

Opowiedzieć historię

Polska dramaturgia
współczesna po 2006 roku

pod redakcją
Joanny Królikowskiej i Weroniki Żyły



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Opowiedzieć historię



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Opowiedzieć historię

Polska dramaturgia
współczesna po 2006 roku

pod redakcją
Joanny Królikowskiej i Weroniki Żyły



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2023

Joanna Królikowska (ORCID: 0000-0003-3375-264X) – doktorantka
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 21/23

Weronika Żyła – studentka kierunku Kultura i sztuka współczesna
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Mateusz Borowski, Grzegorz Niziołek

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Anna Grzeszczyk

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Jakubczyk

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/muratti6868

© Copyright by Authors, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10743.22.0.K

Ark. wyd. 8,8; ark. druk. 12,5

ISBN 978-83-8331-081-7

e-ISBN 978-83-8331-082-4

<https://doi.org/10.18778/8331-082-4>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	7
Krystyna Berkan – Wyparte chłopskie korzenie i poszukiwanie szlacheckiego <i>imaginarium</i> . W imię Jakuba S. Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego	15
Joanna Królikowska – Dziecięce doświadczenie getta w spektaklach dla młodego widza	29
Weronika Żyła – Przypominanie – zapominanie. Drugie pokolenie wobec pamięci o Marcu '68.....	49
Karolina Kosieradzka – „Teatr z kalendarza”. Dramaturgia spektakli upamiętniających wydarzenia Marca 1968.....	67
Joanna Tarasińska – Kobięca fizjologia w dramacie <i>Krzywicka/Krew</i> Julii Holewińskiej.....	83
Joanna Adamiec – Był sobie Polak, Polak, Polak i wstyd.....	99
Judyta Pogonowicz – Poczёт Królów Polskich już nie według Jana Matejki. Historia ostatniego „wawelskiego króla” według Krzysztofa Garbaczewskiego	113
Oleksandra Vasylieva – Muzyczność jako ślad wydarzeń historycznych we współczesnym dramacie polskim	129

Małgorzata Woźniak – Obraz Breslau w spektaklu <i>Mock. Czarna burleska</i>	149
Alicja Zalewska – „Ocalający powrót” – dramaturgia podróży w czasie, przestrzeni i języku w spektaklu <i>Krym</i> Małgorzaty Trajkowskiej i Very Popovej	169
Adrianna Wolińska – Teksty, które przepadną, czyli o redaktorskiej władzy estetycznej	185

WSTĘP

Badacze i badaczki teatru od wielu lat dyskutują o zwrotach pamięciowych¹ bądź historycznych², silnie oddziałujących na polski teatr. Twórcy i twórczynie zaś chętnie eksplorują tematy historyczne, dokonują weryfikacji wydarzeń i rozliczeń z przeszłością, szukając przy tym nowego języka, tak dramatycznego, jak i scenicznego. Opowieści oparte na rewizjach przeszłości, świeżych spojrzeniach na wydarzenia historyczne i prezentowaniu ich z różnych perspektyw, szczególnie tych, które nie miały wcześniej szansy wejść do głównego nurtu, są licznie obecne nie tylko w nowo powstających tekstach dramatycznych, ale też w repertuarach polskich teatrów. Mimo trwającej od wielu lat intensywnej eksploracji tematów historycznych, zainteresowanie nimi nie wyczerpuje się, a kolejne pokolenia twórców i twórczyń nadal chętnie je podejmują. Natomiast następne generacje badaczy i badaczek niezmiennie pochylają się zarówno nad nowszymi, jak i starszymi spektaklami i tekstami dla teatru podejmującymi tę tematykę³.

Mając świadomość żywotności tego nurtu w polskim teatrze, w wyniku wielu rozmów podczas spotkań Studenckiego Koła

¹ Z *Eryniami w zмовie*. Z Joanną Tokarską-Bakir rozmawia Weronika Szczawińska, [w:] *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 265.

² J. Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 461.

³ Warto tu wspomnieć chociażby o książce Marty Bryś. Zob. M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

Naukowego Teatrológów, działającego przy Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, postanowiliśmy zorganizować konferencję naukową poświęconą tej problematyce. Naszym celem było przyjrzenie się narracjom historycznym w tekstach dla teatru i przedstawieniach powstałych w ostatnich latach, oraz sprawdzenie, w jakim stopniu historia w teatrze jest interesującym tematem dla nowego pokolenia badaczy i badaczek, które wątki z tego zakresu wydają się szczególnie istotne i w jakim celu należy mówić i pisać o historii w dramacie i teatrze.

Pierwszy człon tytułu konferencji, *Opowiedzieć historię*, powstał przede wszystkim z chęci możliwie kompleksowego potraktowania zjawiska przedstawiania historii w polskim teatrze najnowszym i uniknięcia wszelkich pojęciowych czy metodologicznych ograniczeń. Określenie „opowiedzieć historię” znaczy więc tyle, co stworzyć formę wypowiedzi, w tym przypadku teatralnej lub dramatycznej, będącej próbą ujęcia wydarzeń, zarówno z tej odległej, jak i niedalekiej przeszłości. Łączy się to z wprowadzonym przez Aluna Munsłowa⁴, a w Polsce rozpropagowanym przez Mateusza Borowskiego i Małgorzatę Sugierę⁵ pojęciem morfowania historii, czyli świadomym kształtowaniem i nadawaniem jej określonej struktury, kreowaniem często odmiennych narracji historycznych, w dużym stopniu odbiegających od historii akademickiej, oraz nawiązywaniem relacji z przeszłością⁶. Historia jest więc tu artystycznym wytworem, próbą ujęcia przeszłości w ramy narracyjne, czyli jawi się jako artefakt⁷. Być może te konkretne dzieła, jakimi są przedstawienia i teksty dla teatru, należałoby rozpatrywać jako rodzaj historii eksperymentalnej lub eksperymentującej,

⁴ A. Munsłow, *Historia jako eksperyment*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Dialog” 2017, nr 7–8, s. 122–140.

⁵ M. Borowski, M. Sugiera, *Morfowanie historii*, „Dialog” 2017, nr 7–8, s. 186–197.

⁶ *Ibidem*, s. 186.

⁷ Zob. A. Munsłow, *Historia...*, s. 122–140.

rozumianej – za Munsłowem – jako „subiektywne i autorskie spotkanie z ludźmi i pozostałościami minionego czasu”⁸. W tak wytworzonej historii można więc widzieć próby kształtowania relacji z dalszą i bliższą przeszłością, a teatr postrzegać jako medium pośredniczące w tej relacji i wypracowujące ją wciąż na nowo. A zatem historię rozumiemy tu w sposób maksymalistyczny: z jednej strony jako makrohistorię społeczno-polityczną, z drugiej jako perspektywę jednostkowych mikrohistorii, z trzeciej jako opowieść przedstawianą przy pomocy teatralnych środków, czyli jako sposób prowadzenia narracji o przeszłości. Naszym zamiarem była więc budowa sieci skojarzeń z rozległym obszarem studiów nad pamięcią i zachęcenie uczestników i uczestniczek konferencji do analizy powstałych w ostatnim czasie spektakli lub tekstów dla teatru, odnoszących się do wydarzeń historycznych oraz niedawnej przeszłości, również problematyzowanej w kontekście wytworzenia narracji o historii najnowszej.

Drugi człon tytułu, *Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku*, dotyczył ujęcia tematu w sposób *stricte* formalny, czyli wskazywał na koncentrację na sposobie budowania linii dramaturgicznej przedstawień lub tekstów dla teatru, niekoniecznie odnoszących się do historii politycznej, ale raczej do historii rozumianej jako opowieść. Jako cezurę czasową dla podejmowanych rozważań przyjęliśmy rok 2006, w którym we Wrocławskim Teatrze Współczesnym odbyła się premiera spektaklu *Transfer!* w reżyserii Jana Klaty⁹. Przedstawienie podejmowało temat wojennej i powojennej historii Ziemi Odzyskanych nie tylko z perspektywy ogólnie przyjętej narracji historycznej, z konferencją w Jalcie na czele, ale przede wszystkim z perspektywy mieszkańców tych terenów – Polaków i Niemców, którzy użyli swoich wspomnień i wystąpili w spektaklu. Inscenizacja Jana Klaty, chociaż powstała na fali rewizji historii spowodowanych

⁸ *Ibidem*, s. 124.

⁹ *Transfer!*, reż. Jan Kłata, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu, premiera: 18.11.2006.

m.in. publikacją *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa¹⁰, przeformułowała dotychczasowy sposób prezentacji zdarzeń historycznych w teatrze. Właśnie to wydarzenie artystyczne jest wskazywane przez badaczy i badaczki jako przełomowe w teatralnym dyskursie historycznym, dlatego próbowaliśmy przyjrzeć się dyskusjom, które toczyły się wokół spektaklu. Odtworzenie sporów prowadzonych przez krytyków i badaczy pozwoliło nam dostrzec ogromne znaczenie przedstawienia *Klaty* dla najnowszej historii polskiego teatru. Uwzględnienie głosów zarówno zwolenników, jak i przeciwników spektaklu okazało się konieczne dla zrozumienia, które elementy *Transferu!* uznawano wówczas za nowatorskie, i jak bardzo wpłynęły one na sposoby inscenizacji historii w polskim teatrze współczesnym.

Jednocześnie pojawiła się świadomość, że recepcja spektaklu zmieniła się przez lata. To, co budziło gorące dyskusje w teatralnym środowisku przed piętnastoma laty, z naszej perspektywy – młodych badaczy i badaczek teatru, którzy intensywną partycypację w życiu teatralnym zaczynali zazwyczaj w czasach po premierze spektaklu *Klaty* – nie jest już ani tak oryginalne, ani tak kontrowersyjne, jak było wcześniej. Na spory prowadzone w końcówce pierwszej dekady dwudziestego wieku nałożyło się więc nasze spojrzenie i recepcja spektaklu – a raczej tego, co po nim pozostało, czyli rejestracji wideo. Jednak nie oznacza to przekreślenia przez nas ówczesnych sporów ani negacji znaczenia przedstawienia *Klaty*. To właśnie dzięki tym dyskusjom mamy świadomość, że *Transfer!* to – jak pisała Joanna Krakowska – „przedstawienie emblematyczne dla zwrotu historycznego w polskim teatrze”¹¹, a jego pojawienie się w 2006 roku przeformułowało zasady związane z wystawianiem historii na scenie.

Przez blisko rok Studenckie Koło Naukowe Teatrológów, pod opieką prof. Małgorzaty Budzowskiej, przygotowywało się merytorycznie do konferencji. Poddając refleksji ujęcia historii i próby jej

¹⁰ J. T. Gross, *Sąsiedzi*, Wydawnictwo Pogranicze, Sejny 2000.

¹¹ J. Krakowska, „*Transfer!*”, czyli *archiwum*, [w:] eadem, *Demokracja ...*, s. 208.

morfowania w polskim teatrze i dramacie, sięgnęliśmy po – w pewnym sensie już kanoniczne – badania m.in. Pierre’a Nory, Marianne Hirsch czy Jana i Aleidy Assmannów, które umożliwiły usytuowanie spektakli i dramatów w naukowym kontekście. Przydatne okazały się takie kategorie, jak: miejsca pamięci¹², postpamięć¹³ czy pamięć zbiorowa i pamięć kulturowa¹⁴. Znacząca dla naszych rozważań była również publikacja *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* pod redakcją Moniki Kwaśniewskiej i Grzegorza Niziołka¹⁵. Pytania o historię stawiane przez badaczy i badaczki teatru na początku drugiej dekady XXI wieku okazały się dla nas inspirujące oraz aktualne, dlatego postanowiliśmy postawić je ponownie. Jednak nie po to, żeby powielić ustalenia sprzed dziesięciolecia, ale aby – posiłkując się nimi – sprawdzić, czy i co zmieniło się na przestrzeni lat w strategiach morfowania historii przez twórców dramatycznych i teatralnych.

Naszym celem od początku było przyjrzenie się różnorodnym sposobom przedstawiania wydarzeń – tak z dawnej, jak i najnowszej historii – w powstających w ostatnich latach spektaklach i dramatach. Chcieliśmy sprawdzić, w jakiej fazie poszukiwania nowych metod twórczej krytyki makrohistorii społeczno-politycznych oraz form ich scenicznego komponowania znajduje się polska dramaturgia,

¹² P. Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.

¹³ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.

¹⁴ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, red. R. Traba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008; A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

¹⁵ *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

nie tylko w swoim wymiarze literackim, ale i scenicznym. Zależało nam na próbie dyskusji nad wielkimi narracjami historycznymi, jak również nad bieżącymi wydarzeniami społeczno-politycznymi. Naszym celem było także przyjrzenie się, w jakim kierunku zmierzają poszukiwania nowego języka, jakie są nowe układy odniesienia i współczesne perspektywy oglądu historii oraz teraźniejszości, która za chwilę stanie się historią. Istotne było dla nas, aby do dyskusji włączyć refleksję nad strukturami opowiadania indywidualnych mikrohistorii, również tych dotyczących przedstawicieli grup często wykluczanych – kobiet, osób z niepełnosprawnościami, z uzależnieniami, w kryzysie bezdomności, ludzi starszych, imigrantów, osób LGBTQ+, więźniów...

Oczywiście, niemożliwe okazało się znalezienie satysfakcjonujących odpowiedzi na wszystkie postawione pytania. Nie za wszystkimi z sugerowanych tropów udało nam się podążyć, a te, które ostatecznie zostały wybrane przez uczestników i uczestniczki konferencji, zgłębiliśmy w różnym stopniu. Mimo to zebranie głosów młodych badaczy i badaczek teatru pozwala na pokazanie pewnych tendencji w scenicznych przedstawieniach historii i sposobach jej morfowania, związanych m.in. z rozwojem narracji mikrohistorycznych, włączaniem elementów fikcjonalnych do opowieści historycznych, demitologizowaniem ważnych postaci i wydarzeń, zestawianiem ze sobą różnych perspektyw oglądu przeszłości.

Spośród dwudziestu wystąpień konferencyjnych w skład niniejszej książki weszło jedenaście artykułów. Publikację otwiera tekst Krystyny Berkan, w którym autorka analizuje spektakl Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *W imię Jakuba S.*, wpisując go w kontekst przywracania ludowych historii do dyskursu. Joanna Królikowska pisze o przedstawieniach dla młodych widzów: *Rutce* (reż. Karolina Maciejaszek) i *Huljet, huljet* (reż. Dagmara Żabska, Alla Maslovskaja), skupiając się na dziecięcej perspektywie w pokazywaniu na scenie doświadczenia getta. Kolejne dwa artykuły odnoszą się do spektakli powstałych z okazji 50. rocznicy wydarzeń z Marca 1968 roku: *Weronika Żyła*, na podstawie przedstawień *Kilka obcych słów po polsku* Anny Smolar i *Sprawiedliwości* Michała Zadary, analizuje

sposób prezentowania marcowych wydarzeń przez pokolenie, które ich bezpośrednio nie doświadczyło; z kolei Karolina Kosieradzka poddaje refleksji mechanizmy działania postpamięci w rocznicowych spektaklach. Joanna Tarasińska pisze o historii z perspektywy kobiecej w oparciu o dramat Julii Holewińskiej *Krzywicka/Krew*. Joanna Adamiec w swoim artykule opisuje przedstawienie *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, wydobywając z niego historyczne wątki, które zostały zaadaptowane na scenie jako mechanizm służący zawstydzeniu widza w momencie konfrontacji z historią. Judyta Pogonowicz przedstawia medialne strategie zastosowane przez Krzysztofa Garbaczewskiego w spektaklu *Poczet Królów Polskich*. W artykule Oleksandry Vasyliwy można przeczytać o muzycznych śladach w tekstach dramatycznych na przykładzie dramatów *Burmistrz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk oraz *Trash Story* Magdy Fertacz. Małgorzata Woźniak analizuje sposoby ukazywania przedwojennego miasta w muzycznym spektaklu *Mock. Czarna burleska* (reż. Konrad Imiela). Alicja Zalewska analizuje natomiast różne linie dramaturgiczne, wpływające na obraz podróży w przedstawieniu *Krym* Małgorzaty Trajkowskiej i Very Popovej. Książkę kończy felietonistyczny artykuł Adrianny Wolińskiej, która podejmuje próbę identyfikacji mechanizmów tworzenia obrazów historii, czyli w pewnym sensie jej bieżącego morfowania, poprzez konstytuowanie kanonu literackiego, na przykładzie procesów sankcjonowania tekstów dramatycznych przez jury Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej oraz redakcję miesięcznika „Dialog”.

Podczas konferencji w dyskusji na temat teatralnego opowiadania historii towarzyszyli nam również ci, którzy sami są twórcami tych opowieści – dramaturdzy i dramaturżki, dramatopisarze i dramatopisarki: Michał Buszewicz, Jolanta Janiczak, Małgorzata Sikorska-Miszczyk i Hubert Sulima. Spotkanie z nimi było okazją do konfrontacji naszych spostrzeżeń z perspektywą praktyków teatru. Ich obecność pozwoliła przyjrzeć się wątkom historycznym w ich twórczości, ich inspiracjom i poglądom na teatralne ujęcia przeszłości. Wiele uwag gości i gościń konferencji zbiegało się z naszymi obserwacjami – zauważono przede wszystkim stopniowe odchodzenie

od wielkich narracji historycznych na rzecz mikrohistorii, potrzebę weryfikacji opowieści przekazywanych przez dziadków i rodziców, eksplorację dziejów małych zbiorowości oraz odkrywanie lokalnej i indywidualnej tożsamości. Rozmowy z twórcami i twórczyniami uświadomiły nam również, że wątki historyczne w polskiej dramaturgii często pojawiają się nie tyle w związku z intensywną obecnością historycznych narracji w sferze publicznej, ile w wyniku pytań o własną tożsamość, zadawanych sobie przez twórców szukających tego, co ich definiuje, zarówno pod względem narodowościowym, jak i społecznym czy rodzinnym. Spotkania z praktykami pozwoliły również na poruszenie kolejnych ważnych kwestii, np. dotyczących etycznej strony historycznych narracji i prawa ludzi teatru do eksploracji cudzych prywatnych historii. Być może to właśnie w pojawiających się wciąż pytaniach, stawianych zarówno przez twórców i twórczynię, jak i badaczy i badaczki, ujawnia się potencjał nurtu historycznego w polskim teatrze oraz nieustająca potrzeba pracowania relacji z przeszłością.

* * *

Przygotowywanie tej książki przez młode badaczki – studentki i doktorantki – łączyło się z wątpliwościami natury merytorycznej i organizacyjnej. Wiele autorek po raz pierwszy zmierzyło się z trudami procesu wydawniczego. Tym cenniejsza okazała się pomoc prof. Małgorzaty Budzowskiej, czuwającej nad wszystkimi działaniami, cierpliwie udzielającej licznych merytorycznych i redakcyjnych wskazówek, dbającej o poprawność wywodów i podsuwającej nowe tropy badawcze. Dziękujemy za wsparcie udzielane na każdym etapie pracy, podpowiedzi i rady, dzięki którym – mamy nadzieję – udało się uniknąć wielu błędów. Bez pomocy prof. Małgorzaty Budzowskiej opowiedziałybyśmy w tej książce zupełnie inną historię.

Joanna Królikowska, Weronika Żyła

Krystyna Berkan

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Wydział Wiedzy o Teatrze

Szkoła Doktorska Anthropos IPAN

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

ORCID: 0000-0001-7043-4590

**WYPARTE CHŁOPSKIE KORZENIE
I POSZUKIWANIE SZLACHECKIEGO
IMAGINARIUM
W IMIĘ JAKUBA S. MONIKI STRZĘPKI
I PAWŁA DEMIRSKIEGO**

Gdyby nawet Szela historyczny nie istniał, to [...] należałoby go
wymyślić. Gdyby Szela istniejący nie był bohaterem, to i wówczas,
w imię męczeńskiej epopei krzywdy chłopskiej, należałoby go
dźwignąć na wyżyny heroizmu.

