowany przez ogół społeczeństwa oraz specyficzną sytuację polityczno-historyczną. Spektakl przede wszystkim przedstawia portret antysemitę, wychowanego w kulcie siły i nacjonalizmu.

Sztuka jest swego rodzaju próbą zobrazowania mechanizmów władzy hitlerowskiej oraz kwestii żydowskiej. Ukazany sposób działania totalitaryzmu nasuwa wniosek, iż opinie i postawy ludzkie w zakresie politycznym są determinowane społecznie. Jednocześnie pozwala dostrzec wyraźne związki przyczynowe między dyspozycjami jednostki a uwarunkowaniami socjalnymi i sytuacją historyczną (Ryszka 1983).

*Norymberga* z kolei porusza temat historii i rzeczywistości po transformacji ustrojowej, w jakiej żyjemy. Jest to dramat o polskich traumach i lękach, które są ogólnoludzkie. Z jednej strony jest pułkownik Stefan Kołodziej i jego żona, unaoczniający istotne dla powojennej Polski wydarzenia, z drugiej jest dziennikarka, reprezentantka młodych ludzi, którym wydaje się, że tylko oni mają wpływ na własne życie. Jednak dramat ukazuje, że wszystko to okazuje się maskaradą, a spowiedź bohatera to jedynie maska. Ponadto pułkownik, zwracając się do dziennikarki, podkreśla fakt, iż nie tylko ona sama kieruje swoim życiem: „Nie chciałaś poznać swojej historii, to ja ci ją musiałem opowiedzieć. Teraz już nigdy się nie dowiesz, co jest twoim życiem, a co ubecką fikcją. Idź, żyj... Ważne jest, żebyś wiedziała, kim ty jesteś” (Krzystek 2006).

Spektakl może być wykorzystany jako studium przypadku do przedstawienia wydarzeń historycznych i ich kontekstu, ukazywania metafor, sposobu symbolicznego komunikowania się lub jako satyryczne przejawienie.

## Historyczny obraz Polski XX wieku

Większość opisanych wyżej dramatów ukazuje przede wszystkim tragedie ludzi żyjących w trudnych czasach wojny i okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, koncentrując się na dobrych i złych wyborach oraz na sytuacjach granicznych, w jakich znajdują się bohaterowie. Rekonstruują one przeszłość za pomocą konkretnych postaci i ich indywidualnych historii. Jednak Teatr Telewizji ma również w swoim repertuarze dramaty, które skupiają się nie na indywidualnym bohaterze, ale na wydarzeniu, jego świadkach oraz konsekwencjach.

Spektakl *Mord założycielski* w reżyserii Jacka Raginisa jest autorską rekonstrukcją hipotez oraz faktów, które narosły wokół początków powstania Polskiej Partii Robotniczej oraz śmierci Marceliego Nowotki, współzałożyciela partii. Dramat jednocześnie ukazuje swego rodzaju mechanizm jej działania na terenie Polski. W szczególności obrazuje nieustanną walkę o władzę, dezinformację wśród członków, bezlitosność, nieufność i kombinatorstwo, które pod maską współpracy i braterstwa charakteryzowały jej członków. Spektakl maluje przed widzami nieco inny obraz Polski w latach wojny.

Z kolei *Przerwanie działań wojennych* przedstawia trudne negocjacje prowadzone przez polskich oficerów z niemieckim generałem Erichem von dem Bachem-Zelewskim w sprawie zakończenia powstania warszawskiego, opisując nieco odmienną wizję jego zakończenia. Ukazuje profesjonalizm, bardzo dobre przygoto-

wanie do rozmów, opanowanie i żelazną logikę polskich oficerów, starających się wywalczyć jak najbardziej korzystne warunki dla polskiej strony.

*Prezent dla towarzysza Edwarda G.* oraz *Afera mięsna* przybliżają pewne mechanizmy i schematy działań partii w Polsce Ludowej. Zwracają uwagę na intrygi, łamanie prawa, propagandę, słabość systemu, fałszowanie i manipulację informacją oraz pokazowość i obwinianie innych za własne błędy i niepowodzenia.