Bruno Jasieński, *Słowo o Jakóbie Szeli*, 1926

Dramat *W imię Jakuba S. Pawła Demirskiego* i inscenizacja w reżyserii Moniki Strzępki z 2011 roku¹ wpisują się w tradycję teatralnej refleksji nad postacią Jakuba Szeli, przywódcy rabacji galicyjskiej z 1846 roku. We wcześniejszych dekadach wielokrotnie wystawiano *Słowo o Jakóbie Szeli* autorstwa Brunona Jasieńskiego. Za jedną z najistotniejszych adaptacji uchodzi spektakl Kazimierza Dejmka

¹ *W imię Jakuba S. Pawła Demirskiego*, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, premiera: 8.12.2011.

z 1962 roku, w którym reżyser połączył tekst awangardysty między innymi z *Sielankami* Szymona Szymonowica czy fragmentami lamentów chłopskich.

Do ponownej refleksji nad dramatem i spektaklem może skłaniać niedawny wzrost zainteresowania historią chłopstwa i chłopską tożsamością. Zauważalnie zwiększyła się liczba publikacji popularnonaukowych², o intensywności nieporównywalnej z latami poprzednimi (ostatnie tak znaczne zainteresowanie tym tematem, odczytywanym przez pryzmat walki klas, przypadało na lata 1945–1956). W drugiej połowie 2020 roku ukazały się: *Ludowa historia Polski* Adama Leszczyńskiego³, *Bękarty pańszczyzny* Michała Rauszera⁴ (który w kolejnym roku opublikował też *stricte* naukowe opracowanie poświęcone tej tematyce, zatytułowane *Siła podporządkowanych*⁵) oraz *Śladami Szeli, czyli diabły polskie* Piotra Korczyńskiego⁶. W 2021 roku opublikowano, między innymi, *Chamstwo* Kacpra Pobłockiego⁷ i *Pańszczyznę* Kamila Janickiego⁸.

² Z porównania wyłączam teksty ściśle naukowe, m.in. *Mulier honesta et laboriosa. Kobieta w rodzinie chłopskiej późnośredniowiecznej Małopolski* M. Kołacz-Chmiel (Wydawnictwo UMCS, Lublin 2018). Pomijam też beletrystykę, np. nagrodzoną Nike 2020 powieść R. Raka *Baśń o węzowym sercu albo wtóre słowo o Jakóbie Szeli* (Powergraph, Warszawa 2020).

³ A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2020.

⁴ M. Rauszer, *Bękarty pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020.

⁵ M. Rauszer, *Siła podporządkowanych*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.

⁶ P. Korczyński, *Śladami Szeli, czyli diabły polskie*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020.

⁷ K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.

⁸ K. Janicki, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021.

Zwłaszcza *Ludowa historia Polski* stała się źródłem polemik. Krytykowano niedociągnięcia merytoryczne i warsztatowe. Kolejną osią sporu był zarzucany Leszczyńskiemu prezentyzm (przyjmowanie współczesnych kategorii etycznych w refleksji nad minionymi epokami) i moralizatorskie klisze, prowadzące do ukazywania struktury społecznej jako konfliktu między monolitycznymi grupami: „złymi” wyzyskiwaczami i ich „dobrymi” ofiarami. W wątpliwość podawano także – wielokrotnie powtarzane w *Ludowej historii Polski* – porównanie losu chłopów pańszczyźnianych w Polsce i niewolników w południowych stanach USA. Z Leszczyńskim polemizowali między innymi: prof. dr hab. Michał Kopczyński (UW, redaktor naczelny „Mówią wieki”) i dr hab. Piotr Guzowski (UwB)⁹, dr Piotr Okniński (UW)¹⁰, Marta Gospodarczyk i Łukasz Kozuchowski (UW)¹¹. Niektóre z polemik przeradzały się w dłuższe dyskusje prasowe. Żywo dyskutowane były też teksty publicystyczne, takie jak felieton Szczepana Twardocha *Potomkowie niewolników*, w którym autor zadeklarował, że nie czuje przywileju związanego z byciem osobą o białym kolorze skóry, ponieważ jest potomkiem chłopów pańszczyźnianych i los jego przodków nie był, według niego, lepszy od losu niewolników. Zaapelował o przywrócenie godności słowu „cham” jako określeniu osób przynależących do warstw plebejskich czy proletariackich¹².

Przynajmniej częściowo zbieżne z tezami Leszczyńskiego i Twardocha są, o dekadę wcześniejsze, rozpoznania zawarte w dramacie *W imię Jakuba* S. Pierwszym słowem tekstu Pawła Demirskiego jest

⁹ P. Guzowski, M. Kopczyński, *Publicystyka historyczna, a nie ludowe dzieje Polski*, rozm. przepr. K. Wons, „Pressje” 2021, nr 58, s. 87–93.

¹⁰ P. Okniński, *Zemsta Chama? Wokół „Ludowej historii Polski” Adama Leszczyńskiego*, „Magazyn Kontakt”, 6.05.2021.

¹¹ M. Gospodarczyk, Ł. Kozuchowski, *Nowa ludowa historia: charakterystyka i społeczno-polityczne korzenie narracji o historii chłopów polskich*, „Studia Socjologiczne” 2021, nr 2 (241), s. 177–198.

¹² S. Twardoch, *Potomkowie niewolników*, „Duży Format” 2021, nr 9 (1423), s. 5.

„krzywda”, przywodząca na myśl supliki (pozwyny wnoszone przez chłopów w sporach z panami) i lamentsy chłopskie, a także tekst Jasieńskiego. Osią narracji wydaje się właśnie pojęcie krzywdy, represji. Świat przedstawiony jest dualistycznie, podzielony na wyzyskującą elitę (czy to oligarchów magnackich, czy prominentów współczesnych banków i korporacji) i lud podlegający przemocy. Demirski tworzył tę narrację w oparciu o heterogeniczne źródła. Jak mówił:

Pierwszy [wątek] to temat rabacji galicyjskiej – chłopskiego krwawego powstania z połowy XIX wieku przeciwko szlachcie. Powstania, które było dosyć stabuizowane, wyparte z narracji polskiej. Drugi temat to nasze porównanie pańszczyzny do współczesnego życia na kredyt i zobowiązania się do pracowania po to, żeby spłacać kredyty. A trzecia to podparcie się Arthurem Millerem i *Śmiercią komiwojażera*, historią człowieka, który żyje tylko po to, aby spłacić swój kredyt¹³.

Główni bohaterowie *W imię Jakuba S.* to przedstawiciele pokolenia tzw. „nowych mieszczan”, spełniających neoliberalną wizję sukcesu: pracują w korporacji w dużym mieście (przypuszczalnie Warszawie), mieszkają w zamkniętym, strzeżonym osiedlu i spłacają kredyt hipoteczny. Ten uporządkowany świat zostaje zburzony, gdy wkracza do niego Jakub Szela. To stereotypowy „ojciec ze wsi” w gumowych kaloszach. Pojawienie się takiej osoby może naruszać *status quo* oraz wywoływać poczucie wstydu. Syn Jakuba Szeli zarzuca ojcu:

ja z ojcem nigdy nigdzie nie pójde
bo się z ojcem wstydzę chodzić [...]
zdrajca morderca zabił ojciec
i cały czas by chciał zabijać zatrzymywać strajkować może nawet
gdzie się ojciec jeszcze ze sobą ma prawo obnosić?¹⁴

¹³ P. Demirski, *Nie chcę już robić teatru, znudziło mi się*, rozm. przepr. M. Nowak, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, s. 2, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/37/90> (dostęp: 13.09.2021).

¹⁴ *Ibidem*, s. 54.

Bohaterowie, pomimo teoretycznego odrzucenia chłopskiej mentalności, przenoszą we współczesność pewne postawy właściwe dla poddaństwa chłopskiego, a dokładniej jednego z jego elementów – poddaństwa ekonomicznego, czyli tzw. pańszczyzny (dwa pozostałe elementy to poddaństwo osobiste i poddaństwo sądowe)¹⁵. Choć w oczywisty sposób nie mogą pamiętać czasów pańszczyzny, ich relacja wobec pracy i spłacania kredytu ma charakter pańszczyźniany. Obraz ten jest nieco podobny do tego, jak polską mentalność narodową i pozostałości po strukturze szlachecko-chłopskiej opisał kilka dekad wcześniej psychiatra Antoni Kępiński. Wyróżniał on wśród Polaków dwa podstawowe, najczęściej spotykane typy osobowości: o skłonnościach histerycznych i psychastenicznych. Pierwszy typ miał odpowiadać kulturze szlacheckiej, drugi – pochodzić z mentalności chłopskiej:

Polski typ histeryczny odpowiada najsilniej temu, co przed laty Brzezicki opisał jako typ skirtoymny (od gr. *skirtao* – tańczy); jest to typ w zasadzie szlachecki – polskie zastaw się, a postaw się – polonez, Somosierra, szarża ułanów na czołgi, polskie sejmikowanie, polskie liberum veto i tzw. polnische Wirtschaft, przedziwna mieszanka cnót i wad. Polski psychastenik – to jakby typ polskiego kmiecia, cichy, spokojny, pracowity, niewadzący nikomu, czasem tylko [...] przeraża obrazem Jakuba Szeli; jest uparty i twardy w ciężkich warunkach życia. Ten dziwny rozkład naszego społeczeństwa na ludzi, którzy gadają, i na tych, którzy pracują, [...] model szlachecki i kmiecy społeczeństwa się utrzymuje¹⁶.

Istotna w ukazaniu tego przeniesienia mentalności pańszczyźnianej jest tkanka językowa dramatu. Pojawiają się elementy pozornie gwarowe (nie odwzorowujące jednak żadnej konkretnej gwary chłopskiej, współczesnej czy historycznej), oparte na uproszczeniu zbitek spółgłoskowych i zniekształcaniu wyrazów. Idiolekt

¹⁵ P. Guzowski, M. Kopczyński, *Publicystyka...*, s. 89.

¹⁶ A. Kępiński, *Psychopatie*, Wydawnictwo PZWL, Warszawa 1977, s. 61.

bohaterów to połączenie gwary i wulgaryzmów z korporacyjnymi anglicyzmami i medialną nowomową. Przykładowo, jeden z bohaterów, Happy, opisuje swoją pracę zawodową w następujący sposób:

jo jestem clonek pokolenia spreadu
to co jo mam jok mi gardło ściska przestraszenie
a nie miało tak być
ale przeciez jakoś sobie poradzimy
ino samemu
po raz pierwszy w karierze
czuję że bezsilnie walę prosto w mur
Przez ostatnie lata jo byłem kowal własnego losu
bo za ciężką pracę i doskonale wyniki dostawałem sute premie,
nagrody i przywileje
przykro to przyznać ale na solidaryzm społeczny mnie nie stać
ale jak pomyśle ze na wieś będę miał jechać kozy hodować
ziemniaki kryzysowe kopać
bo co ma do tego mój ekonom tyż bidok zyciowo pogorszony¹⁷

Sekretarka odpowiada mu:

myśle że ekonom
to jest ino tłusty chłop co się go trzeba oszukać nauczyć
no
się da go namówić jesce
zeby cię przyjął spowrotem¹⁸

Zarówno pracodawca – korporacja, jak i bank, w którym zaciągnięto kredyt, to dla bohaterów kolejne figury ekonomy (zarządcy majątku ziemskiego i nadzorcy prac na folwarku) i karbowego (nadzorującego prace rolnicze), figur znienawidzonych i wyśmiewanych,

¹⁷ P. Demirski, *W imię Jakuba S.*, s. 14 [tekst dramatu nie został dotąd opublikowany, maszynopis otrzymałam dzięki uprzejmości dr hab. Joanny Krakowskiej, prof. IS PAN].

¹⁸ *Ibidem*, s. 14.

ale też stanowiących realne zagrożenie¹⁹. W czasach obowiązywania poddaństwa chłopskiego standardem był sabotaż prac rolnych czy kłusownictwo, tego rodzaju opór chłopi uznawali za właściwy etycznie jako odzyskiwanie tego, czego jest się przez władzę pozbawianym²⁰. Podobną rolę wydają się dla bohaterów dramatu spełniać oszustwa wobec pracodawcy – bezpośredni opór, bunt czy „rabacja” wydają im się niemożliwe.

Opresyjność sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie, współgra z – przywołanym w dramacie – fragmentem *Słowa o Jakóbie Szeli*:

Trzepotał, klekotał
kary kur na grzędzie:
Nie zmawiajta wy się, chłopcy,
nic z tego nie będzie!
A ty wódko-ciotko,
pokuśnico czarcia.
nie namawiaj ty ich na złe
za tę miskę żarcia,
A wprzód ty się, wódko,
w pańskich kadziach zaśmierdź.
Jak ich zajdzie pan ekonom,
pozabija na śmierć²¹.

Szela przybywa do swoich „dzieci”, aby rozpocząć bunt. Napotyka jednak na opór, niewiarę w możliwość otwartego sprzeciwu. Jego potomkowie wstydzą się chłopskich korzeni i pragną

¹⁹ Popularne określenie „mentalność folwarczna” początkowo używane było przede wszystkim w opisie stosunków pracowniczych i kultury organizacyjnej działających w Polsce korporacji. Por. A. Kolasa-Nowak, *Od idei „homo sovieticus” do „mentalności folwarcznej” Polaków. O używaniu przeszłości w dyskursie socjologicznym i publicznym*, „Res Historica” 2018, nr 46, s. 301–320.

²⁰ M. Rauszer, *Bękarty...*, s. 43–68.

²¹ P. Demirski, *W imię...*, s. 14. Por. B. Jasieński, *Słowo o Jakóbie Szeli*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1986, s. 46.

przynależności do innej warstwy społecznej. Archetypiczny „polski kmiotek” po awansie na zamieszkałego w dużym mieście pracownika korporacji nie chce dłużej być „kmiotkiem”.

Nowi mieszczenie (tacy jak bohaterowie *W imię Jakuba S.*) nie identyfikują się z kulturą chłopską, ale nie dążą również do przyswojenia wartości właściwych dla warstwy, w którą na pozór wnikają – kluczowego dla społeczeństw zachodnioeuropejskich etosu mieszczańskiego. Wiąże się to przypuszczalnie z jego słabą obecnością w kulturze polskiej, co jest widoczne chociażby w literaturze. *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska różnią się znacznie od *Dzienników* angielskiego rówieśnika ich autora, Samuela Pepysa²². Nie powstała też nigdy w Polsce powieść podobna do *Buddenbrooków* Thomasa Manna; polską epopeję narodową nie stali się *Chłopi*, ale nie stały się nią też *Ziemia obiecana* czy *Lalka*. Pojęcie mieszczaństwa nie jest w Polsce zwykle kojarzone z kategoriami takimi jak etos pracy, trzeźwość myślenia czy przywiązanie do norm moralnych, lecz z hipokryzją, ciasnotą umyslową, brakiem wyobraźni, fantazji. Potomkowie chłopów pańszczyźnianych pragną natomiast internalizacji tożsamości szlacheckiej, zbioru specyficznych wyobrażeń, których wizualnym symbolem mógłby być wizerunek białego dworku²³.

Kluczowe dla treści dramatu jest pojęcie opowieści czy też opowiadanej historii, pojawiające się przede wszystkim w scenach dziejących się przy świątecznym stole. Wspólny stół ma szczególne znaczenie jako przestrzeń posiłku znamionującego przynależność do określonej klasy społecznej. Sałatka z kozłiny „z tybetańskich skalisk” jest pochłaniana nieestetycznie, z jednej miski, przy dźwiękach siorbania i mlaskania. Syn Jakuba Szeli chciał spędzić w operze wieczór świąteczny, jednak tam widzowie („masa ciemna,

²² Pasek urodził się trzy lata po Pepysie, a zmarł dwa lata przed nim.

²³ O żywotności „szlacheckich” aspiracji świadczyć może nieustanna popularność pseudodworkowej architektury. Osobnym tematem badań mogłaby stać się obecność stereotypowych „szlachecko-sielskich” elementów we współczesnych serialach, reklamach, nazwach i etykietach produktów.

ciemniczna”²⁴) zajęli się zachłannym jedzeniem kapusty – do czego on ochoczo dołączył, niejako dając dowód swojego „chłopskiego” sprytu, archetypicznego połączenia udawanej głupoty i rzeczywistej chytryści²⁵. Zarazem wspólny stół jest przestrzenią opowiadania historii, konstruowania tożsamości. Szela stwierdza:

żał mi
tych ludzi którzy krążyli po nie swojej opowieści
i nie swoje święta pańskie mają²⁶

Sekretarka przypochlebia się Dziedziczce, mówiąc, między innymi, „kochana, nie przejmuj się, mieliśmy wysłuchać twoich historii”²⁷. Happy poszukuje swojej „wigilijnej opowieści”. Pojawia się zatem zarówno wątek opowieści własnej, niechcianej i wypartej, jak i opowieści upragnionej – ale opartej na fałszu, dysonansie między jej treścią a tożsamością kulturową słuchających. Upragnioną historią jest ta, którą miała przekazać Dziedziczka, opowieść o kulturze szlacheckiej. Pamięć szlachecka nie tylko daje poczucie rzekomo posiadanego niegdyś bogactwa i władzy, ale przede wszystkim, jak pisał Rauszer, pozwala zinternalizować „spójną opowieść i zakorzenienie w przeszłości”²⁸. Jednak jest to opowieść zafałszowana. Szela, przechodząc do bohaterów, pyta:

Kto wam te szlacheckie pańskie durniu jeden z drugim korzenie wymyślił? [...]
Kto was wyjął wstydem z własnej opowieści buntów chłopskich na powstańcze koszule pozamieniał państwo [...] wszyscy szlachta?
Gdzie się komu dałeś opowiedzieć ze wstydu nie po swojemu żeby uciec się wyrwać?²⁹

²⁴ P. Demirski, *W imię...*, s. 46.

²⁵ M. Rauszer, *Bękarty...*, s. 48–51, 80–83.

²⁶ P. Demirski, *W imię...*, s. 108.

²⁷ *Ibidem*, s. 53.

²⁸ M. Rauszer, *Bękarty...*, s. 35.

²⁹ P. Demirski, *W imię...*, s. 102.

Bohaterowie, przyjmując sztuczne szlacheckie imaginarium³⁰, zarazem wypierają się własnej tożsamości, chłopskiej kultury niezmożonego „buntu, oporu, drwiny, szyderstwa i poczucia własnej wartości”³¹.

W scenicznym wystawieniu dramatu Demirskiego przewijały się liczne wątki autobiograficzne, zwłaszcza dotyczące życia rysu reżyserki – Moniki Strzępki. Wielokrotnie opowiadała ona o swoim pochodzeniu oraz o pierwszych kilkunastu latach życia spędzonych we wsi Lichwin niedaleko Tarnowa³². Określała też *W imię Jakuba S.* jako okazję do „wywalenia z siebie”³³ opowieści o swoim dzieciństwie. Reżyserka deklarowała ucieczkę od mitologizacji, od tworzenia narracji „dziewczyna ze wsi została słynną

³⁰ Pojęcia *imaginarium* używam w znaczeniu zaproponowanym przez Andrzeja Ledera, wywiedzionym z prac Charlesa Taylora. Jak pisze Taylor, imaginarium społeczne „nie jest zestawem idei, jest raczej tym, co umożliwia praktyki społeczne poprzez nadanie im sensu”. Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków 2010, s. 9–10 [cyt. za:] A. Leder, *Prześniona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 11. Leder dodaje, że nadanie sensu oznacza zarazem „by to, jak obiekty, postaci i sprawy nam się jawią, miało dla nas znaczenie moralne i wyznaczało ramy porządku etycznego z właściwymi mu przeżyciami”. A. Leder, *Prześniona...*, s. 11.

³¹ M. Rauszer, *Bękart...*, s. 36.

³² Por. m.in.: P. Demirski, M. Strzępka, *Był sobie Polak, Andrzej, czterej pancerni i gej*, rozm. przepr. M. Grzebalkowska, D. Karaś, „Duży Format” 2011, nr 8 (03.03.2011), www.wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,9195201,byl-sobie-polak-andrzej-czterej-pancerni-i-gej.html (dostęp: 13.09.2021).

³³ M. Strzępka, *Byłam królową Tarnowa*, rozm. przepr. M. Urbaniak, „Wysokie Obcasy” 2014, nr 8 (767), www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,96856,15498419,monika-strzepka-bylam-krolowa-tarnowa.html (dostęp: 13.09.2021).

reżyserką”³⁴ czy od ograniczenia przesłania spektaklu do historii o prowincjonalnym dziecku, które „ma tak strasznie wszędzie daleko”³⁵ i któremu towarzyszy wszędzie „wiejski obciach”³⁶. W spektaklu pojawiały się bezpośrednie odniesienia autobiograficzne, na przykład czarno-żółta bluza dresowa noszona przez jedną z bohaterek (Sekretarkę, graną przez Klarę Bielawkę) była identyczna z tą, w której Strzępka odbierała Paszport Polityki w 2010 roku.

Wydaje się, że celem inscenizacji *W imię Jakuba S.* była „terapia” bolączek społeczeństwa, wynikających z niezdolności wyzbycia się folwarczno-pańszczyźnianego stosunku wobec pracy, ale też wypływających z niedających się spełnić aspiracji i ze wstydu związanego z peryferyjnymi (wiejskimi bądź małomiasteczkowymi) korzeniami. W jednym z wywiadów Demirski wspominał:

[Widzowie] wychodzą z takim poczuciem: jestem z Kielc, pojadę tam do babci, mamy. Ci ludzie zrozumieli fałsz swojej tożsamości, znaleźli szansę jej zrozumienia, zanalizowania: [...] „cały czas udaję, że jestem intelektualistką warszawską i nią jestem, nie mogę się tego wyprzeć, bo żyję w tym mieście. Wyparłam jednak z siebie ważny element – jestem dziewczyną z Kielc, która wychowała się tam na blokowisku”. I ta osoba stara się tam wrócić. To jest budujące³⁷.

Właściwe byłoby jednak pytanie, na ile wiara w oddziaływanie spektaklu, w wyzwalamie poprzez teatr z „folwarchnego myślenia”, jest realna, a na ile utopijna. W rozmowie z Maciejem Nowakiem Demirski wyraził się następująco:

oprócz tego, że był to rodzaj przypomnienia, to nic z tego więcej nie wynikło. Wprawdzie parę osób opowiadało, że nagle zrozumieli,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ P. Demirski, *W imię...*, s. 66.

³⁶ *Ibidem*, s. 47.

³⁷ P. Demirski, *Nie czuję się częścią mainstreamu*, rozm. przepr. A. Petynia, „Teatralia” 2012, nr 7, s. 6.

że w Warszawie budują swoją fałszywą tożsamość, ale prócz tej opowieści o chłopstwie nic więcej nie udało się zrobić. Ten buntowniczy aspekt przedstawienia, który był duży, został spacyfikowany³⁸.

Podobne wrażenia odnieśli też aktorzy. Jak twierdził odtwarzający w spektaklu postać Happy'ego Dobromir Dymecki:

Po spektaklu zdarzało się, że przychodzili do nas poruszeni widownią, bo sceniczny Jakub Szela był podobny do ojca z ich doświadczeń. Spektakl pozwalał im odzyskać samych siebie i odsłonić swoją prawdziwą tożsamość. Wstyd i kompleks jako doświadczenie zbiorowe okazały się łatwiejsze do zniesienia. Myślę, że to wierzchołek góry lodowej: my, jako naród, mamy w sobie dużo nieprzepracowanego wstydu. Szkoda, że teatr jest niewystarczającym medium do rozładowywania tego rodzaju społecznych napięć i w rezultacie jako projekt polityczny poniósł klęskę. [...] Symbolicznie traktowany Jakub Szela miał odzyskać podmiotowość, tak jak wszyscy ci, o których zapomniano, których system odrzucił. Chodziło o to, by stworzyć wspólną przestrzeń, gdzie jest miejsce dla każdego. Tymczasem nic takiego się nie wydarzyło. Wciąż tkwimy w zakętym kręgu opresji i napięć na zasadzie „my” i „oni”. Jedynie role związane z hierarchią władzy zostały zamienione. Ale nie wytworzył się żaden dialog, co dopiero porozumienie, nie mówiąc o wzajemnym szacunku. Żadne napięcie społeczne nie zostało pozytywnie rozładowane³⁹.

Stawiając tezę o dualistycznym modelu społeczeństwa polskiego oraz o „długim trwaniu” struktur społecznych, twórcy *W imię Jakuba* S. uniknęli zarazem gloryfikowania ofiar i moralizatorstwa. Nie stworzyli nowej hierarchii etycznej, na szczycie której stałby niezależnie od swoich poczynań chłop pańszczyźniany (jako niewinna ofiara), na dnie zaś przedstawiciele elity (z założenia bezwzględni wyzyskiwacze). Nie można też wskazać bohaterów jednoznacznie

³⁸ P. Demirski, *Nie chcę już robić teatru...*, s. 3.

³⁹ D. Dymecki, *Teatr jako projekt polityczny poniósł klęskę*, rozm. przepr. J. Cieślak, „Teatr” 2017, nr 5, s. 26.

pozytywnych czy negatywnych. Jakub Szela nie jest ani przywódcą sterowanego przez zaborców, ślepego wybuchu nienawiści (jak ukazuje się go zwykle w podręcznikach szkolnych), ani nienagannym etycznie wyzwolicielem, zasługującym na apoteozę. I to właśnie niejednoznaczność, pobudzanie raczej do refleksji niż do łatwych ocen, wydaje się z perspektywy czasu jednym z najistotniejszych atutów dramatu i spektaklu Strzępki i Demirskiego.

Bibliografia

- Demirski Paweł, *Nie chcę już robić teatru, znudziło mi się*, rozm. przepr. M. Nowak, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/37/90> (dostęp: 13.09.2021).
- Demirski Paweł, *Nie czuję się częścią mainstreamu*, rozm. przepr. A. Petynia, „Teatralia” 2012, nr 7.
- Demirski Paweł, Strzępka Monika, *Był sobie Polak, Andrzej, czterech pancerni i gej*, rozm. przepr. M. Grzebałkowska, D. Karaś, „Duży Format” 2011, nr 8, www.wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,9195201,byl-sobie-polak-andrzej-czterech-pancerni-i-gej.html (dostęp: 13.09.2021).
- Dymecki Dobromir, *Teatr jako projekt polityczny poniósł klęskę*, rozm. przepr. J. Cieślak, „Teatr” 2017, nr 5.
- Gospodarczyk Marta, Kożuchowski Łukasz, *Nowa ludowa historia: charakterystyka i społeczno-polityczne korzenie narracji o historii chłopów polskich*, „Studia Socjologiczne” 2021, nr 2 (241).
- Guzowski Piotr, Kopczyński Michał, *Publicystyka historyczna, a nie ludowe dzieje Polski*, rozm. przepr. K. Wons, „Pressje” 2021, nr 58, s. 87–93.
- Janicki Kamil, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021.
- Jasiński Bruno, *Słowo o Jakobie Szeli*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1986.
- Kępiński Antoni, *Psychopatie*, Wydawnictwo PZWL, Warszawa 1977.
- Kolasa-Nowak Agnieszka, *Od idei „homo sovieticus” do „mentalności folwarcznej” Polaków. O używaniu przeszłości w dyskursie socjologicznym i publicznym*, „Res Historica” 2018, nr 46, s. 301–320.
- Korczyński Piotr, *Śladami Szeli, czyli diabły polskie*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020.

- Leder Andrzej, *Prześniona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Leszczyński Adam, *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2020.
- Okniński Piotr, *Zemsta Chama? Wokół „Ludowej historii Polski” Adama Leszczyńskiego*, „Magazyn Kontakt”, 6.05.2021.
- Pobłocki Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Rauszer Michał, *Bękarty pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020.
- Rauszer Michał, *Sila podporządkowanych*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.
- Strzepka Monika, *Byłam królową Tarnowa*, rozm. przepr. M. Urbaniak, „Wysokie Obcasy” 2014, nr 8 (767), www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,96856,15498419,monika-strzepka-bylam-krolowa-tarnowa.html (dostęp: 13.09.2021).
- Twardoch Szczepan, *Potomkowie niewolników*, „Duży Format” 2021, nr 9 (1423).

Materiały niepublikowane

Scenariusz spektaklu *W imię Jakuba* S. Pawła Demirskiego (niepublikowany).

Joanna Królikowska

Uniwersytet Łódzki

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

ORCID: 0000-0003-3375-264X

DZIECIĘCE DOŚWIADCZENIE GETTA W SPEKTAKLACH DLA MŁODEGO WIDZA

Na polskim rynku wydawniczym od niemal dwudziestu lat pojawiają się pozycje książkowe dla dziecięcych czytelników poświęcone II wojnie światowej¹. Wśród nich nie brakuje także lektur podejmujących próbę przedstawienia losów Żydów w tym okresie. Jednak to, co w literaturze dla młodego odbiorcy było tematyzowane przez blisko dwie dekady, w teatrze zaczyna pojawiać się od niedawna. Bo chociaż twórcy teatralni sprawami historii zajmują się często i chętnie, to rozmowę o przeszłości i pamięci prowadzili dotychczas z widzami dorosłymi. Próby opowiedzenia młodym odbiorcom o Holokauście stanowią więc w polskim teatrze *novum*. Przykładem

¹ Łódzkie Wydawnictwo Literatura przygotowało serię dla młodych czytelników pt. „Wojny dorosłych – historie dzieci”, w ramach której publikowane są książki o wojennych losach dzieci, zarówno podczas II wojny światowej, jak i w trakcie współczesnych konfliktów zbrojnych, np. *Bezsenna Jutka* Doroty Combrzyńskiej-Nogali czy *Zakłęcie na „w”* Michała Rusinka. Por. strona Wydawnictwa Literatura: <https://www.wydawnictwo-literatura.pl/serie-wydawnicze/wojny-doroslych-historie-dzieci> (dostęp: 4.10.2021).

podjęmowanych w tym nurcie działań są spektakle *Huljet, huljet*² Teatru Figur w Krakowie oraz *Rutka*³ Teatru Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi, pokazujące życie żydowskich dzieci w gettach.

Oba przedstawienia bezpośrednio wywodzą się z historii lokalnych związanych z miastami, w których działają teatry. *Huljet, huljet* w reżyserii Dagmary Żabskiej i Alli Maslovskajej odwołuje się więc do getta krakowskiego, *Rutka* w reżyserii Karoliny Maciejaszek do getta łódzkiego. Wspólnym mianownikiem tych spektakli (podobnie zresztą jak książek o tej tematyce przeznaczonych dla młodych odbiorców) jest także uczynienie głównymi postaciami dzieci i przedstawienie życia w zamkniętej dzielnicy z ich perspektywy⁴. „Zasada rówieństwa opiera się na wiekowej odpowiedniości literackiej postaci i potencjalnego czytelnika. Zabieg ten zapewnia zniesienie pokoleniowego dystansu, proponuje określone analogie poznawcze i emocjonalne”⁵ – pisała Katarzyna Wądolny-Tatar o zasadności wprowadzenia postaci dziecka w powieściach o II wojnie światowej, przeznaczonych dla młodych odbiorców. Wydaje się, że podobne mechanizmy funkcjonują również w spektaklach.

Różnice i podobieństwa między krakowskim a łódzkim przedstawieniem pokazują, jak ewoluują opowieści o Holokauście przeznaczone dla widza niedorosłego. Twórcy szukają rozwiązań

² *Huljet, huljet*, według koncepcji i scenariusza zespołu, reż. Dagmara Żabska, Alla Maslovskaja, Teatr Figur w Krakowie, premiera: 13.10.2015.

³ *Rutka* Joanny Fabickiej, reż. Karolina Maciejaszek, Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi, premiera szkolna: 27.10.2019, premiera teatralna: 01.02.2020.

⁴ Jednak wybór dziecięcego bohatera nie definiuje jednoznacznie grupy odbiorczej – jak chociażby w filmach *Życie jest piękne* (reż. Roberto Benigni, 1997) czy *Chłopiec w pasiastej piżamie* (reż. Mark Herman, 2008), które nie są przeznaczone dla młodych widzów.

⁵ K. Wądolny-Tatar, *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Naracje dla najmłodszych*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 3 (23), s. 114, <https://doi.org/10.12775/LC.2017.053>

scenicznych między nielinearną i niefabularną historią a przyczynowo-skutkową akcją, bazują na faktach, ale jednocześnie podążają w stronę fikcji, projektując odbiór wydarzenia nie tylko rozumowo, ale przede wszystkim afektywnie. Celem artykułu jest więc sprawdzenie, w jaki sposób twórcy i twórczynie obu przedstawień skonstruowali opowieści o dziecięcym doświadczeniu getta i jakimi środkami próbują to doświadczenie przekazać młodemu odbiorcy.

Jednak już sam wybór adresata tych spektakli może budzić wątpliwości. Dla młodego widza – czyli dla kogo? Z pewnością nie są to przedstawienia dla dzieci w wieku przedszkolnym. Młodego widza należy tu raczej rozumieć jako odbiorcę o kilka lat starszego, który będzie w stanie oswoić trudne emocje związane z opowieścią o Holokauście. Jednocześnie spektakl może być dla oglądających jedną z pierwszych konfrontacji z tak trudną tematyką. Pojawia się więc pytanie, jakiego rodzaju doświadczenie należy w tej sytuacji wytworzyć, by było ono przystępne, a jednocześnie nietraumatyzujące. Pomocne rozwiązania zostały wypracowane już na gruncie literatury dla dzieci i młodzieży. Katarzyna Wądołny-Tatar zauważa:

Narracje o II wojnie światowej dla najmłodszych eksponują indywidualne doświadczenia bohaterów według zasady współczesności, ujmują sytuacje postaci-dziecka w konstelacji rodziny oraz dbają o emocjonalne bezpieczeństwo dziecka-o d b i o r c y, nie epatując okrucieństwem, ale wyzwalając głębokie współczucie i empatię⁶.

Ta ostatnia zasada wydaje się znacząca również w świetle rozważań Aleidy Assmann, która empatię wobec cierpienia innych uznaje za ważny aspekt obecnej kultury pamięci⁷.

⁶ *Ibidem*, s. 113. Podkreślenia w oryginale.

⁷ A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 15.

Doświadczenie generowane przez spektakle wymaga dodatkowej refleksji. Pomocne wydają się tu rozważania historiografa Franka Ankersmita. W swoich pracach holenderski badacz sformułował koncepcję doświadczenia historycznego (*historical experience*)⁸. „Jest to doświadczenie wywodzące się z podwójnego ruchu, który łączy *odkrycie* (*discovery*) i *odzyskanie* (*recovery*) przeszłości”⁹ – tłumaczył Ankersmit, wskazując przy tym na poczucie przekraczania granicy między przeszłością a teraźniejszością. Według badacza może być ono spowodowane przez kontakt ze zwykłymi przedmiotami lub artefaktami, a także z dziełami sztuki, w tym – jak sądzę – ze spektaklami teatralnymi. Doświadczenie historyczne nie jest świadomie wywołane, ale wiąże się z „oszołomieniem chwilą” (*an abriety of the moment*) i opiera się na „przeżywaniu” – te cechy wydają się znaczące dla odbioru spektakli, szczególnie przez młodych widzów, żywo reagujących na świat przedstawiony w teatrze. Co więcej, jak wskazuje Ankersmit, pojawienie się doświadczenia historycznego bywa zależne od kontekstu¹⁰. Może to być kontekst kulturowy, ale także kontekst miejsca, co w przypadku zarówno *Huljet, huljet*, jak i *Rutki* związane jest z miastami, w których powstały dzieła sceniczne. Wydaje się więc, że doświadczenie młodych odbiorców spektakli o tematyce historycznej może być bliskie doświadczeniu historycznemu opisywanemu przez holenderskiego historiografa. To podobieństwo pozwala spojrzeć na przedstawienia jak na przedmioty stymulujące doświadczenie przeszłości, zaś na sam teatr jak na miejsce jej doświadczenia.

⁸ F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, [w:] idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004, s. 212.

⁹ F. Ankersmit, *Wprowadzenie do wydania polskiego*, [w:] idem, *Narracja...*, s. 212.

¹⁰ F. Ankersmit, *Modernistyczna...*, s. 212–216.

Inne z rozważań Ankersmita, z eseju *Pamiętając Holocaust. Żałoba i melancholia*, pozwalają również zastanowić się nad specyfiką doświadczenia historycznego związanego z Zagładą. Badacz porównujący w swoim tekście dwa pomniki – Mauzoleum Pamięci i Pomnik Dzieci – wskazuje na różnice doświadczeń, które te monumenty wywołują. Zwraca on uwagę na konieczność istnienia uprzedniej wiedzy niezbędnej do odbioru pierwszego z nich: „Pomnik *antycypuje* wspomnienia, skojarzenia i wiedzę, która w taki czy inny sposób już *istnieje*”¹¹. To spostrzeżenie wydaje się znaczące w odniesieniu do spektakli skierowanych do młodych widzów, którzy wiedzy o Holokauście po prostu jeszcze nie mają lub też posiadają ją w bardzo ograniczonym zakresie. Spektakl nie może więc kreować doświadczenia na wzór Mauzoleum Pamięci, gdyż staje się ono wówczas niezrozumiałe dla młodego odbiorcy. Inaczej jest z Pomnikiem Dzieci: „by poczuć ciężar konfrontacji z horrorem Holokaustu i z niewyobrażalnym rozmiarem zbrodni, nie potrzebujemy ani pamięci, ani nabytej wcześniej o nim wiedzy. Pomnik ten *nie toruje drogi* już istniejącym uczuciom i emocjom, ale w pewnym sensie z powodzeniem *kreuje*”¹². Nie bez przyczyny spektakle dla młodego widza silnie eksplorują sferę emocji i szukają porozumienia z odbiorcami właśnie poprzez wzbudzanie w nich konkretnych uczuć. Być może więc wytwarzają podobny rodzaj doświadczenia, który Ankersmit opisuje w przypadku Pomnika Dzieci. Jednocześnie, ze względu na wiek widzów, jest to doświadczenie złagodzone – nie powinno bowiem bezpośrednio stawiać ich wobec traumatyzującego „horroru Holokaustu”. Może natomiast konfrontować ich z emocjami bohaterów – ich strachem, niepewnością, tęsknotą za bliskimi, torując poprzez uczucia drogę do poznania trudnej przeszłości.

¹¹ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, [w:] idem, *Narracja...*, s. 415. Podkreślenia w oryginale.

¹² *Ibidem*, s. 416. Podkreślenia w oryginale.

Dziecięca perspektywa, czyli migawki z pamięci

Przygotowany w 2015 roku przez Teatr Figur w Krakowie spektakl *Huljet, huljet* (czyli *Baw się, baw*) właściwie nie jest spektaklem dla dzieci. Jego twórcy od początku zakładali, że odbiorcami przedstawienia o krakowskim getcie będą raczej dorośli¹³. Niemniej zespół nie określił wyraźnie dolnej granicy wiekowej, nie zaznaczano też, że jest to przedstawienie wyłącznie dla widzów pełnoletnich¹⁴. Brak oficjalnej cezurę nie wykluczał więc udziału młodszej publiczności w wydarzeniu – dlatego traktuję ten spektakl jako potencjalnie możliwy w odbiorze przez widzów niedorosłych. Ponadto realizacja spektaklu z wykorzystaniem techniki teatru cieni, nieczęstej na polskich scenach¹⁵, mogła okazać się pociągająca tak dla dorosłej publiczności, jak i tej nieco młodszej.