*Afera mięsna* stanowi portret gabinetowych intryg, fałszywych aspiracji partyjnych elit i zgrzebnej rzeczywistości lat sześćdziesiątych XX wieku, sterowania aparatem sprawiedliwości, mediami i opinią publiczną. Wynikiem jest pokazowy proces „mafii mięsnej”, kara śmierci dla Stanisława Wawrzeckiego, dyrektora warszawskiego Miejskiego Handlu Mięsem, oraz wysokie kary więzienia dla dwóch innych osób. Jednak w istocie chodziło o zatuszowanie gospodarczej nieudolności rządu, braków w zaopatrzeniu oraz skierowanie gniewu ludzi na kilku oskarżonych: „Musimy dać społeczeństwu konkretne zjawiska i twarze złodziei, którzy ich okradali. Ludzie muszą ich poznać i zapamiętać. A kto zapamięta 22 podejrzanych? [...] To jest propagandowo nie do przyjęcia” (Koryncka-Gruz 2007). Twórcy spektaklu nie starają się wybielić uwikłanych w system łapówkarski bohaterów, ale też ich nie potępiają. Zwracają jednak uwagę na pewien mechanizm działania.

*Prezent dla towarzysza Edwarda G.* to natomiast niemal groteskowy obraz funkcjonowania systemu komunistycznego w Polsce. Opowiada on o niespodziance, jaką chciano przygotować dla Edwarda Gierka z okazji Barbórki. Prezentem miał być film o jego rzekomym przyjacielu Wincentym Pstrowskim, który należało zrealizować w ciągu trzech miesięcy. Oczywiście partia mogła użyć wszelkich dostępnych jej środków: „Będzie trzeba, rzuci się do akcji saperów” (Dymek 2007). Jednak film okazał się pomysłem nietrafionym, gdyż Edward Gierek nienawidził Pstrowskiego. W celu załagodzenia i wyciszenia sprawy należało znaleźć odpowiedniego kozła ofiarnego, co uczyniono.

Spektakl *Sprawa Emila B.* Małgorzaty Imielskiej jest próbą rekonstrukcji historii Emila Barchańskiego, siedemnastoletniego ucznia zabitego w stanie wojennym. Emil Barchański jest jedną z najmłodszych ofiar stanu wojennego. Aresztowany, zmuszany torturami do fałszywych zeznań, ugiął się, jednak w trakcie rozprawy sądowej stara się je odwołać, zaznaczając, iż składał je pod przymusem. Kilka tygodni później zginął w niewyjaśnionych okolicznościach. Sztuka prezentuje bezsilność matki tytułowego bohatera wobec dokonanej zbrodni, przy jednoczesnej próbie odkrycia prawdziwych wydarzeń z tamtego okresu, kiedy ludzie ginęli po cichu, nawet w centrum stolicy. Ciekawym punktem jest również postawa sędziny, która na tle innych dramatów dotyczących okresu PRL-u stara się być obiektywna i sprawiedliwa w sprawie wydania wyroku.

Z kolei *Czarnobyl. Cztery dni w kwietniu* to próba odtworzenia czterech pierwszych dni po owej kwietniowej katastrofie reaktora w Czarnobylu. Władze komunistyczne w Polsce stanęły przed dylematem, w jaki sposób zachować się w kryzysowej sytuacji. Spektakl ukazuje, jak władza próbuje manipulować informacją, by z jednej strony zapobiec panice i tragicznym skutkom skażenia promieniotwórczego, a z drugiej – nie narazić się Moskwie. Na pierwszy plan wysuwa się brak informacji i natychmiastowej reakcji władz, co zaważyło na losach tysięcy ludzi.



Ostatni spektakl to *Golgota wrocławska* Piotra Kokocińskiego i Krzysztofa Szwagrzyka. Jest to opowieść o odkrywaniu prawdy zapisanej w nigdy niewysłanych i nieotwartych listach skazańców. Historia opowiedziana jest z punktu widzenia młodego historyka, który stopniowo stara się poznać historie nadawców owych listów. Głównym bohaterem jego poszukiwań staje się Henryk Szwejcer, dyrektor Komunalnej Kasy Oszczędności, który wraz z dwójką innych pracowników został skazany na karę śmierci za kradzież kilkudziesięciu znaczków pocztowych. Sztuka ukazuje dwie płaszczyzny. Jedna to trudne śledztwo młodego historyka, który otrzymuje anonimy, pogródki, głuche telefony, a nawet zakaz korzystania z dokumentów, natomiast druga obrazuje mechanizm działania aparatu śledczego i wymiaru sprawiedliwości ich brutalności, bezwzględności manipulatorów, kształtujących historię i prawo na własny użytek.