Bezpośrednią inspiracją do powstania przedstawienia były zdjęcia znajdujące się w Muzeum Fabryki Emalia im. Oskara Schindlera w Krakowie. W ramach współpracy z tą instytucją Teatr Figur przygotował etiudy w pudełkach, prezentowane zarówno w przestrzeni Muzeum, jak i w przestrzeni miasta. Jednak po zakończeniu tego projektu twórcy nie porzucili zainteresowania tematyką żydowską. Mając świadomość, że siedziba Teatru znajduje się na terenie dawnego getta krakowskiego (ul. Limanowskiego), zaczęli poszukiwać nowych inspiracji, między innymi w pamiętnikach i wspomnieniach świadków. Zespół postanowił połączyć niektóre z dotychczas powstałych etiud i dodać nowe, tworząc autonomiczny spektakl-instalację.

¹³ Informacje o genezie powstania spektaklu zostały pozyskane przez autorkę w rozmowie z reżyserką, Dagmarą Żabską.

¹⁴ Strona Teatru Figur w Krakowie: <http://teatrfigur.pl/spektakle/huljet-huljet/> (dostęp: 16.05.2021).

¹⁵ Teatr Figur w Krakowie jest jedynym w Polsce profesjonalnym zespołem regularnie pracującym tą metodą.

Atrakcyjny jest też sam pomysł na przestrzenną realizację, budzący skojarzenia z teatrem mansjonowym¹⁶. W sali teatralnej znajdują się pudła, stoły, walizki, komody i inne przedmioty, które okazują się mikrosценami. To właśnie one stają się miejscami pokazu kolejnych etiud, składających się na przedstawienie. Taka forma umożliwia przemieszczanie się w przestrzeni spektaklu-instalacji i podążanie (lub nie) za następującymi po sobie epizodami. Zostaje więc zniesiony tradycyjny podział na scenę i widownię, co powoduje zmniejszenie dystansu między publicznością i aktorami. Pozwala to budować poczucie intymności w ramach opowiadania scenicznej historii, szczególnie że i grupa widzów jest niewielka ze względu na założenia spektaklu. Mikrosцeny-eksponaty znajdują się blisko widza, na wyciągnięcie ręki, naturalną chęć ich dotknięcia można zresztą zaspokoić, co stwarza warunki sprzyjające odbiorowi spektaklu przez młodego widza, nawet jeśli sam zespół Teatru Figur nie wybierał tych rozwiązań ze względu na dzieci.

Chociaż każda ze scen jest niezależna od pozostałych i ma innych bohaterów, to uspójnia je dziecięca perspektywa. Kolejne epizody są luźno powiązane, nie ma linearnej przyczynowo-skutkowej akcji ani jednego głównego bohatera, za którym podążaliby widzowie. Wprowadzenie dziecięcej perspektywy nie wiąże się w tym przypadku z opowiadaniem historii konkretnego dziecka – w przedstawieniu jest wiele dzieci, głównie bezimiennych (tylko w jednej etiudzie występują Ala, Stella oraz Adam). Czasem bohater pozornie znika, zastąpiony np. przez uosabiający dziecko rower. Zdarza się też, że etiudy w ogóle nie prezentują postaci dziecka, ale widziane jego oczami getto. Wychodząc od archiwalnych zdjęć i wspomnień świadków, Teatr Figur zrealizował więc spektakl przypominający ciąg migawek albo urywków wspomnień,

¹⁶ Mansjony – sceny, „domy” w teatrze misteryjnym, pomiędzy którymi przemieszczali się aktorzy, grając kolejne epizody. Por. K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 65–70.

jak gdyby przywołanych z głębi pamięci. Zaproponowana przez twórców dziecięca perspektywa postrzegania świata jest więc z założenia fragmentaryczna i niespójna.

I chociaż kolejne sceny pokazują życie w getcie oczami pozornie beztroskiego dziecka, to nie brak tu świadomości istnienia zagrożenia. Stanowi je nie tylko uosabiająca zło Baba Jaga z popularnej wylizczanki. W spektaklu niebezpieczeństwo pojawia się pod postaciami groźnie wyglądających orłów, nawiązujących do symbolu III Rzeszy, ale także bardziej dosłownie – w obrazie maszerujących żołnierzy. Wykorzystanie tych elementów wprowadza do przedstawienia atmosferę strachu. Dopełnia ją także rozbudowana sfera dźwięków: rytmiczny stukot butów przemieszczającego się oddziału, odgłosy nadlatujących samolotów, wybuchających bomb, trawiącego kamienicę pożaru czy wreszcie krzyk przerażonych ludzi. Dbalność twórców również o sferę audialną uzmysławia, że w spektaklu skonstruowanym z migawek i urywków wspomnień znaczącą rolę pełnią nie tylko obrazy, ale i dźwięki, które z różnych powodów mogły zapisać się w dziecięcej pamięci. To też kolejna forma oddziaływania na młodych odbiorców, których próby zrozumienia codzienności getta stymulowane są zarówno przez obrazy, jak i audiosferę. W migawkach ze świata getta można dostrzec także oszołomienie i niezrozumienie dla – dziwnej przecież dla dziecka – rzeczywistości. Wojna wdziera się do każdej sfery życia, co dobitnie uzmysławia scena nauki abecadła, w której pod kolejne litery alfabetu podstawiane są słowa kojarzące się z codziennością funkcjonowania w getcie: A jak *arbeitsamt* (urząd pracy), B jak *bać się*, C jak *codziennie cebula* i *ciasno*, D jak *dym* albo *drut* ... Jednocześnie percepcja świata przez dziecko nie musi być racjonalna. Dziecięca wyobraźnia płata bowiem figle – stare połamane krzesło zmienia się w wielkiego pajaka, budzącego przerażenie nie mniejsze niż niemieccy żołnierze. Może to świadczyć nie tylko o bujnej wyobraźni, ale także o narastającej w getcie atmosferze strachu, który dziecko zaczyna odczuwać także w pozornie niegroźnych sytuacjach.

Epizodyczna struktura przedstawienia i brak linearności mogą jednak stanowić trudność w odbiorze dla zbyt młodego widza.

Na dodatek większość scen pozbawiona jest słów, oparta na wizualnych i dźwiękowych impresjach oraz skojarzeniach, nie zawsze uchwytnych dla dzieci. Spektakl wprowadza dziecięcą perspektywę, wskazuje na dziecięce emocje, jednak nadal dominuje tu odbiór bardziej intelektualny niż afektywny. Sama forma weryfikuje więc po części grupę widzów, wciąż pozostaje niedostępna dla kilkulatków, ale ma potencjał do inicjowania rozmowy ze starszymi dziećmi czy młodzieżą (część pokazów przedstawienia odbywała się wraz z warsztatami) i przekazywania im doświadczenia rzeczywistości getta.

W stronę przeszłości poprzez fabułę, fikcję i emocje

Zrealizowana w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, cztery lata po krakowskim spektaklu, *Rutka* w reżyserii Karoliny Maciejaszek powstała na podstawie powieści Joanny Fabickiej o tym samym tytule¹⁷. W tym przypadku inspiracją była fikcyjna opowieść, choć osadzona w historycznym kontekście łódzkiego getta. Nie oznacza to jednak braku wiarygodności łódzkiego przedstawienia – kwestie faktograficzne konsultowano z pracownikami Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi. *Rutka* powstała w ramach projektu, w skład którego, obok produkcji spektaklu, wchodził także cykl działań edukacyjnych dla dzieci i młodzieży z łódzkich szkół. Premiera przedstawienia i jego pierwsze pokazy odbywały się w szkolnych salach, dopiero po kilku miesiącach spektakl został przeniesiony do siedziby Arlekina. Od początku dzieci i młodzież miały być głównymi odbiorcami spektaklu i realizowanych obok niego warsztatów. Nastawienie na tę grupę odbiorczą wyraźnie zdominowało zarówno konstrukcję narracyjną, jak i dobór środków scenicznych.

Bohaterkami spektaklu są żyjąca we współczesnej Łodzi Zosia, którą opiekuje się – pod nieobecność mamy dziewczynki – sędziwa ciotka Róża, oraz przebywająca w łódzkim getcie w czasie wojny Rutka. Spotkanie dwóch dziewczynek stanowi fabularną oś

¹⁷ J. Fabicka, *Rutka*, Agora, Warszawa 2016.

spektaklu, ale też od razu ustanawia jego fikcyjną ramę. Autorka powieści, a za nią twórcy przedstawienia proponują specyficzną podróż w czasie w obie strony, co umożliwia konfrontację bohaterów. Wyraźnie zarysowane dwie główne postaci i linearne wydarzenia, choć nie zawsze logiczne z perspektywy dorosłego, umożliwiają szybką identyfikację widzów z bohaterkami i angażują do podążania za pełną zwrotów akcją.

Rutka bawi się z Zosią na ulicach Bałut, mimowolnie stając się dla niej oraz dla publiczności przewodniczką po rzeczywistości łódzkiego getta. Jednak nie ma w tym nachalnej edukacyjności, a przypisana Rutce rola przewodniczki pojawia się niejako przy okazji. Podróż w czasie jest obustronna, więc czasem to Zosia staje się dla Rutki przewodniczką po współczesnych Bałutach. Tak dziewczynki trafiają na przykład do supermarketu, w którym ożywają przeznaczone do sprzedaży kurczaki. Jednego z nich przysparza pozbawiona rodziny i bardzo samotna Rutka – odtąd podróży dziewczynki towarzyszy bezgłowy i nieopierzony Tuptuś. Te baśniowe, po części wręcz magiczne elementy świata przedstawionego zaskakują i wnoszą do spektaklu sporą dawkę humoru, równoważąc elementy grozy. W getcie rządzi przecież Biały Pan (odpowiednik Chaima Rumkowskiego¹⁸), który decyduje o losie jego mieszkańców. Rutka wyraźnie się go boi, a ten strach udziela się także Zosi, zwłaszcza po osobistej konfrontacji z przerażającym osobnikiem.

Bardzo wyraziste są w tym spektaklu emocje Rutki. Żywiolowa i na ogół wesoła dziewczynka często popada w przygnębienie. Rutka została zupełnie sama, więc tęskni za rodzicami i młodszym bratem. Czeką na ich powrót do domu i pragnie ich odnaleźć. Dziewczynka widzi też, że z jej kamienicy znikają sąsiedzi, wie o pociągach odjeżdżających ze

¹⁸ Chaim Mordechaj Rumkowski (1877–1944) – mianowany przez Niemców Przełożonym Starszeństwa Żydów w łódzkim getcie. Por. J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto: Miejsca. Ludzie. Pamięć*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 33.

stacji Radegast¹⁹, zabierających ludzi w nieznane. Na dodatek Rutka chodzi głodna i kradzież owocu z sadu okazuje się dla niej jedyną szansą na zdobycie pożywienia. Ta rzeczywistość Rutki jest zadziwiająca i niezrozumiała dla Zosi, a być może także dla widzów, którzy dopiero poznają przeszłość Bałut. Mimo to Zosia stara się wesprzeć koleżankę i coraz bardziej angażuje się w poszukiwania jej rodziny.

Jednocześnie przy pomocy postaci Rutki i jej dziecięcej perspektywy twórcy spektaklu próbują przekazać widzom pamięć o historii łódzkiego getta. Relacja Rutki i Zosi ukazuje wewnątrzspektaklową ścieżkę transmisji trudnych doświadczeń. Jednak zgodnie z teatralną konwencją przekaz płynie też między sceną a widownią, co wzmacniają jeszcze interakcje z odbiorcami. Publiczność zostaje włączona w obieg pamięci, co szczególnie silnie uwypukla scena, w której widzowie wraz z aktorami trzymają się za ręce i próbują, niczym w seansie spirytystycznym, wywołać rodzinę Rutki.

Tylko pozornie jest to pamięć przekazana przez dziecko dla dziecka. Jednak ostatecznie Zosia rozpoznaje, że Rutka to nie kto inny jak jej sędziwa ciotka Róża. W rzeczywistości mamy więc do czynienia z przekazaniem pamięci między pokoleniami, między pokoleniem ocalałych a współczesnymi dziećmi. Ale nie jest to pamięć oparta na konkretnych datach i wydarzeniach (daty pojawiają się jedynie na makiecie getta stanowiącej główny element scenograficzny spektaklu), ale na dziecięcych emocjach, które dzięki grającym aktorkom (Katarzyna Pałka i Teresa Kowalik), ich mimice i gestyce, zostały mocno wyeksponowane. Jednocześnie konstrukcja spektaklu powoduje, że pamięć przekazywana jest jedynie tym widzom, którzy są gotowi zmierzyć się z tragiczną przeszłością. W przypadku młodszych dzieci odbiór spektaklu może obyć się bez próby zrozumienia historycznego kontekstu, a jedynie poprzez empatię i konfrontację własnych emocji z uczuciami Rutki.

¹⁹ Ze stacji Radegast Żydzi z łódzkiego getta byli wywożeni do obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem. Por. *Stacja Radegast – bocznica na Marysinie*, [w:] J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto ...*, s. 311–321.

Baw się, baw

I była zabawa w getcie – można by sparafrazować tytuł książki Marka Edelmana²⁰. Wspólnym elementem obu spektakli, mocno związanym z dziecięcą perspektywą obraną przez twórców, jest właśnie motyw zabawy (silnie obecny również w literaturze dla dzieci²¹). W *Huljet, huljet*, z migawek i urywków wspomnień, powstaje obraz życia w getcie ukazujący, że dla dziecka przebywanie w zamkniętej dzielnicy miało różne odcienie. Nie brakuje więc w tym spektaklu elementów zabawy: wyliczanek, jazdy rowerem, huśtawki, ukochanego misia, obserwacji owadów i gry w chowanego. Słychać nawet dziecięcy śmiech. „Baw się, baw” – zachęca przecież tytuł przedstawienia na przekór tragicznej rzeczywistości getta.

Jednocześnie pokazana w spektaklu zabawa nigdy nie jest w pełni beztroska. W każdym dziecięcym, pozornie miłym wspomnieniu ujawnia się pęknięcie świadczące o grozie wojennej rzeczywistości i trudach życia w getcie. W czasie przejażdżki rowerem trzeba zachować czujność, by nie wpaść w ręce nieprzyjaciela. Bzyczenie owadów miesza się z groźnym dźwiękiem nadlatującego samolotu. Dwuznacznie brzmią też dziecięce wyliczanki „Pałka, zapalka, dwa kije, kto się nie schowa, ten kryje” lub „Raz, dwa, trzy, Baba Jaga patrzy”, które w rzeczywistości getta nabierają zupełnie nowego znaczenia. Zabawa w chowanego czy unikanie wzroku czarownicy to już nie tylko sprawiające przyjemność gry, ale przede wszystkim sposoby na przetrwanie w zamkniętej dzielnicy i uniknięcie wywózki do obozu śmierci.

²⁰ M. Edelman, P. Sawicka, *I była miłość w getcie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.

²¹ Obecność zabawy w literaturze dla młodego czytelnika o tematyce Holokaustu analizowała Małgorzata Wójcik-Dudek. Por. M. Wójcik-Dudek, *Homo ludens, czyli opresja zabawy*, [w:] eadem, *W(y)czytać Zagładę: praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

Podobny mechanizm ujawnia się w łódzkim spektaklu. Rutka i Zosia szukają sposobu na spędzenie razem czasu, a zatem ich celem jest przede wszystkim zabawa. Staje się ona platformą porozumienia dla bohaterek pochodzących z różnych epok, ale także pierwszą przestrzenią, w której uwidacznia się rozbieżność między dziewczynkami – aby dobrze się bawić, obie muszą znać zasady tej zabawy. Tymczasem Zosia nie zawsze rozumie zachowania Rutki, nie zdając sobie sprawy, że w świecie getta obowiązują inne reguły gry niż na współczesnych Bałutach.

Bohaterki przemierzają ulice Bałut, nieustannie bawiąc się w chowanego. Znów motyw tej gry – podobnie jak w *Huljet, huljet* – okazuje się nie tyle zabawą samą w sobie, co sfunkcjonalizowanym sposobem życia w getcie, w którym – jak instruuje koleżankę z przyszłości Rutka – nie należy rzucać się w oczy. Po „Wielkiej Szperze”²² dzieci, którym udało się uratować, musiały unikać pojawiania się na ulicach i przymusowa zabawa w chowanego zdominowała ich tryb życia. W spektaklu dodatkowym celem tej gry jest poszukiwanie rodziców i brata Rutki, zabranych z getta na – jak mówi dziewczynka – Diamentową Planetę. Znów zabawa traci swój beztroski wymiar, podporządkowana warunkom getta.

Johan Huizinga pisał o zabawie: „cele, którym służy, same znajdują się poza granicami bezpośrednio materialnych interesów bądź też indywidualnego zaspokojenia życiowych konieczności”²³. Tymczasem w obu spektaklach zostaje pokazane zaburzenie autoteliczności zabawy, wynikające z reguł życia w zamkniętej dzielnicy. Z jednej strony zostaje ona uznana przez twórców obu przedstawień za naturalny element dzieciństwa, także tego spędzonego w getcie.

²² „Wielka Szpera” – wywózka dzieci poniżej 10 roku życia, osób starszych i chorych z łódzkiego getta do obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem w dniach 5–12 września 1942 roku. Por. J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto ...*, s. 59–60.

²³ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Ku-recka, W. Wirpsza, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 23.

Z drugiej i *Huljet, huljet*, i *Rutka* uzmysławiają, że zabawa uległa funkcjonalizacji. Nie służyła samej sobie, ale zaspokajała życiową konieczność związaną z wojenną rzeczywistością. Została więc zniekształcona i pozbawiona swojej bezinteresowności.

Ponadto same spektakle, poprzez swoją formę, stają się niejako zabawą z przeszłością – szczególnie w przypadku *Rutki* można uznać, że jest to swego rodzaju gra dla młodego widza. Bo przecież jak inaczej wytłumaczyć wielość komicznych elementów w tym spektaklu, na przykład ożywającego bezgłowego kurczaka z supermarketu czy powodujący rozbawienie publiczności seans spirytystyczny, podczas którego widzowie wraz z aktorami humorystycznie jęczą i trzęsą się, wywołując bliskich głównej bohaterki? Przedstawienia okazują się więc również subtelną zabawą z opowieścią o Holokauście, co wydaje się być bliskie rozważaniom Ernsta van Alphen z eseju *Zabawa w Holokaust*²⁴. W przypadku prac uznawanych za kontrowersyjne (między innymi słynne *LEGO: obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery²⁵) van Alphen udowadniał potencjał zabawy w przepracowaniu Holokaustu, ale również w „performatywnym opanowaniu emocji” przez kolejne pokolenia twórców. W przypadku spektakli dla młodego widza nie jest to tak oczywiste. Nie chodzi bowiem w nich o przepracowywanie, bo ten odbiorca zazwyczaj nie ma jeszcze czego przepracowywać. Nie mają też takiego wywrotowego potencjału – być może dlatego, że strategie zabawy wykorzystywane w sztuce dla dzieci wydają się zdecydowanie bardziej naturalnym elementem niż w sztuce dla dorosłego widza. Niemniej również w spektaklach ujawniają się mechanizmy, które

²⁴ E. van Alphen, *Zabawa w Holokaust*, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki. Dział Wydawnictw, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Kraków–Warszawa 2014, s. 317.

²⁵ Strona Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: <https://art-museum.pl/pl/kolekcja/praca/libera-zbigniew-lego-oboz-koncentracyjny> (dostęp: 4.10.2021).

van Alphen rozpoznał w analizowanych dziełach: „artyści ustanawiają nowy kontekst, który umożliwia produkowanie wiedzy przede wszystkim emocjonalnej, a nie rozumowej”²⁶. Nawet jeśli strategie zabawy wykorzystane przez twórców spektakli mają odmienny cel niż te zastosowane przez przedstawicieli sztuki krytycznej, to i one nastawione są na generowanie emocjonalnego odbioru, jak również opartego na emocjach doświadczenia. Ponadto – jak pisała Katarzyna Fazan, interpretując van Alphen’a i odnosząc jego spostrzeżenia do polskich spektakli o Zagładzie – potencjał zabawy tkwi również w „eksploatacji wyobraźni, a nie faktografii”²⁷. To przecież właśnie na tych możliwościach opiera się teatr dla młodego widza.

Spektakl a miasto

Oba spektakle odchodzą od faktów, porzucają litanię dat i przyporządkowanych im zdarzeń na rzecz wyobraźni. Jednak twórcy próbują osadzić dziecięce wspomnienia w konkretnej przestrzeni. W *Huljet, huljet* nawiązują do wydarzeń z historii krakowskiego getta, zastanawiając się, w jaki sposób mógł zapamiętać je mały mieszkaniec Krakowa. Bo kto jak nie głodne dziecko zapamięta, że w getcie przy ul. Limanowskiego była budka z lodami? Nie brakuje też znanych lokalizacji, takich jak Apteka pod Orłem, prowadzona przez Polaka, Tadeusza Pankiewicza²⁸, będąca również miejscem spotkań kulturalnych (dziś znajduje się tam Muzeum Żydów). Co mogło zapamiętać z tego dziecko? Fantazyjne butle i flakony z lekarstwami

²⁶ E. van Alphen, *Zabawa...*, s. 308.

²⁷ K. Fazan, *Zapomnienie, wyb/paczenie. Krotochwilne zabawy z wojenną przeszłością w dramacie najnowszym*, [w:] *Zła pamięć. Przeciwhistoria w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziolek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 220.

²⁸ Pracę w aptece oraz życie krakowskiego getta Tadeusz Pankiewicz opisał w swoich wspomnieniach. Por. T. Pankiewicz, *Apteka w getcie krakowskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

oraz skrupulatne odmierzanie przez aptekarza substancji na szalkach wagi. Scena z leżącymi na ziemi krzesłami nawiązuje do porzuconych mebli na placu Zgody²⁹, pozostałych po wywózkach Żydów i likwidacji getta. Dziś w tym miejscu, noszącym nazwę placu Bohaterów Getta, znajduje się pomnik w postaci 70 krzesel. W przedstawieniu nie brakuje też sceny przymusowej przeprowadzki do zamkniętej dzielnicy, Żydów przechodzących z bagażami przez most na drugą stronę Wisły³⁰. W spektaklu pojawia się fotografia nieistniejącej już bramy getta³¹, uznawanej za jeden z symboli krakowskiej dzielnicy żydowskiej. Odtworzone zostają też charakterystyczne zaokrąglone u góry mury otaczające teren, przypominające połączone ze sobą nagrobki³².

Topografia miasta wydaje się ważna również w *Rutce*. Łódzkie Bałuty stają się łącznikiem między przeszłością a teraźniejszością. Znaczenie miejsca, z którym związane są wydarzenia historyczne, zdają się potwierdzać sami twórcy spektaklu, przygotowując scenografię w formie makiety dzielnicy. Działania sceniczne rozgrywają się jednocześnie na i obok niej, a sama makietę ulega modyfikacjom. Pozwala to nie tylko sprawnie zrealizować zmiany miejsca akcji, ale także pokazać przestrzeń getta jako nieustannie pulsującą. Makietę

²⁹ Pisał o tym Tadeusz Pankiewicz: „Opróżnione z rzeczy kamienice świecą pustkami, na placach, po ślepych uliczkach i po obszernych podworcach wznoszą się czasem na wysokość piętra stare, nie nadające się do niczego meble, rosną sterty starego żelastwa. Na placu Zgody niszczeje nieprzeliczona ilość szaf, stołów, kredensów, i innych mebli, przenoszonych nie wiadomo już po raz który z miejsca na miejsce”. T. Pankiewicz, *Apteka...*, s. 240.

³⁰ A. Löw, M. Roth, *Krakowscy Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945*, tłum. E. Kowynia, Universitas, Kraków 2014, s. 54–60. Motyw mostu i przeprowadzki jest też obecny np. w filmie *Lista Schindlera* w reżyserii Stevena Spielberga.

³¹ *Ibidem*, s. 65–67.

³² *Ibidem*, s. 61–65.

staje się też rekwizytem zabawy dziewczynek i poręcznym narzędziem w przywoływaniu przeszłości. Rutka szafuje nazwami ulic, buduje z drewnianych klocków kamienice, kościół przy placu Kościelnym³³, ale także most łączący dwie części getta – most, którego już dziś nie ma, a który stał się jednym z najważniejszych symboli łódzkiej dzielnicy żydowskiej³⁴. Zdziwiona Zosia uzupełnia topografię miasta o swoją perspektywę: ze stacji Radegast nie jeżdżą już pociągi (bo jest tam muzeum), a na Marysinie³⁵ nie ma już sadu, tylko wieżowce... W ten sposób w ramach jednej przestrzeni łączą się dwie perspektywy jej postrzegania – ta dawna i ta współczesna.

To właśnie przestrzeń dawnych zamkniętych dzielnic żydowskich, bliska współczesnemu widzowi z Krakowa czy Łodzi, staje się platformą łączącą przeszłość z teraźniejszością. Twórcy obu spektakli przywołują konkretne miejsca (choć nie zawsze robią to wprost) i osadzają w nich dziecięce historie. W ten sposób proces przekazywania pamięci poprzez spektakl zostaje powiązany z eksplorowaniem przestrzeni dawnego getta. Można więc w tym przypadku mówić – zgodnie z propozycją Pierre’a Nory – o miejscach pamięci³⁶, którymi stały się krakowskie Podgórze i łódzkie Bałuty. Co jednak znaczące

³³ Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w czasie wojny znalazł się w obrębie łódzkiego getta i został przekształcony w magazyn. Następnie utworzono w nim sortownię pierza – odtąd kościół nazywano „białą fabryką”. Por. *Plac Kościelny 1 (Kirchplatz). Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny*, [w:] J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto ...*, s. 111–118.

³⁴ *Mosty i bramy getta*, [w:] J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto ...*, s. 103–109.

³⁵ „[D]la mieszkańców getta Marysin stanowił symbol dobrobytu, bo były tam ogrody i drzewa owocowe oraz działki warzywne, czyli jedzenie – najcenniejsza rzecz w getcie”. *Marysin*, [w:] J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto ...*, s. 269.

³⁶ P. Nora, *Miedzy pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2.

w przypadku spektakli dla młodego widza, przywołanie topografii miasta może okazać się jedną ze strategii wykorzystujących naturalne zainteresowanie dziecka przeszłością. Na ten potencjał miejsca zdają się wskazywać twórcy łódzkiej *Rutki*, promując spektakl cytatem z wypowiedzi autorki książki, Joanny Fabickiej: „Jako dziecko lubiałam dotykać murów kamienic – zdawało mi się, że czuję jak oddychają. Zaglądałam w okna domów i zastanawiałam się, kto w nich wcześniej mieszkał. Jakie dzieci się tu bawiły, czyje stopy biegały po kocich łbach bałuckich uliczek?”³⁷. Z jednej strony próby tematyzowania dziecięcego doświadczenia getta uzmysławiają znaczenie emocji zarówno w procesie komunikacji z młodym widzem, jak i w procesie przekazywania mu pamięci. Z drugiej twórcy nie ograniczają się jedynie do sfery afektywnej, ale wprowadzają do przedstawień elementy ukonkretniające poprzez osadzenie akcji w przestrzeni miasta.

Doświadczenie o przeszłości

Powracając do rozważań Franka Ankersmita, wydaje się, że spektakle takie jak *Huljet, huljet*, a w szczególności *Rutka*, można analizować nie tylko przez pryzmat doświadczenia historycznego, ale także włączyć w nurt „doświadczenia dotyczącego przeszłości” (*experience about the past*³⁸). Pisząc o Pomniku Dzieci, Ankersmit zauważa bowiem:

Jako takie zaś, doświadczenie wywołane przez pomnik i przez jego szczególną zdolność do głębokiego poruszania naszych emocji, może osiągnąć najwyższy stopień *doświadczenia o*. Ponadto, jak w każdej sztuce będącej *mimesis* rzeczywistości, w *doświadczeniu o* nieuchronnie zawarty jest element nierzeczywistości³⁹.

³⁷ Strona Teatru Lalek Arlekin: <http://teatrarlekin.pl/pl/zapisani-w-kobiecej-pamieci-3> (dostęp: 16.05.2021).

³⁸ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust...*, s. 425.

³⁹ *Ibidem*. Podkreślenia w oryginale.

Oba przedstawienia realizują strategię emocjonalnego zaangażowania widza, stwarzając mu warunki do wyobrażenia sobie, co mogły czuć i jak widziały świat dzieci zamknięte w gettach, próbujące przetrwać w wojennej rzeczywistości. Pozwalają publiczności chwilowo obcować z trudnymi doświadczeniami, nie zagrażając przy tym poczuciu bezpieczeństwa młodych widzów. Spektakle te nie oddają hołdu ofiarom, nie wprowadzają atmosfery powagi i grozy śmierci. Nie wymagają również od publiczności historycznej wiedzy o Holokauście. Bazują na tym, co uniwersalne, czyli na emocjach dziecięcych postaci: strachu wobec zagrożenia, tęsknocie za bliskimi, ale i naturalnej dziecięcej radości z zabawy. A zatem przedstawienia te – przywołując słowa Marty Bryś – „wywołują emocje i wiążą je z pamięcią o konkretnym zdarzeniu z przeszłości”⁴⁰. *Huljet, huljet* oraz *Rutka* włączają widzów w proces przejmowania pamięci, stymulując „doświadczenie o przeszłości”, czyli najlepszą – według Ankersmita – formę poznania historii dostępną kolejnym pokoleniom.

Bibliografia

- Alphen Ernst van, *Zabawa w Holokaust*, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki. Dział Wydawnictw, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Kraków–Warszawa 2014.
- Ankersmit Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004.
- Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Braun Kazimierz, *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Bryś Marta, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

⁴⁰ M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 180.

- Edelman Marek, Sawicka Paula, *I była miłość w getcie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
- Fabicka Joanna, *Rutka*, Agora, Warszawa 2016.
- Fazan Katarzyna, *Zapomnienie, wyb/paczenie. Krotochwilne zabawy z wojenną przeszłością w dramacie najnowszym*, [w:] *Zła pamięć. Przeciwhistoria w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.
- Löw Andrea, Roth Marcus, *Krakowscy Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945*, tłum. E. Kowynia, Universitas, Kraków 2014.
- Nora Pierre, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2.
- Pankiewicz Tadeusz, *Apteka w getcie krakowskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Podolska Joanna, *Litzmannstadt-Getto: Miejsca. Ludzie. Pamięć*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Strona Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/libera-zbigniew-lego-oboz-koncentracyjny> (dostęp: 4.10.2021).
- Strona Teatru Figur w Krakowie: <http://teatrfigur.pl/spektakle/hulyet-hulyet/> (dostęp: 16.05.2021).
- Strona Teatru Lalek Arlekin: <http://teatrarlekin.pl/pl/zapisani-w-kobiecej-pamieci-3> (dostęp: 16.05.2021).
- Strona Wydawnictwa Literatura: <https://www.wydawnictwoliteratura.pl/serie-wydawnicze/wojny-doroslych-historie-dzieci> (dostęp: 4.10.2021).
- Wądołny-Tatar Katarzyna, *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Narracje dla najmłodszych*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 3 (23), <http://doi.org/10.12775/LC.2017.053>
- Wójcik-Dudek Małgorzata, *W(y)czytać Zagładę: praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

Weronika Żyła

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filologiczny

Instytut Kultury Współczesnej

Katedra Dramatu i Teatru

PRZYPOMINANIE – ZAPOMINANIE DRUGIE POKOLENIE WOBEC PAMIĘCI O MARCU '68¹

Przyglądając się obchodom 50. rocznicy wydarzeń z Marca 1968 roku, może się wydawać, że w środowisku kulturalnym rocznica wybrzmiała szczególnie mocno: odbywały się z tej okazji panele dyskusyjne, konferencje, wystawy, projekcje filmów, a także premiery spektakli teatralnych. Wrażenie mnogości tych inicjatyw i zaangażowania środowiska teatralnego rozmywa się jednak, gdy zwróci się uwagę na fakt, że były to wydarzenia skupione głównie wokół warszawskiego Teatru Żydowskiego i Fundacji Shalom, a za ich organizację odpowiadały w istotnej części osoby związane bezpośrednio z Marcem '68 roku. W marcu 2018 roku, w okresie jednego tygodnia, odbyły się cztery premiery teatralne nawiązujące tematycznie do przymusowej emigracji Żydów z Polski pięćdziesiąt lat wcześniej. Były to: *Sprawiedliwość* Michała Zadary², *Zapiski z wygnania*

¹ Artykuł powstał w oparciu o pracę licencjacką *Przypominanie – zapomnianie. Trzy spektakle w 50. rocznicę Marca '68*, napisaną i obronioną w 2021 roku w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego pod opieką dra Piotra Olkusa.

² *Sprawiedliwość* Nawojki Gurczyńskiej i Michała Zadary, reż. Michał Zadara, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, premiera: 10.03.2018.

Magdy Umer³, *Kilka obcych słów po polsku* Anny Smolar⁴ i *Ida Kamińska* Gołdy Tencer⁵. Oprócz tego odbyły się pokazy trzech finałowych spektakli konkursu organizowanego przez TR Warszawa i Muzeum Polin, jednak z uwagi na ich efemeryczny charakter nie przywołuję ich w tym zestawieniu. Dwie z czterech premier – *Zapiski z wygnania* i *Ida Kamińska* – zostały przygotowane przez twórczynię, które – mniej lub bardziej bezpośrednio – wydarzeń marcowych doświadczyły, a dodatkowo w spektaklach bazują na biografiach osób, które wyemigrowały z Polski w wyniku antysemickiej nagonki. Dwa pozostałe spektakle – *Sprawiedliwość* i *Kilka obcych słów po polsku* – to próby przepracowania Marca przez kolejne pokolenie, którego pamięć zapośredniczona jest przez wspomnienia rodziców.

Dlatego właśnie analiza przedstawień Smolar i Zadary wydaje się szczególnie ciekawa, zwłaszcza w kontekście próby zrozumienia, jak reprezentanci drugiego pokolenia usiłują poradzić sobie z dziedzictwem Marca, jakich metod i narzędzi do tego używają, czy ważniejsze są dla nich pamięć czy historia, oraz jak te zagadnienia wykorzystują w twórczości teatralnej. Oboje twórcy eksplorują obszar przeciw-historii, czyli ujęć niekonwencjonalnych, sprzecznych z wizją propagowaną w oficjalnym dyskursie, często obejmujących narracje z perspektywy środowisk w jakiś sposób wykluczonych⁶. Jednym z głównych celów wprowadzania takich narracji jest

³ *Zapiski z wygnania* Sabiny Baral, reż. Magda Umer, Teatr Polonia, premiera: 9.03.2018.

⁴ *Kilka obcych słów po polsku* Michała Buszewicza, reż. Anna Smolar, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich i Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana, premiera: 10.03.2018.

⁵ *Ida Kamińska* na podstawie sztuki *Mój Teatr* Henryka Grynberga, reż. Gołda Tencer, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, premiera: 15.03.2018.

⁶ K. Bojarska, M. Solarz, *Przeciw-pamięć*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 398.

rewizja i przepisanie wiedzy na temat opracowywanych wydarzeń⁷. Oba spektakle są zupełnie różne, zarówno w odniesieniu do procesu powstawania, jak i formy scenicznej. Michał Zadara w *Sprawiedliwości* podejmuje próbę stworzenia teatralnego dokumentu, bazującego na archiwalnych świadectwach, ale jednocześnie równoważąc konkretną opowieść uniwersalnym wpisaniem jej w historię Edypa. Z kolei Anna Smolar w *Kilku obcych słowach po polsku* eksploruje obszary postpamięci, nie unikając osobistych i emocjonalnych tematów, wypełniania luk w narracji historiami potencjalnymi, co przywodzi na myśl strategię historii eksperymentalnych opisanych przez Aluna Munsłowa⁸. To właśnie dzięki tym różnicom przedstawienia zdają się tworzyć ciekawy, bo relatywnie szeroki obraz dyskusji o marcowych wydarzeniach.

Tym, co może stanowić element wspólny obu projektów, jest istotność archiwizacji i samej instytucji archiwum w procesie powstawania spektakli, a która (archiwizacja) jest jednocześnie – jak pisze Pierre Nora – konstytutywnym elementem nowoczesnej pamięci⁹. Proces ten stanowi zatem działanie pomagające usystematyzować i przyswoić odziedziczoną pamięć o wydarzeniach. Może przybrać różne formy: od tworzenia zupełnie nowego archiwum, które – jak dzieje się w przypadku spektaklu Anny Smolar i co podkreślała sama reżyserka¹⁰ – w pewnym sensie staje się archiwum pamięci, zgromadzonych subiektywnych opowieści, do pracy archiwalnej *sensu stricto*, polegającej na eksplorowaniu i systematyzowaniu

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. Munsłow, *Historia jako eksperyment*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Dialog” 2017, nr 7–8.

⁹ P. Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 23.

¹⁰ *Wchodzimy i robimy balagan*, z Anną Smolar i Weroniką Szczawińską rozmawia Paweł Soszyński, „Dwutygodnik” 2019, nr 5 (255), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8234-artystka-w-archiwum-wchodzimy-i-robimy-balagan.html> (dostęp: 13.06.2021).

zebranych instytucjonalnie artefaktów – co wykorzystuje przy tworzeniu swojego przedstawienia Michał Zadara.

Warto przy tej okazji również zastanowić się, jaka rzeczywiście jest rola archiwizacji w spektaklach, oraz, rozpoznając za Danutą Ulicką różnicę między archiwum a pamięcią, zweryfikować, czy na pewno archiwum jest w tym kontekście określeniem, którego należałoby użyć. Ulicka pisze:

[...] „archiwum” zaczęło znaczyć zbyt wiele. Słowo upowszechniło się w różnych dziedzinach i odmianach badań kulturowych już to jako synonim powszechnie szanowanej „pamięci” (historycznej, społecznej, kulturowej, indywidualnej), już to (w pracach historiografów) jako równoznacznik „alibi” lub „pretekstu” [...] – już to ekwiwalent „spichlerza”, „przechowalni”, „repertuaru” lub „kolekcji”, których wartość pozwala na swobodne destruowanie, konstruowanie i „projektowanie” przeszłości¹¹.

Dokonanie tego rozróżnienia pozwala spojrzeć na spektakle z perspektyw innych niż te deklarowane przez jego twórców.

Teatralne badanie historii

Na początku przedstawienia *Sprawiedliwość*, na ekranie, będącym elementem scenografii, wyświetla się napis: „Wszystko w tym spektaklu jest prawdą”. Wydaje się, że nie ma powodu, aby nie uwierzyć w to zapewnienie, ponieważ – o czym w środowisku teatralnym mówiło się na długo przed premierą – do pracy nad spektaklem reżyser, Michał Zadara, powołał zespół prawników i historyków. Celem działań tego zespołu było dotarcie do konkretnych osób, które mogłyby za wydarzenia marcowe odpowiedzieć, oraz znalezienie właściwych podstaw prawnych niezbędnych do osądzenia tych

¹¹ D. Ulicka, „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 274.

ludzi. Zadara zaproponował także, aby dużą część budżetu przedstawienia przeznaczyć właśnie na badania, a nie na scenografię, kostiumy i inne techniczne elementy sceniczne¹². Archiwalna praca zespołu jest widoczna w formie spektaklu, który stał się swoistym opisem szeregu niepowodzeń, braku dostępu do części dokumentów, niemożności odnalezienia sprawców oraz bezsilności w chwilach, kiedy okazywało się, że osoba, która mogłaby zostać osądzona i ponieść konsekwencje, nie żyje od wielu lat.