Dramaty ukazujące wydarzenia również skupiają się na życiu jednostek, ukazują widzom, że historia to także prawdziwe ludzkie tragedie i dramatyczne wybory. Tego typu dramat personalizuje, „udramatyznia” i „emocjonalizuje” historię, pozwalając widzom zastanowić się nad motywacjami postaci historycznych, nad ich życiem, relacjami z otoczeniem, a także pochylić się nad ich emocjami, osobowością czy mentalnością. Co więcej, poprzez rekonstrukcję między innymi stylu ubierania się, zachowania danej osoby, sposobu mówienia, intonacji czy mimiki twarzy poznaje się realia, w których dane wydarzenia się dzieją.

Teatr Telewizji jest medium, które za pomocą emocji oraz konfrontacji posiadanej wiedzy i doświadczenia z ukazywaną historią staje się narzędziem w radzeniu sobie z przeszłością. „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” (Barański 2008). Z drugiej strony niektórzy historycy zarzucają, iż jest w nich za dużo koloryzowania, prób uzupełnienia historii, która nadal posiada charakter otwarty. Mimo to nie ulega wątpliwości, iż telewizyjny teatr faktu może się stać swego rodzaju filmem dokumentalnym, mającym za zadanie zwrócić uwagę na poruszany problem, naświetlić historie, których widz mógł nie znać bądź słyszeć niewiele na ich temat, i zaciekać na tyle, by sam podjął próbę zdobycia informacji i poszerzenia swojej wiedzy. Ponadto sytuacje bohaterów – ich wybory, postępowanie zapraszają widza do refleksji, jednocześnie mogąc stać się podstawą krytycznego myślenia i zadawania pytań natury etycznej.

## Podsumowanie

Bogata historia i tradycja kształtują Teatr Telewizji jako dziedzinę artystycznej kreacji i medialną przestrzeń hybrydowych widowisk. Jego działalność jest skierowana na komponowanie „mozaiki” z komponentów innych dziedzin sztuki (Sorodyl 2010). W przypadku analizowanych spektakli telewizyjnego teatru, mając do czynienia z teatrem faktu, którego fabuła oparta jest na zdarzeniu autentycznym, korzysta się z materiałów archiwalnych, listów, zeznań świadków oraz z dramatów stanowiących pierwowzór realizowanej sztuki. Dzięki podobieństwu w formie do

filmu prostsze wydaje się wykorzystanie autentycznych nagrań czy fotografii, co nadaje wiarygodności przekazowi.

Dodatkowo zadaniem telewizyjnego teatru jest odsłanianie ukrytej rzeczywistości, prezentowanie zarówno zjawisk czy procesów społecznych i historycznych, jak i ludzkiej kondycji oraz wizerunku w sposób wielowymiarowy, bez maskowania. W ten sposób Teatr Telewizji zyskuje funkcję edukacyjną, ale również staje się polem do badań dla różnych dziedzin nauki.

W analizowanych dramatach przedstawia się mechanizm faszystowskiej organizacji państwa, obraz trudności wyboru w sytuacjach granicznych, szczególnie tych, gdy zagrożone jest życie samego bohatera lub kogoś mu bliskiego, skutki dezinformacji, braku informacji czy jej manipulacji, jednocześnie ukazując historie, bohaterów, o których widz wcześniej nie słyszał lub wie niewiele. W związku z tym obok funkcji edukacyjnej Teatr Telewizji zyskuje funkcję wychowawczą i odgrywa rolę w popularyzacji historii. Należy zaznaczyć, iż telewizyjny teatr historyczny nie zastąpi źródeł historycznych, gdyż stanowi on reżyserską interpretację zdarzeń, faktów, wspomnień czy też materiałów archiwalnych. Mimo to jest ważnym narzędziem w popularyzacji historii oraz w edukacji historycznej, gdyż podejmuje mało znane, niekiedy pomijane wydarzenia z historii Polski XX wieku.