Punktem zwrotnym w badaniach zespołu powołanego przez Zadara stały się rozmowy przeprowadzone z emigrantami marcowymi, którzy jako przyczyny swoich wyjazdów nie podawali wcale polityki władz czy szykan ze strony pracodawców. Byli przerażeni panującą w tym okresie „atmosferą”, składającą się oczywiście z tych elementów, ale tworzoną również przez prześladowania ze strony zwykłych ludzi – sąsiadów, nauczycieli czy dziennikarzy, podsycających antysemicką nagonkę propagandowymi artykułami. To właśnie wśród przedstawicieli prasy reżyser postanowił znaleźć konkretne osoby, które w marcu głosiły szkodliwe poglądy, przyczyniając się tym pośrednio do wyjazdów tysięcy polskich Żydów. Tym tropem udało się zidentyfikować trójkę z nich: dziennikarza z Łodzi, Karola Badiaka, dziś niewidomego i – jak sam twierdzi – niepamiętającego tamtych wydarzeń; Ewę Boniecką, redaktorkę „Warsaw Bussiness Journal” wypierającą się autorstwa wskazywanego artykułu; oraz Iwonę Śledzińską-Katarasińską – posłankę na sejm Platformy Obywatelskiej, wówczas dziennikarkę „Dziennika Łódzkiego”. Zadara jest pierwszym – a przynajmniej sam tak siebie postrzega – który nazywa rzecz po imieniu i za pomocą swojego spektaklu mówi, że w marcu 1968 roku to właśnie te osoby popełniły zbrodnię przeciwko ludzkości i nigdy za to nie odpowiedziały. Samo przedstawienie miało być wezwaniem do prawdziwego procesu: w planach twórców było złożenie zawiadomienia do prokuratury – realne działanie, sytuujące całość spektaklu na przecięciu teatralności i rzeczywistości.

¹² *Ibidem*, s. 23.

Zamiar ten nie został jednak nigdy zrealizowany, co dodatkowo utrudnia proste określenie statusu przedstawienia, w którym granice teatralności zacierają się na wielu płaszczyznach: rozpoczynając od próby realnego oddziaływania na rzeczywistość (powiadomienie prokuratury), poprzez skupienie się w dużej mierze na pozateatralnej pracy badawczej, kończąc na samej scenicznej formie spektaklu.

Przedstawienie w sposób naturalny dzieli się na trzy części: wyjaśnienie, dlaczego trzeba znaleźć winnych marcowych wydarzeń, poszukiwanie tych konkretnych osób oraz rozważanie, czy i dlaczego trzeba złożyć zawiadomienie o podejrzeniu popełnienia zbrodni przeciwko ludzkości. Spektakl utrzymany jest w konwencji dziennikarskiego śledztwa, znajdują się w nim zarówno elementy prelekcyjno-wykładowe, jak i zapis fragmentów poszukiwań. Scena przypomina biuro pełne dokumentów i przyklejonych na ścianach notatek; na środku znajduje się mównica, z której wygłaszana jest część kwestii.

Nieoczywista pozostaje rola aktorów, którzy nie grają postaci fikcyjnych, ale sugerują, że „nie grają”, tylko pozostają wciąż sobą. Zresztą czwórka wykonawców miała także bezpośredni wpływ na scenariusz przedstawienia, który powstawał w czasie prób i zmieniał się do ostatnich chwil przed premierą¹³. Można więc sądzić, że wyrażane ze sceny poglądy są w jakimś stopniu ich osobistym zdaniem, mimo że mówiący te kwestie aktorzy często podkreślają, że nie są sobą w pełnym tego słowa znaczeniu.

Aby wyjaśnić, dlaczego dowiedzenie istnienia lub wymierzenie tytułowej sprawiedliwości jest tak ważne, wielokrotnie zostaje przywołany *Król Edyp* Sofoklesa. Zestawiając wydarzenia z Marci z historią Teb (zmagających się z zarazą, która nie minie, dopóki zabójca króla nie zostanie o tę zbrodnię oskarżony), nasuwa się przesłanie spektaklu: jako społeczeństwo nie poradzimy sobie z falą nietolerancji (na każdej płaszczyźnie), jeśli nie pokażemy jasno, że należy ją piętnować i że z takich zachowań będą wyciągane prawne

¹³ D. Przastek, *Pamięć i sprawiedliwość*, [w:] *Sprawiedliwość* (program spektaklu), s. 15.

konsekwencje. Ze sceny padają słowa, że „teatr od początku swojego istnienia zajmuje się sprawiedliwością”¹⁴ i ta sprawiedliwość w spektaklu Zadary nie ma półcieni – albo została popełniona zbrodnia i sprawca zostanie oskarżony (choć niekoniecznie musi ponieść karę, jak mówi reżyser w rozmowie dla „Dialogu”¹⁵), albo zbrodni nie było. Forma spektaklu, polegająca na przywoływaniu i analizowaniu dokumentów oraz przedstawianiu nowych faktów, mających stanowić podstawę dla udowodnienia założonej tezy, nawiązuje do formy dramatu śledczego, jakim był *Król Edyp*: charakterystyczna jest dla niej strategia stopniowego ujawniania dowodów, które w efekcie prowadzą do wskazania sprawcy. Jednak aktorzy zastanawiają się, czy oskarżenie jednej posłanki jest już tą upragnioną sprawiedliwością – Iwona Śledzińska-Katarasińska była przecież jedną z tysięcy osób odpowiadających za prowokowanie antysemitickich zachowań – czy wobec tego jej ukaranie nie będzie tylko wskazaniem i symbolicznym uśmierceniem kozła ofiarnego? I tutaj można zauważyć odniesienie do antycznego dramatu, ponieważ, według interpretatorów koncepcji kozła ofiarnego René Girarda, za przykład działania tego mechanizmu można uznać również mit Edypa¹⁶: „najczęściej o tym, że ktoś staje się kozłem ofiarnym, decydują tzw. znaki selekcji ofiarniczej: odmienność religijna, kulturowa, społeczna czy fizyczna”¹⁷. W przypadku posłanki Iwony Śledzińskiej-Katarasińskiej znakiem przyczyniającym się do selekcji byłyby antysemitckie artykuły połączone z obecną przynależnością do partii opozycyjnej wobec prawicowej partii rządzącej, wpływające na nieśpójny wizerunek. Również mechanizm wyznaczania i poświęcania osoby, oraz cel tego działania świadczyłyby o takim statusie posłanki

¹⁴ Cytat ze spektaklu *Sprawiedliwość*.

¹⁵ *To się nazywa sprawiedliwość*, z Michałem Zadarą rozmawiają Joanna Krakowska, Piotr Olkusz i Jacek Sieradzki, „Dialog” 2018, nr 6, s. 146.

¹⁶ K. Wielechowska, *Logos Heraklita. Logos Jana. O koncepcji kultury René Girarda*, „Albo albo. Problemy psychologii kultury” 2004, nr 4, s. 67.

¹⁷ *Ibidem*, s. 65.

w tym przedstawieniu: „[k]ozioł ofiarny ześrodkowuje wzajemną wrogość, staje się ofiarą zastępczą (i następnie pojednawczą) dla nie potrafiącej poradzić sobie z własną agresją wspólnoty”¹⁸. W końcu *Sprawiedliwość* miała być rodzajem akcji performatywnej oddziałującej na rzeczywistość pozateatralną, oraz, podążając za tezami Girarda, metodą na przywrócenie stabilności i poczucia wspólnotowości.

Analizując strategię pamięciowe pojawiające się w spektaklu *Sprawiedliwość* Michała Zadary, należałoby rozróżnić dwa pojęcia – „pamięć” i „historię” – które, mimo że przenikają się wzajemnie, to w rzeczywistości stanowią dwa krańcowe punkty na osi sposobów myślenia i mówienia o przeszłości. Badacz pamięci, Pierre Nora, precyzował tę różnicę:

Pamięć [...] ulega ciąglej ewolucji, jest otwarta na dialektykę pamiętania i zapomniania, nieświadoma swoich kolejnych zniekształceń, wrażliwa na manipulację i przywłaszczenie, łatwo poddaje się uśpieniu i budzi się od czasu do czasu. Historia tymczasem to problematyczna i zawsze niekompletna rekonstrukcja tego, co już nie istnieje. Pamięć nigdy nie przestaje być zjawiskiem aktualnym, relacją, która łączy nas z wieczną terażniejszością: historia potrafi natomiast jedynie uobecnić przeszłość. [...] Pamięć jest kolektywna i wewnętrznie zróżnicowana, a mimo to indywidualna. Historia zaś należy do wszystkich i do nikogo, dlatego rości sobie pretensje do posiadania ponadczasowego autorytetu. Pamięć zakorzenia się w konkrety, w określonych miejscach, gestach, obrazach i przedmiotach; historia łączy się jedynie z kontinuum czasowym, z postępem i relacjami między rzeczami. Pamięć jest absolutna, natomiast historia to domena relatywizmu¹⁹.

Posługując się tym opozycyjnym zestawieniem zaproponowanym przez Pierre’a Nore, można uznać, że Zadara na scenie Teatru Powszechnego nie posługuje się pamięcią o wydarzeniach marcowych, ale jej przeciwieństwem – historią. Bada dokumenty,

¹⁸ *Ibidem*, s. 64.

¹⁹ P. Nora, *Miedzy pamięcią a historią...*, s. 21.

przeszukuje archiwa, rekonstruuje losy ludzi, których nazwiska udało się zidentyfikować, aby sprawdzić, czy mogą zostać oskarżeni o współudział w zbrodni przeciwko ludzkości. Historia uobecnia się w artefaktach: wyświetlanych na ekranie dokumentach, zdjęciach i artykułach prasowych. W całej dyskusji wokół spektaklu wielokrotnie powtarzano, że w procesie jego powstawania najważniejsza jest *p r a w d a*, którą można p o ś w i a d c z y ć niezbitymi dowodami, a prace zespołu miały na celu umożliwienie obiektywnego spojrzenia na Marzec.

Jednak sytuując, nawet jeśli tylko częściowo, spektakl Zadary w nurcie teatru dokumentalnego, nie sposób pominąć zjawiska, które Michał Lachman nazywa nienegocjowalnością dokumentu:

należy podkreślić, że bierze się ona [nienegocjowalność – W.Ż.] po części z tego, że nawet jako fragment teatralnego spektaklu wciąż zachowuje on [dokument – W.Ż.] funkcję odsyłania do realnych zdarzeń. Zeskanowane kopie akt, zeznań i wywiadów wyświetlane na ekranach znajdujących się w sali teatralnej powodują, że słowa padające ze sceny widz odbiera jako wskaźniki rzeczywistości pozatekstowej. Na tym ufundowane jest poczucie „dosłowności” przekazu teatralnego w spektaklu dokumentalnym. Chociaż prezentacji autentycznych tekstów towarzyszy zwykła [...] rama teatralna, to twórcy tych spektakli starają się, by powstało wrażenie, iż znaczenie owej teatralnej ramy zostało zanegowane bądź zawieszone²⁰.

Mimo tego, że sam dokument w swojej postaci jest nienegocjowalny, w teatrze *verbatim* widz zawsze ma do czynienia z interpretacyjną konstrukcją dokumentów, na co wpływają zarówno ich dobór, jak i sposób prezentowania czy ustosunkowania się do nich na scenie²¹. Można się więc zastanawiać, czy obiektywizacja historii jest

²⁰ M. Lachman, *Teatralizując fakty. Uwagi o (do)słowności teatru *verbatim* i teatru politycznego*, „Didaskalia” 2013, nr 113, s. 129.

²¹ M. Sugiera, *W poszukiwaniu realizmu. Polski dramat ostatniego piętnastolecia w europejskim kontekście*, [w:] *Literatura wobec nowej*

rzeczywiście tym, co zespół chciał osiągnąć i czy nie wyklucza tego subiektywność tworzenia konkretnej narracji. Początkowo może здаwać się, że Michał Zadara dąży właśnie do obiektywizacji, dając zespołowi historyków *de facto* monopol na skonstruowanie historii Marca 1968, która będzie opowiedziana w spektaklu. Nie da się jednak zaprzeczyć istnieniu w przedstawieniu form uobecniania pamięci: wyświetlane w spektaklu nagrania wypowiedzi emigrantów marcowych, będące elementem dokumentacji procesu, skutecznie obalają tezę, że Zadara posługuje się tylko historycznymi faktami. I mimo że rozmowy z wypędzonymi były jedynie punktem zaczepienia dla prowadzonych badań, to stały się również punktem wyjścia, bez którego prawdopodobnie nie zidentyfikowano by dziennikarzy i nie obarczono ich winą (i odpowiedzialnością) za atmosferę, o której mówili bohaterowie nagrań²².

Przywoływane w przedstawieniu opowieści świadków są historiami indywidualnymi. Wykorzystując pamięć jednostek, spektakl *Sprawiedliwość* pretenduje do bycia ważnym elementem w tworzeniu pamięci kulturowej, czyli pamięci, która „służy przekazywaniu doświadczeń i wiedzy ponad granicami pokoleń, wytwarzając w ten sposób społeczną pamięć długoterminową”²³ oraz „opiera się na zewnętrznych mediach i instytucjach, dbających o pamięć i przekazujących wiedzę. Na poziomie pamięci kulturowej decydującą rolę odgrywa przeniesienie doświadczeń, wspomnień i wiedzy na

rzeczywistości, red. G. Matuszek, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 234–235.

²² Inną sprawą jest to, czy faktycznie artykuły prasowe miały aż tak duży wpływ na tworzenie atmosfery tamtego czasu, jaki przypisuje im Zadara, pomijając chociażby wiece organizowane w zakładach pracy. A jeszcze osobną kwestię stanowi w tej sytuacji wolna wola obywateli i polecenia ze strony władz.

²³ A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, tłum. K. Sidowska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 55.

nośniki materialne, jak książka czy film”²⁴. Za taki nośnik można uznać również przedstawienie teatralne, które – mimo swojej efemerycznej formy – ma przecież zapisany tekst dramatyczny. Często zarejestrowany jest sam przebieg przedstawienia lub też świadectwem mogą być teksty krytyczne i recenzenckie. W przypadku *Sprawiedliwości* zarówno scenariusz, jak i opis całego procesu przygotowań do spektaklu zostały wydane w formie książkowej²⁵.

Kilka słów o postpamięci

Z kolei Anna Smolar, z okazji 50. rocznicy Marca '68, zrobiła spektakl o swoim pokoleniu. Reżyserka *Kilku obcych słów po polsku* nie ukrywała faktu, że jest urodzoną we Francji córką Aleksandra Smolara, marcowego emigranta politycznego z żydowskimi korzeniami, i że temat dotyczy jej bezpośrednio. Przedstawienie zbiera głosy ludzi, którzy Marca nie pamiętają, bądź pamiętają niewyraźnie, i jednocześnie stanowi próbę złożenia ich we wspólną opowieść, zrekonstruowania wydarzeń, o których w domach bohaterów się nie mówiło, albo mówiło bardzo niewiele. Podczas pracy nad scenariuszem Michał Buszewicz – autor tekstu i dramaturg przedstawienia – bazował na wywiadach, przeprowadzonych na potrzeby spektaklu przez dziennikarza Mike'a Urbaniaka²⁶. Twórcy próbują ukazać głos całego pokolenia dzieci marcowych emigrantów – wydobyć z niejednorodnego chóru jak największą liczbę pojawiających się wątków, ale jednocześnie nie pozbawiać bohaterów indywidualności przeżyć. Jednak, jak mówiła reżyserka, w spektaklu nie chodzi o wyczerpujące, przekrojowe ukazanie emigracji, ale właśnie o zaprezentowanie

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ M. Zadara, *Sprawiedliwość 1968–2018*, Żywoślowie, Kraków 2021.

²⁶ I. Szymańska, *Anna Smolar o Marcu '68 i spektaklu „Kilka obcych słów po polsku”* [ROZMOWA], „Co jest grane 24. Magazyn kulturalny”, 09.03.2018, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,23115354,0,Anna-Smolar-o-Marcu-68-i-spektaku-Kilka-obcych-s.html> (dostęp: 13.06.2021).

złożoności sytuacji, analizę osobistych kwestii tożsamościowych pomarcowego pokolenia²⁷. W przedstawieniu wydarzenia marcowe są potraktowane jako granica, rodzaj cezury w życiorysie, która wszystko zmienia – niezależnie, czy postaci dramatu urodziły się kilka lat przed 1968, w 1968, czy kilka lat po nim; w tekście autor wpisuje to zjawisko w metaforę obchodzonych urodzin – nie jest ważne, ile lat postaci mają w rzeczywistości, deklarują za to, że w 2018 roku obchodzą swoje 50. urodziny.

Pokolenie dzieci marcowych emigrantów dziedziczy traumę przymusowej emigracji – wiąże się ona z poczuciem wyobcowania, wykorzenienia czy tożsamościowej pustki. Problem tożsamości i poczucia przynależności widoczny jest w tekście dramatu: postaci nie mają własnych imion – bohaterów definiuje przede wszystkim fakt, że są czyimiś dziećmi. Przedstawiając się kolejno, opowiadają o swoim życiu przez pryzmat rodziców. Historie rekonstruowane są ze strzępków informacji, niektóre elementy wymagają improwizacji, inne dużych dopowiedzeń. Bohaterowie to zarówno dzieci marcowych emigrantów mieszkające w różnych częściach świata, jak i dzieci osób, które w 1968 roku z Polski nie wyjechały. Ci drudzy również mają do odkrycia swoją marcową historię, ponieważ – jak można przeczytać w dramacie Buszewicza – „wystarczy być w Polsce, żeby mieć coś wspólnego z historią marca”²⁸. Mogą to być różne punkty zaczepienia – dla jednych będą to przodkowie o antysemitycznych poglądach, dla drugich mieszkanie, które w 1968 roku opuściła żydowska rodzina, a dla innych – wspomnienia o osobach, które wtedy wyjechały.

Osadzając *Kilka obcych słów po polsku* w kontekście badań nad pamięcią, należy odnieść się do koncepcji postpamięci – czyli

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ M. Buszewicz, *Kilka obcych słów po polsku*, Strona Gdynskiej Nagrody Dramaturgicznej, <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2019/04/KILKA-OBCYCH-S%C5%81%C3%93W-PO-POLSKU.MICHAL-BUSZEWICZ.pdf> (dostęp: 13.06.2021), s. 8.

transferu traumy²⁹, charakterystycznego dla pokolenia dzieci, których rodzice doświadczyli traumy zbiorowej. Dla pomysłodawczyni tego terminu, Marianne Hirsch, przykładem zbiorowego, traumatycznego doświadczenia był Holokaust, ale zagadnienie to można przenieść na inne obszary zbiorowej krzywdy, chociażby na marcową emigrację. W eseju *Pokolenie postpamięci* amerykańska autorka precyzowała znaczenie tego pojęcia:

Postpamięć to relacja łącząca pokolenie biorące udział w doświadczeniu kulturowej lub kolektywnej traumy z kolejnym, które „pamięta” je wyłącznie dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastali. To doświadczenie zostało im przekazane w tak emocjonalny sposób, że wydaje się fundamentem ich własnej pamięci. Postpamięć nie wiąże się zatem z przeszłością, która dosłownie powraca. Ona powraca w postaci inwestycji wyobrażeń, różnego rodzaju projekcji czy twórczości artystycznej³⁰.

Hirsch za istotną kwestię uznaje pokoleniowość, a szczególnie wpływ rodziny i prowadzonej przez nią narracji o przeszłości. Podobnie jak w wyróżnionej przez Aleidę Assmann pamięci grupowej/pamięci pokoleń, która „powstaje w wyniku transferu doświadczeń w ramach rodziny”³¹, w postpamięci transfer traumy zachodzi w analogiczny sposób. Zbierając różne doświadczenia dzieci marcowych emigrantów, a także korzystając z własnych, Anna Smolar przedstawia w spektaklu wydarzenia marcowe z nowej perspektywy. Bohaterowie opowiadają swoje historie, ale jednocześnie mówią o rodzicach, analizując ich zachowania, sposób (nie)mówienia o Polsce i o wydarzeniach z 1968 roku – właściwie nie potrafią ze swojej narracji wyłączyć ich doświadczenia. Mechanizmy postpamięci są w przedstawieniu nie tylko tematyzowane, ale również sam

²⁹ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 30.

³⁰ *Ibidem*, s. 29.

³¹ *Ibidem*, s. 30.

spektakl jest wynikiem ich działań w rodzinie reżyserki. Tak jak pisała Marianne Hirsch, postpamięć może przybierać formy artystycznej ekspresji, w tym przypadku formę spektaklu teatralnego:

Literatura, sztuka, wspomnienia i świadectwa drugiego pokolenia powstały jako świadectwo prób przedstawienia długofalowych konsekwencji życia w bezpośredniej bliskości bólu, depresji i osamotnienia tych, którzy doznali historycznej traumy na wielką skalę. Powstały jako wynik dezorientacji dziecka i jego odpowiedzialności, chęci naprawienia szkód i świadomości, że jego własne życie stanowić może formę rekompensaty za niemożliwą do werbalizacji stratę rodziny, domu, poczucia przynależności i bezpieczeństwa w świecie³².

Jednocześnie należy pamiętać, że ta rodzinna perspektywa nie jest całkowicie własna, ponieważ „została zapośredniczona przez powszechnie dostępne, publiczne obrazy i narracje”³³. W *Kilku obcych słowach po polsku* to zapośredniczenie i dopowiedzenia uwypukla postać Ariela, postaci o niejednoznacznym statusie bytowym, może swoistego trickstera, którego zadaniem w przedstawieniu jest animacja rocznicowego spotkania dzieci emigrantów oraz wypełnienie luk, braków i niedopowiedzeń. Mówi on: „Pojawiłem się, bo nie wszyscy mogą przyjąć zaproszenie. Nie wszyscy chcą przyjąć zaproszenie. I na pewno będzie dużo miejsc w opowieści o których nic nie wiadomo. Myślę, że wypełnienie tych miejsc jest tylko kwestią intuicji. Więc postaram się je wypełnić”³⁴. Chwilami Ariel pełni funkcję narratora, mediatora, a także wciela się w nieobecne postaci, mimo że – jak sam mówi – z historią Marca nie ma nic wspólnego.

Ważny wydaje się również fakt, że twórcy nie zostawiają całej historii w rękach pokolenia dzieci Marca: wprowadzone zostają postaci Leona i Ester, rodziców trójki bohaterów, dzięki czemu do przedstawienia włącza się głos marcowych emigrantów. Zarówno Leon,

³² *Ibidem*, s. 31.

³³ *Ibidem*.

³⁴ M. Buszewicz, *Kilka obcych słów...*, s. 8 (pisownia oryginalna).

jak i Ester prezentują postawę dezaprobaty w stosunku do decyzji swoich dzieci o przypominaniu historii. Woleliby, aby ich potomkowie o Marcu nie mówili i oboje cały czas czują do Polski niechęć po tym, co spotkało ich w przeszłości. Według ich pokolenia wydarzeń z 1968 roku nie da się w żaden sposób rozliczyć, pogodzić się z nimi czy zapomnieć. Uwidoczniona zostaje w ten sposób różnica między dwoma pokoleniami – drugie chce podjąć próbę trudnego dialogu, podczas gdy pierwsze już wcześniej zdało sobie sprawę z niemożności znalezienia porozumienia. Okazuje się bowiem, że dwóch stołów, polskiego i żydowskiego, przy których siedzą uczestnicy wydarzeń dramatu, nie da się połączyć – że zawsze będzie istniał podział na „my” i „oni”, „swoich” i „obcych”. Tymi głosami twórcy wprowadzają szerszą perspektywę patrzenia na wydarzenia, jednak również niepełną i subiektywną, bazującą na pamięci indywidualnej, a równocześnie pamięci świadków wydarzeń tematyzowanych w spektaklu.

Archiwum

Zastanawiające jest, jak oba spektakle sytuują się w kontekście archiwum, do którego oboje twórców niejednokrotnie się odnosiło. W przypadku spektaklu Michała Zadary, poprzedzonego długotrwałą pracą archiwalną, można mówić o zjawisku, nazywanym przez Danutę Ulicką temporalizacją archiwów, które „dokonuje się w procesach ich [archiwów – W.Ż.] używania, w których przyrodzona im synchronia (wieczne «teraz» każdego dokumentu) zmienia się w diachronię (uczasowioną i czasową narrację, nieuchronnie stronniczą, podporządkowaną doraźnym celom [...])”³⁵. Jest to proces nieunikniony w każdej sytuacji wykorzystania archiwum poza nim samym – nadania dokumentowi konkretnej roli, użycia do poparcia postawionej tezy – ale jednocześnie zabierający mu jego konstytutywne cechy i zbliżający go ontologicznie do pamięci.

³⁵ D. Ulicka, „Archiwum” i archiwum..., s. 274.

Samo archiwum „nie jest pamięcią, ale praktyką gromadzenia, funkcjonalnym *lieu de mémoire*”³⁶.

Inaczej sprawa wygląda w przypadku *Kilku obcych słów po polsku*, gdzie dyskusyjne jest to, czy rzeczywiście widz ma do czynienia z rodzajem archiwum. Prowadzone wywiady, stanowiące punkt wyjścia dla przedstawienia, to artefakty pamięci, a więc z definicji są subiektywne. Nie zostają poddane w spektaklu żadnej krytycznej analizie, twórcy nie próbują poprzeć ich dokumentami, takimi jak choćby fotografie (paradoksalnie, jedyna fotografia, która pojawia się jako element przedstawienia, okazuje się fałszywą współczesną stylizacją). Wydaje się, że mimo deklaracji reżyserki, spektakl sam w sobie archiwum ani nie wykorzystuje, ani w żaden sposób nie ustanawia, a używanie tego słowa w jego kontekście jest przykładem sygnalizowanego przez Ulicką zbyt dużego rozszerzenia znaczenia terminu.

Zakończenie

Analizując dwa spektakle powstałe z okazji 50. rocznicy wydarzeń z Marca 1968 roku, trudno skupić się na podobieństwach – czy to tematycznych, czy estetycznych. Jednak w tym przypadku to właśnie spojrzenia z różnych perspektyw konstruują skomplikowany marcowy dyskurs. Ta różnorodność zdaje się tworzyć komplementarny obraz marcowych przeżyć. Jednocześnie dzięki niej pamięć o 1968 roku staje się obszarem demokratycznym, w którym każdy z twórców znajduje swoje miejsce i pokazuje inną perspektywę. Ujawniający się w wyniku zestawienia dwóch spektakli pluralizm pamięci o wydarzeniach marcowych przełamuje instytucjonalnie zapośredniczoną wiedzę na ten temat. Twórcy nie próbują formatować pamięci, nie narzucają, jak należy historię przeżywać – natomiast zostawiają widza z refleksją, z kolejnym, innym spojrzeniem na Marzec '68. W ten sposób ujawniają się struktury naturalnego,

³⁶ *Ibidem*.

oddolnego procesu konstituowania się pamięci, mniej narażonego na uniwersalizację. Skłania to do indywidualnego poszukiwania języka, samodzielnego akcentowania wybranych aspektów marcowych wydarzeń i określenia swojej roli w obszarze dotąd niezbyt szeroko eksplorowanym zarówno w teatrze, jak i w społeczno-politycznym dyskursie.

Bibliografia

- Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Buszewicz Michał, *Kilka obcych słów po polsku*, Strona Gdynskiej Nagrody Dramaturgicznej, <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2019/04/KILKA-OB CYCH-S%C5%81%C3%93W-PO-POLSKU.MICHAŁ-BUSZE WICZ.pdf>, (dostęp: 26.06.2021).
- Hirsch Marianne, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.
- Lachman Michał, *Teatralizując fakty. Uwagi o (do)słowności teatru verbatim i teatru politycznego*, „Didaskalia” 2013, nr 113.
- Modi Memorandi. *Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Munslow Alun, *Historia jako eksperyment*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Dialog” 2017, nr 7–8.
- Nora Pierre, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.
- Sprawiedliwość* (program przedstawienia), Teatr Powszechny, Warszawa 2018.
- Sugiera Małgorzata, *W poszukiwaniu realizmu. Polski dramat ostatniego piętnastolecia w europejskim kontekście*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Szymańska Izabella, *Anna Smolar o Marcu '68 i spektaklu „Kilka obcych słów po polsku”* [ROZMOWA], „Co jest grane 24. Magazyn kulturalny”, 09.03.2018, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cj-g24/1,13,23115354,0,Anna-Smolar-o-Marcu-68-i-spektaklu--Kilka-obcych-s.html> (dostęp: 13.06.2021).

- To się nazywa sprawiedliwość*, z Michałem Zadarą rozmawiają Joanna Krakowska, Piotr Olkusz i Jacek Sieradzki, „Dialog” 2018, nr 6.
- Ulicka Danuta, „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.
- Wchodzimy i robimy bałagan*, z Anną Smolar i Weroniką Szczawińską rozmawia Paweł Soszyński, „Dwutygodnik” 2019, nr 5 (255), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8234-artystka-w-archiwum-wchodzimy-i-robimy-balagan.html> (dostęp: 13.06.2021).
- Wielechowska Katarzyna, *Logos Heraklita. Logos Jana. O koncepcji kultury René Girarda*, „Albo albo. Problemy psychologii kultury” 2004, nr 4.
- Zadara Michał, *Sprawiedliwość 1968–2018*, Żywośłowie, Kraków 2021.

Karolina Kosieradzka

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Wydział Wiedzy o Teatrze

ORCID: 0000-0001-7188-3304

„TEATR Z KALENDARZA” DRAMATURGIA SPEKTAKLI UPAMIĘTNIAJĄCYCH WYDARZENIA MARCA 1968

Tworzenie spektakli na obchody ważnych wydarzeń nie jest nowym zjawiskiem. Już w 1969 roku Jerzy Koenig ironicznie nazwał ten trend „teatrem z kalendarza”¹. Inny dziś teatr i inny kalendarz rocznic. Mimo wszystko rocznicowe przedstawienia stanowią zjawisko interesujące ze względu na zdolność teatru do reagowania na zapotrzebowania swojego czasu, zasięg oddziaływania (terytorialny i odbiorczy), a także zazwyczaj krótki czas eksploatacji. Efemeryczność przedstawień rocznicowych jawi się więc podwójnie – wynika zarówno z samej istoty teatru, funkcjonującego jako niedające się w pełni wiernie powtórzyć wydarzenie, jak i z ograniczonej aktualności rocznicy, która szybko się przedawnia. Nie bez znaczenia pozostaje także kontekst instytucjonalny, w ramach którego powstaje dane dzieło sceniczne. Większe szanse na długą obecność w repertuarze mają spektakle tworzone w teatrach o nieskomplikowanej sytuacji kadrowej, ekonomicznej i infrastrukturalnej².

¹ J. Koenig, *Teatr z kalendarza*, [w:] idem, *Rekolekcje teatralne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 34–35.

² Krótki żywot sceniczny *Kilku obcych słów po polsku* był związany z problemami teatrów koprodukujących przedstawienie. Spektakl powstał we współpracy Teatru Żydowskiego i Teatru Polskiego w Warszawie.

Pięćdziesiąta rocznica Marca 1968 obfitowała w przedstawienia podejmujące temat emigracji polskich obywateli pochodzenia żydowskiego, którzy zostali zmuszeni do wyjazdu z kraju z powodu antysemickiej nagonki. Warty zauważenia jest fakt, że dawno żadna z rocznic nie wzbudziła tak wielkiego ożywienia teatralnego. Tym bardziej, że prezentowana problematyka wykracza poza obszar polityki historycznej władz państwowych. Oślawiona nowelizacja ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej ze stycznia 2018 roku wywołała dreszcze niepokoju w środowiskach artystycznych i naukowych, upatrujących w tym działaniu władzy ograniczenia konstytucyjnej wolności³. W takim kontekście zajmowanie się rewizją postaw polskiego społeczeństwa względem żydowskich współobywateli w marcu 1968 roku i dokonywanie rozliczeń z niechlubną przeszłością wydaje się wyrazem buntu wobec polityki rządzących. Właśnie w akcie sprzeciwu można doszukiwać się znaczenia i mocy ówczesnych przedstawień, bo jak pisał Grzegorz Niziołek: „kontekst narzuca

Zespół Teatru Żydowskiego ze względu na brak siedziby nie mógł wyprodukować premiery samodzielnie. Niestety, w wyniku trudności w dostosowaniu terminów i repertuarów obu teatrów, po zakończeniu obchodów rocznicy Marca '68 zabrakło opieki organizacyjnej nad spektaklem, wobec czego przedstawienie zostało dość szybko zdjęte z afisza.

³ Nowelizacja ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej miała na celu zwalczanie sformułowań godzących w dobre imię Polski, takich jak „polskie obozy śmierci”. Wprowadzała, między innymi, karę pozbawienia wolności za przypisywanie narodowi polskiemu lub państwu polskiemu odpowiedzialności lub współodpowiedzialności za zbrodnie popełnione przez III Rzeszę. Dokument wywołał duże kontrowersje. Uznano, że może mieć szkodliwy wpływ na wolność słowa oraz swobodę badań naukowych i wypowiedzi artystycznych. Ambasador Izraela w Polsce, Anna Azari, wyraziła zaniepokojenie, twierdząc, że znowelizowana ustawa dopuszcza karę pozbawienia wolności za świadectwa osób ocalonych z Zagłady. Nastąpił kryzys w stosunkach polsko-izraelskich i polsko-ukraińskich. Po czterech miesiącach władza wycofała się z kontrowersyjnych zapisów.

tryb rozumienia spektaklu, a spektakl zyskuje wagę tylko wtedy, jeśli zdoła zaangażować odpowiednio znaczący kontekst”⁴.

Zaskakujący jest również fakt, że rocznica wypędzenia Żydów z Polski w 1968 roku przyćmiła inną rocznicę, ważną z teatrologicznego punktu widzenia, czyli zdjęcie z afisza *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka. Ścisłe powiązanie spektaklu z Teatru Narodowego ze sprawą Marca '68, które wywołało szereg następujących po sobie wypadków: od studenckich protestów pod pomnikiem Adama Mickiewicza, poprzez relegowanie z uczelni Adama Michnika i Henryka Szlajfera, aż po partyjne i medialne wezwania „syjonistów” do opuszczenia Polski⁵, nie zyskało tym razem odbicia i zainteresowania we współczesnym życiu teatralnym.

Z gąszczu rocznicowych spektakli wyłaniają się trzy szczególnie interesujące badawczo. Są to: *Kilka obcych słów po polsku* w reżyserii Anny Smolar⁶ w teatrach Polskim i Żydowskim w Warszawie, *Sprawiedliwość* Michała Zadary⁷ w Teatrze Powszechnym w Warszawie i *Zapiski z wygnania* w adaptacji i reżyserii Magdy Umer⁸ w Teatrze Polonia w Warszawie. Mimo wspólnego punktu wyjścia, jakim jest tematyka wydarzeń Marca 1968, wymienione spektakle cechują się zróżnicowanym podejściem zarówno do podejmowanego

⁴ G. Niziołek, *Krajobraz po wstępie. Los metafor*, [w:] 1968/PRL/TEATR, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 61.

⁵ A. Dziurok, *Protesty marcowe roku 1968*, Przystanek Historia, 9.03.2022, <https://przystanekhistoria.pl/pa2/teksty/90130,Protesty-marcowe-roku-1968.html> (dostęp: 28.03.2022).

⁶ *Kilka obcych słów po polsku* Michała Buszewicza, reż. Anna Smolar, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, premiera: 10.03.2018.

⁷ *Sprawiedliwość* Michała Zadary i Nawojki Gurczyńskiej, reż. Michał Zadara, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera: 10.03.2018.

⁸ *Zapiski z wygnania* Sabiny Baral, reż. Magda Umer, Teatr Polonia w Warszawie, premiera: 09.03.2018.

problemu, jak i rozwiązań dramaturgicznych. Porównanie wymienionych przedstawień pozwoli wykazać różnorodne traktowanie pojęć historii, pamięci i postpamięci oraz mnogość perspektyw, z jakich można prowadzić rozważania na temat przeszłych wydarzeń.

Na wspomnieniach osoby, która w 1968 roku wyjechała z Polski, bazowały Magda Umer i Krystyna Janda w spektaklu *Zapiski z wygnania*, adaptując na scenie powieść Sabiny Baral. Autorki wykorzystały zatem gotowy utwór, autonomiczny względem spektaklu. Natomiast tekst scenariusza *Kilku obcych słów po polsku* powstawał w procesie prób. Michał Buszewicz, dramaturg przedstawienia, opierał się na przetworzonych inscenizacyjnie przez aktorów wspomnieniach marcowych emigrantów i ich dzieci. Dokonał kompilacji różnych opowieści, odpowiednio je miesząc i modyfikując, co sprawiło, że nie da się przypisać konkretnych historii do ich autorów. W ten sposób uzyskał narrację zgodną z intencjami zespołu twórców, jednocześnie oddalając spektakl od prostego przyporządkowania do kategorii teatru dokumentalnego. Z kolei Michał Zadara podczas prac nad spektaklem *Sprawiedliwość* wykorzystał obie strategie dramaturgiczne, choć opierał na zupełnie innym materiale badawczym. Wraz z Nawojką Gurczyńską stworzyli scenariusz przedstawiający proces ustalania winnych wypędzenia obywateli żydowskiego pochodzenia z Polski. Przedstawienie stanowi więc sceniczną próbę przełożenia dwuletniej pracy badawczo-dochodzeniowej sztabu historyków i prawników współpracujących z reżyserem. Ale spektakl nie ogranicza się do czystej publicystyki – w jego ramy został wpisany również *Król Edyp* Sofoklesa. Zadara poszukuje więc w wydarzeniach marcowych mitycznych toposów winy i kary oraz trudności, z jakimi musi się mierzyć społeczeństwo, w którym nie rozliczono popełnionych zbrodni.

Pamięć a historia

Bez względu na obrane strategie, twórcy wszystkich spektakli musieli zmierzyć się z materią wydarzenia historycznego. Nadrzędne pytania zapewne brzmiały: jak przełożyć na język sceniczny

opowieści o przeszłości? Z czyjej perspektywy mówić? I jakie prawo posiada artysta do wykorzystania traumatycznych przeżyć świadków historii? Można przypuszczać, że podobne dylematy towarzyszyły również autorowi książki *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*⁹, Freddiemu Rokemowi, kiedy podejmował próbę konfrontacji teatru z przeszłością. Według badacza, tytułowe „wystawianie historii” nie jest czystą rekonstrukcją wydarzeń, lecz niesie ze sobą ładunek artystycznych przetworzeń, staje się wykreowaną wersją przeszłości. Stworzony obraz może funkcjonować w oderwaniu od pierwotnego kontekstu, ale ożywia się dopiero w wyniku konfrontacji z nim¹⁰. Marta Bryś, referując założenia tekstu Rokema, pisała: „Nawet jeśli spektakle opowiadają o konkretnym wydarzeniu z przeszłości, to odwołują się do jakiegoś rezerwuaru wiedzy o niej”¹¹. Zatem opierają się zarówno na wiedzy o wydarzeniach historycznych (mechanizmy historii), jak i wyobrażeniach o nich (mechanizmy pamięci).