Dla analizowanych telewizyjnych spektakli ważnym i dość charakterystycznym elementem jest bliskość twarzy mówiących postaci, patrzących bezpośrednio i świadomie na konkretnego widza. Bardzo mocno odczuwalne emocjonalnie jest to w sytuacjach, gdy bohater jest torturowany. Z jednej strony widz staje twarzą w twarz ze skatowanym obliczem członka polskiego podziemia, z drugiej z wykrzywioną gniewem i czasem wręcz przerażającą twarzą kata. W innych dramatach widz może być postawiony wobec strachu pojawiającego się w trakcie procesów, rozpaczki członków rodziny, braku nadziei z powodu niemożności wyjścia z sytuacji czy też satysfakcji w oczach aparatu władzy, członków partyjnych. Zbliżenia na bohaterów, ukazywanie ich postaci w bliskich kadrach, detal na oczy i „utrzymywanie” kontaktu wzrokowego bohaterów z widzem wywołują w odbiorcy silne emocje. Teatr Telewizji to najbardziej antropologiczna ze wszystkich sztuk, w pełni przeniknięta ludzkim obrazem. Po przedstawieniu w pamięci widza pozostaje wspomnienie twarzy oraz doświadczenie przekraczania przez aktorów ram ekranu (Maliszewska 2017: 113).

Wzbudzenie w widzu emocji pozwala na jego większe zaangażowanie się w odbiór prezentowanych treści. Telewizyjny teatr, szczególnie ten, który swoją formą przypomina film, może skłonić uczniów i studentów do dyskusji na tematy historyczne, szczególnie dotyczące tak mało poznanej przez nich najnowszej historii Polski, a także przyczynić się do poszerzenia wiedzy zwykłego widza, jednocześnie skłaniając go do własnych poszukiwań, nawet kosztem czasu wolnego. Dodatkowo, pozwala również konfrontować wiadomości już zdobyte z tymi, które przedstawia, ucząc myślenia, analizowania zjawisk oraz patrzenia problemowego. Jednocześnie staje się medium, które może stanowić materiał do badań między innymi historycznych, socjologicznych, kulturoznawczych, antropologicznych czy też medioznawczych.

**Bibliografia**

- Barański Tomasz. 2008. „To nieprawda, że Polacy nie interesują się historią swojego kraju”. Super Express nr 258. Za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/61713,druk.html>. (dostęp: 25.03.2020).
- Brol Michał. 2014. Rola filmu w prowadzeniu zajęć dydaktycznych. W: *Uczyć z pasją: wskazówki dla nauczycieli akademickich*. Barbara Kozusznik, Jarosław Polak (red.) Katowice. 209–232.
- Dzierzbicka Katarzyna. 2004. 50 lat Teatru Telewizji. Kraków.
- Grabski Andrzej Feliks. 1982. „Film a świadomość historyczna. Metodologiczne uwagi historyka”. *Acta Filmologica. Studia i Materiały* nr 1.
- Hendrykowski Marek. 2000. Film jako źródło historyczne. Poznań.
- Jakubowski Witold. 2018. „Film jako medium edukacyjne”. *Studia Edukacyjne* nr 47. 95–113.
- Jaworska Justyna, Zwinogradzka Wanda, Holewiński Wacław, Leszczyński Adam, Laskowski Piotr, Kurz Iwona. 2007. „Nie wrywajcie nam paznokci”. *Dialog* nr 10. 108–118.
- Jelonkiewicz Mirosław. 2008. „Film jako tekst kultury w komunikacji interkulturowej (wykorzystanie filmów w nauczaniu cudzoziemców wiedzy o Polsce i jej kulturze)”. *Postscriptum Polonistyczne* nr 2. 177–185.
- Kaźmierczak-Drozdowska Barbara. 1980. Jerzy Antczak. Warszawa.
- Konieczka-Słowińska Danuta (red.). 2012. Film jako pomoc dydaktyczna w edukacji regionalnej. Poznań.
- Kowalski Mirosław. 2019. „Sytuacje graniczne w życiu człowieka (rozważania andragogiczno-etyczne)”. *Dyskursy Młodych Andragogów* nr 20. 179–189.
- Majcherek Wojciech. 2002. *Złota setka Teatru TV*. Warszawa
- Maliszewska Katarzyna. 2017. „Intymność edukacyjnego spotkania w Teatrze Telewizji”. *Podstawy Edukacji* t. 10. 109–118.
- Miccichè Lino. 1981. „Film i historia”. *Kino* nr 7. 24–26.
- Mironiuk-Netreba Alicja. 2014. „Edukacyjny potencjał sztuki filmowej, czyli czego o niepełnosprawności ruchowej możemy się nauczyć w kinie”. *Dyskursy Młodych Andragogów* nr 15. 195–212.
- Pawłowski Roman. 2008. „Teatr faktu IV RP”. *Gazeta Wyborcza* nr 28. 11.
- Pomorski Jan. 1998. *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*. W: *Świat historii*. Wojciech Wrzosek (red.). Poznań. 375–379.
- Prolok Leszek. 1966. *Okno dziwów: rzecz o teatrze TV*. Warszawa
- Rozmarynowska Karolina. 2012. „Sytuacja graniczna jako moment doświadczenia siebie w ujęciu Karla Jaspersa”. *Studia Philosophiae Christianae* nr 48. 165–183.
- Rudzińska Agata. 2014. „Od teatru do telewizji i internetu. Rzecz o Teatrze Telewizji”. *Postscriptum Polonistyczne* nr 2. 261–277.
- Rudziński Roman. 1987. *Jaspers*. Warszawa.
- Ryszka Franciszek. 1983. *Przedmowa*. W: *Rozmowy z katem*. Kazimierz Moczarski. Warszawa.
- Segiet Katarzyna. 2016. „Walory edukacyjne filmu. Krótka refleksja nad filmem *Zawód – pracownik socjalny*”. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja* nr 1. 9–13.

- Sordyl Alina. 2010. Teatr telewizji – pomiędzy reprezentacją a symulacją teatru. Katowice.
- Stachówna Grażyna. 2005. Teatr Telewizji – na ruinach imperium. W: 30 najważniejszych programów TV w Polsce. Wiesław Godzic (red.). Warszawa.
- Szczepaniak Marika. 2018. „Z historii Teatru Telewizji w Polsce. Ujęcie teoretyczne”. *Naukowy Przegląd Dziennikarski* nr 2. 21–37.
- Vattimo Gianni. 2006. *Spółczesność przejrzysta*. Magdalena Kamińska (przeł.). Wrocław.
- White Hayden. 1987. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore – London.
- Witek Piotr. 2011. Historia między teatrem a telewizją. Teatr telewizji jako forma oswajania przeszłości. W: *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska (red.). Lublin. 95–146.
- Zalewska Kalina. 2007. „Scena Faktu w Teatrze Telewizji”. *Dialog* nr 10. 90–98.

### Filmografia

- Afera mięsna [film]. *Scena Faktu Teatru Telewizji*. 2007. Natalia Koryncka-Gruz (reż.). <https://zaq2.pl/video/kydzt>. (dostęp: 25.03.2020).
- Norymberga [film]. *Scena Faktu Teatru Telewizji*. 2006. Waldemar Krzystek (reż.). <https://vod.tvp.pl/website/norymberga,33946053>. (dostęp: 25.03.2020).
- Prezent dla towarzysza Edwarda G. [film]. *Scena Faktu Teatru Telewizji*. 2007. Janusz Dymek (reż.). <https://vod.tvp.pl/website/prezent-dla-towarzysza-edwarda-g,38852103>. (dostęp: 25.03.2020).

### Streszczenie

Teatr Telewizji jest gatunkiem kształtującym się na pograniczu teatru, filmu i telewizji. Szczególnym jego rodzajem są utwory należące do tak zwanej sztuki faktu, której celem jest rekonstruowanie wydarzeń zgodnie z faktami i realiami.

Niniejsza praca, oparta na analizie wybranych spektakli historycznych polskiego Teatru Telewizji, jest próbą ukazania go jako medium odgrywającego ważną rolę edukacyjną oraz w popularyzowaniu historii Polski XX wieku. Równocześnie jest zaproszeniem do bardziej szczegółowych i interdyscyplinarnych badań nad telewizyjnym teatrem.

### Television Theatre as an educational medium – historiographical and popularising role, as exemplified by chosen performances

#### Abstract

Television Theatre is a genre on the border between theatre, film and television. One special example is the so-called art of fact, whose purpose is the reconstruction of events according to facts and reality. The following paper, which is based on the analysis of selected historical performances of the Polish Television Theatre, is an attempt at presenting it as a medium that plays an important role in education and popularisation of the Polish history of the 20th century. At the same time, it is an invitation to more detailed and interdisciplinary research into television theatre.

**Słowa kluczowe:** Teatr Telewizji, medium, edukacja, popularyzacja, historia

**Key words:** Television Theatre, medium, education, popularization, history

**Aleksandra Mirek-Rogowska** – magister dziennikarstwa i komunikacji społecznej oraz filologii polskiej, studentka studiów doktoranckich w dyscyplinie o komunikacji społecznej i mediach na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Jej obszar zainteresowań oscyluje wokół tematów z zakresu Public Relations, Media Relations i reklamy, a także historii mediów oraz rozwoju mediów współczesnych.