Rozgraniczenia między różnymi formami odniesień do przeszłości dokonał Maurice Halbwachs w słynnej książce podejmującej temat pamięci zbiorowej. Według autora, historia i pamięć nie są ze sobą tożsame – podczas gdy pierwsza pretenduje do miana uniwersalnej, opiera się na obiektywnych faktach i stanowi stały rezerwuár znaczeń, druga nie boi się subiektywności, selektywności, ciągłej zmiany¹². Pamięć ulega przemianom i redefinicjom, bo powstaje w kontakcie z innymi ludźmi, pod wpływem których modyfikujemy swoje spostrzeżenia, nawet te dotyczące indywidualnej przeszłości.

⁹ F. Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

¹⁰ *Ibidem*, s. 24.

¹¹ M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 15.

¹² M. Halbwachs, *Společne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 150–151.

Co więcej, pamięć jest ukierunkowana na teraźniejszość, bo odpowiada na zapotrzebowanie danej grupy budującej wspólną tożsamość. Przeszłość funkcjonuje zatem w ramach teraźniejszości, nie może zostać od niej oderwana, przykleiła się do niej¹³. Pamięć wymyka się kategorii prawdy – każde wspomnienie jest równie prawdziwe, nawet jeśli stoi w sprzeczności z innymi lub odznacza się niekonsekwencją. Nie jest ona bowiem ustalaniem czy odtwarzaniem faktów, lecz żywym konstruowaniem obrazów przeszłości.

To istotne rozróżnienie ze względu na fakt, że omawiane spektakle opierają się na pamięci ściśle historycznego wydarzenia. Pamięci szczególnej, bo przekazanej kolejnemu pokoleniu, które bezpośrednio nie doświadczyło „odziedziczonej” traumy. Mowa o postpamięci – zjawisku opisanym przez Marianne Hirsch w słynnym eseju *Pokolenie postpamięci*¹⁴. Autorka pisze o sytuacji, gdy pokolenie dzieci uznaje przeżycia rodziców za swoje, bo bagaż niewyartykułowanych doświadczeń odciska piętno na ich teraźniejszym życiu. Drugie pokolenie stara się odbudować most między generacjami, zerwany w wyniku powstania luki pokoleniowej lub z powodu starań rodziców o wyparcie wspomnień będących przyczyną cierpienia i potwierdzeniem doznanych krzywd. Hirsch pisze o „strukturze transferu traumatycznej wiedzy i doświadczenia między pokoleniami lub ponad nimi”¹⁵. Ma zatem na myśli nie tyle istnienie samego mechanizmu, co jego sposób funkcjonowania i wynikające z tego konsekwencje. Dlatego postpamięć wraca w formie „inwestycji wyobrażeń, projekcji lub twórczości artystycznej”¹⁶. Zgodnie z tą teorią, spektakle stanowiące przedmiot niniejszej analizy czerpią z mechanizmów postpamięci, ujawniają przed widzom uwikłanie w nią, a także same stają się jej wytworem.

¹³ G. Niziołek, *Krajobraz...*, s. 69.

¹⁴ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.

¹⁵ *Ibidem*, s. 29.

¹⁶ *Ibidem*.

Postpamięciowy narrator

Rokem upatrywał możliwości powrotu przeszłych wydarzeń do czasów teraźniejszych dzięki aktorom. Widział ich jako medium umożliwiające nie tylko wypowiedzenie się postaciom historycznym, lecz także danie świadectwa ofiarom, które zostały pozbawione takiej możliwości za życia¹⁷. Zapośredniczenie cudzych opowieści przez swoją mowę, głos i ciało jest chwytem ściśle związanym z kategorią postpamięci. Narrator może przekazywać historie, dystansując się od nich lub przywłaszczyc je w taki sposób, że staną się fundamentem jego osobistych wspomnień. Druga postawa jest charakterystyczna dla narratora funkcjonującego w ramach postpamięci. Przykładając tę kategorię do przedstawienia, okazuje się, że narratorem jest już nie tylko aktor, lecz także odgrywana przez niego postać.

Spektakl *Kilka obcych słów po polsku* jest świetną ilustracją tego twierdzenia. Anna Smolar w swojej inscenizacji oddała głos pokoleniu dzieci marcowych emigrantów. Bezpośrednio odniosła się więc do kategorii postpamięci, w której druga generacja kształtuje wyobrażenia o przeszłości rodziców w wyniku odziedziczonych traum. Ponadto reżyserka rozciągnęła pojęcie pokolenia postpamięci także na świadków drugiego stopnia, czyli osoby, które nie pozostają z emigrantami w stosunkach rodzinnych, lecz są potomkami biernych uczestników wydarzeń Marca. Należą do nich dzieci „polsko-polskich Polaków”¹⁸, które chcą dowiedzieć się o przeszłości rodziców i ich żydowskich przyjaciół. Postaci identyfikują się jako potomkowie emigrantów, nie podają swoich imion, lecz mówią o sobie jako „córka Ester” lub „syn Piotra”. Bycie czymś dzieckiem staje się głównym elementem ich tożsamości. Ponadto ubierają się

¹⁷ F. Rokem, *Wystawianie historii ...*, s. 24–25.

¹⁸ Cytat pochodzi ze spektaklu *Kilka obcych słów po polsku* w reżyserii Anny Smolar. Tekst wypowiada postać grana przez Marcina Błaszaka. Źródło: rejestracja spektaklu, Teatr Polski w Warszawie.

tak jak ich rodzice, tym samym zawłaszczają nie tylko ich historie i wspomnienia, lecz także wygląd. Próbują w pełni zidentyfikować się ze swoimi przodkami. W tym celu dokonują postpamięciowego performansu, polegającego na odtwarzaniu scen z przeszłości rodziców. Ale zapośredniczenie w spektaklu Smolar zostaje zmultiplikowane. Aktorzy wcielający się w postaci nie ukrywają dystansu wobec nich, w swoich kwestiach zaznaczają odgrywanie powierzonych im ról. Wielokrotnie pytają siebie nawzajem: „Jak zachowałaby się córka Janiny?”. Tym samym potwierdzają zwielokrotnienie zapośredniczenia: oto aktorzy grają siebie, grających dzieci emigrantów, odgrywających przeszłość rodziców. Potwierdzeniem tej strategii dla widzów, zagubionych w gąszczu zapośredniczeń, jest scena, w której aktorka Joanna Szurmiej-Rzączyńska zapowiada, że zagra córkę Hanny, która gra Joannę Rzączyńską, w którą wstępuje duch Idy Kamińskiej. W ten sposób funkcja narratora postpamięci rozciąga się zarówno na aktorów, jak i na postaci.

Ale w spektaklu Smolar występuje narrator szczególnie uprzywilejowany. Pojawia się na początku przedstawienia, z dwoma koszami biało-czerwonych kwiatów. Wprowadza widzów w kontekst, mówiąc, że znaleźli się na obchodach jubileuszu jego pięćdziesiątych urodzin, chociaż tak naprawdę skończył pięćdziesiąt pięć lat¹⁹. To on inicjuje pojawienie się reszty postaci, które stopniowo będą przedstawiać własne historie. Smolar zagrała z konwencją jubileuszu, biorąc w cudzysłów formy oficjalnego upamiętniania ważnych wydarzeń. W ten sposób zdystansowała się także do własnego spektaklu, bo czym innym jest *Kilka obcych słów po polsku*, jak nie elementem

¹⁹ Wszystkie postaci będą obchodzić wspólnie pięćdziesiątą rocznicę urodzin, chociaż każda z nich jest w innym wieku. Reżyserka chciała w ten sposób podkreślić wspólnotę doświadczeń przedstawicieli drugiego pokolenia, których łączy tylko jedno wydarzenie – wyjazd ich przodków z Polski w 1968 roku. Fakt przymusowej emigracji rodziców stanowi centralny punkt w konstruowaniu tożsamości dzieci, dlatego to właśnie od tego momentu potomkowie liczą swoje narodziny.

szerszej praktyki pamiętania, polegającej na celebracji istotnych ze społeczno-politycznego punktu widzenia rocznic? Zwłaszcza że premiera spektaklu Smolar odbyła się na scenie warszawskiego Teatru Polskiego, często służącej uroczystym galom i rozdaniom nagród.

Sprawiedliwość Zadary w odmienny sposób realizuje performans postpamięci. Punkt zainteresowań twórców jest inny – nie pochylają się nad losem ofiar antysemickiej nagonki, lecz szukają winnych wypędzenia Żydów z Polski. Przedstawienie może stanowić formułę pracy postpamięci, choć w rozumieniu wykraczającym poza psychologiczny aspekt rodzinnego, wertykalnego dziedziczenia traumy. Hirsch, dokonując redefinicji pojęcia postpamięci, posługuje się kategorią wprowadzoną przez Evę Hoffman, czyli postpamięcią afiliacyjną, która obejmuje całe pokolenia (zarówno potomków bezpośrednich uczestników wydarzeń, jak i biernych obserwatorów), opiera się na „strukturach zapośredniczenia, które są przyswajalne, dostępne i wystarczająco zobowiązujące, aby towarzyszyć większej społeczności w organicznej sieci przekazywania”²⁰. Idąc za tą myślą, reżyser i aktorzy sytuują się w roli przedstawicieli całego społeczeństwa. Wypowiadają się w swoim imieniu (chwyt znany z auto-teatru²¹, mający wywoływać efekt realności). Narratorzy nie utożsamiają się z opowiadanymi historiami, przekazują wyselekcjonowany obraz przeszłości, dystansując się od niego. Zgromadzony przez twórców materiał źródłowy, a także sposób pracy nad spektaklem mają wiele cech wspólnych z prowadzeniem badań naukowych. Jednakże przedstawienie, mimo starań o zachowanie obiektywizmu, stanowi artystyczną wersję przeszłości, przetworzoną przez subiektywną percepcję twórców. Hirsch w późniejszych

²⁰ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*..., cyt. za: H. Marciniak, *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekondarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1 (15), s. 51.

²¹ J. Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 9 (195), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> (dostęp: 16.10.2022).

rozważaniach poszukiwała postpamięci nie tyle we wspomnieniach, co w wyobrażeniach, twórczości i różnego rodzaju mediatyzacjach kulturowych. Dlatego przyłożenie kategorii postpamięci do spektaklu *Zadary* będzie trafne wtedy, gdy wykroczymy poza dramaturgiczną strukturę i spojrzymy na przedstawienie całościowo, jako wytwór sztuki zakotwiczonej w zbiorowym imaginarium kultury polskiej, w którym wciąż dokonują się rewizje nieprzepracowanych tematów. Pragnienie odnalezienia winnych zbrodni sprzed pięćdziesięciu lat, która w bezpośredni sposób nie wpływa na życie twórców spektaklu i reprezentowanego przez nich społeczeństwa, wynika z potrzeby przepracowania zagłuszanych traum w celu uwolnienia się ze społeczno-mentalnego uwikłania w historię.

W przypadku *Zapisków z wygnania* kwestia postpamięci się komplikuje. Sabina Baral, autorka książki i bohaterka spektaklu, nie jest przedstawicielką drugiego pokolenia. W marcu 1968 roku miała dwadzieścia lat, wyjechała więc z Polski jako pełnoletnia i świadoma kobieta. Podobnie Krystyna Janda (wcielająca się w rolę narratorki) i Magda Umer (reżyserka) nie należą do pokolenia świadków drugiego stopnia, gdyż wydarzenia marcowe znają z własnego życia, choć nie były w nie bezpośrednio zaangażowane. Jednak Baral wiele miejsca poświęca doświadczeniu rodziców, a nie swoim przeżyciom, chociaż sama również odczuła skutki antysemickiej nagonki. Dlatego miejsca postpamięci w tym spektaklu należy upatrywać w odreagowywaniu przez bohaterkę traumy Holokaustu będącego doświadczeniem jej rodziców. Narratorka wielokrotnie wspomina wizytę w Auschwitz, która miała pomóc jej w poznaniu historii swoich przodków.

Fotografia – ślad przeszłości

Dla Marianne Hirsch szczególnym rodzajem medium postpamięci jest fotografia²². Obiecuje bowiem bezpośredni dostęp do utrwalonych wydarzeń z przeszłości. Jako namacalny ślad może

²² M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci...*, s. 32.

stanowić łącznik z osobami, których na świecie już nie ma, ale ciągle istnieją utrwalone na fotografii. Dla przedstawicieli pokolenia postpamięci charakterystyczne jest, że na równych prawach traktują porządki fikcji i realności, dlatego często przywłaszczają sobie obce fotografie, tak samo jak cudze wspomnienia.

W spektaklu *Sprawiedliwość* w ogóle nie kwestionuje się prawdziwości zgromadzonych materiałów (w tym również zdjęć), podając je za dokumenty przeszłości. Większość wyświetlanych fotografii, a raczej skanów, to źródła pisane (wycinki z gazet, listy, dokumenty państwowe), które mają za zadanie potwierdzić stawianą przez twórców tezę o winie społecznej, ciężącej na obywatelach polskich do dnia dzisiejszego.

Anna Smolar w spektaklu *Kilka obcych słów po polsku* po raz kolejny sięga po strategię ujawniania na scenie mechanizmów postpamięci. W jednej z początkowych sekwencji pojawia się fotografia grupy znajomych, datowana na rok 1967. Widzowie początkowo mogą mieć poczucie autentyczności zdjęcia, jednakże po chwili, gdy aktorzy ustawiają się w takiej samej pozie jak na fotografii, dostrzega się, że to te same osoby. Efekt realności pryska, pozostawiając wrażenie złapania w pułapkę. Temat fotografii pojawia się w jeszcze jednej scenie. Córką Hanny, dowiedziawszy się o istnieniu starych zdjęć dziadków, decyduje się na irracjonalny krok zdobycia fotografii za wszelką cenę. Przyjeżdża do Warszawy, aby w dawnym mieszkaniu przodków odnaleźć skrytkę w ścianie z zamurowanymi zdjęciami. Ten zuchwały akt wynika z potrzeby załatania luk w pamięci o przeszłości rodziny. Co prawda w przypadku wydarzeń marcowych nie ma do czynienia z wyrwą pokoleniową, jaka nastąpiła po Zagładzie, ale rozporządzenia państwowe, zakazujące wywozu zdjęć sprzed 1945 roku²³,

²³ „Wyjeżdżający byli poddawani szczegółowej kontroli celnej, mogli wywieźć ze sobą wyłącznie przedmioty wymienione na urzędowej liście i w podanych na niej ilościach”. Cyt. za: G. Berendt, *Emigracja ludności żydowskiej z Polski*, „Studia i Materiały” 2006, nr VII. Nie można było wywieźć zdjęć sprzed 1945 roku oraz zdjęć przedstawiających mundury

doprowadziły do powstania przerw w międzypokoleniowym transferze pamięci. Bezценne fotografie miały szansę te luki uzupełnić.

W przypadku *Zapisków z wygnania* twórczynie podjęły podobną próbę wytworzenia efektu realności, choć w odróżnieniu od Smolar nie miały zamiaru go demaskować. Oprócz twarzy Krystyny Jandy na zasłonie wyświetlane są liczne zdjęcia podróżujących pociągami ludzi, które w połączeniu z opowiadanymi historiami mają sprawiać wrażenie autentycznych fotografii, pochodzących z osobistego archiwum narratorki. W innej scenie, gdy bohaterka opowiada o mężczyźnie, który zginął w Auschwitz, pojawia się twarz starego człowieka. Mimo że nie ma pewności, czy zdjęcie rzeczywiście przedstawia osobę z opowieści, to jednak z łatwością można przyjąć to za fakt, bo dzięki temu historia ucieleśnia się na oczach widzów. Zgodnie z teoriami postpamięci, nie jest ważna autentyczność materialnych śladów przeszłości, ale ich zdolność do wytwarzania w człowieku wyobrażeń o niej.

Tworzenie archiwum czy stawanie się nim?

Aby pokolenie postpamięci mogło skonstruować wyobrażenie o przeszłości przodków, musi stworzyć spersonalizowane archiwum, w którego skład mogą wchodzić materiały różnej proveniencji: od wspomnień mówionych i spisanych, poprzez dokumenty, opracowania naukowe, zdjęcia, do wszelkiego rodzaju artefaktów i wytworów sztuki. Co znaczące, źródła dokumentalne i fikcyjne w „archiwum postpamięci” funkcjonują na równych prawach, żadne nie są uprzywilejowane względem drugich²⁴. Im więcej materiałów w archiwum, tym obraz przeszłości staje się mniej spójny, ale powiększanie zasobów jest konieczne, żeby na nowo kreować wyobrażenia.

(również harcerskie). Pisze o tym Sabina Baral w autobiograficznym opowiadaniu-dokumencie *Zapiski z wygnania*. Por. S. Baral, *Zapiski z wygnania*, Austeria, Kraków 2015.

²⁴ M. Bryś, *Doświadczenie...*, s. 18–19.

Twórcy wszystkich trzech spektakli opracowali własne archiwa na potrzeby dramaturgii przedstawień. Anna Smolar, jako przedstawicielka drugiego pokolenia (jej rodzice wyjechali z Polski w 1968 roku, reżyserka urodziła się we Francji), przeprowadziła ze swoim ojcem szereg wywiadów, które systematycznie nagrywała. Mike Urbania, dziennikarz i krytyk teatralny, rozmawiał z dziećmi marcowych emigrantów, podróżując po krajach Europy Zachodniej i Izraelu, a następnie spisał wspomnienia i przekazał twórcom *Kilku obcych słów po polsku*. Anna Smolar nie ograniczyła się tylko do zebrania realnych śladów przeszłości, na potrzeby spektaklu wykreowała także fikcyjne dokumenty, jak wspomniane zdjęcie grupy znajomych z 1967 roku. Obie kategorie materiałów funkcjonują w przedstawieniu na równych prawach, zgodnie z zasadami archiwum postpamięci.

W *Zapiskach z wygnania* również mamy do czynienia ze swoistym archiwum. Twórczynie oparły dramaturgię spektaklu na realnych wspomnieniach Sabiny Baral. Ale w toku przedstawienia widzom prezentuje się także inne zgromadzone materiały. Obok autentycznego nagrania pisarki z 2010 roku pojawiają się fotografie o nieznannej genezie, które niekoniecznie muszą pochodzić z albumu jednej osoby. Nie ma to jednak większego znaczenia – chodzi o wytworzenie w miarę różnorodnego, a jednak spójnego obrazu przeszłości.

Ciekawe archiwum zgromadzili także artyści i badacze pracujący nad spektaklem *Sprawiedliwość*. Obok wycinków prasowych i dokumentów państwowych, będących realnym śladem przeszłości, twórcy sami wykreowali materiały mieszczące się w postpamięciowym archiwum. Są to m.in. wykresy, tabele, plakaty i mapy myśli prezentowane widzom w formie scenografii. To żywe ślady dokumentujące przebieg prac nad próbą wykreowania jednej z wielu możliwych wersji przeszłości.

Warto zauważyć, że wszystkie omawiane spektakle stanowią pewien paradoks. Z jednej strony stworzyły własne archiwa, z drugiej same wpadły do większego rezerwuaru postpamięci, ze względu na wpisanie przedstawień w szerszą praktykę pamiętania, jaką są obchody rocznic wielkich wydarzeń.

Zakończenie

Działanie postpamięci wymaga dokonywania ciągłych redefinicji, dekonstrukcji i kreowania obrazów przeszłości na nowo. Konstytutywny chaos ma odzwierciedlać charakter traumy przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Kolejne generacje mają obowiązek wyobrażania sobie doświadczeń przodków, nawet jeśli sytuują się w kategorii niewyobrażalnego²⁵. Otwarcie na teraźniejszość zaznacza się w dwojakiej funkcji omawianych spektakli. Z jednej strony dokonują rewizji postaw, przepracowują traumy w celu uzdrowienia społeczeństwa. Z drugiej – oddają głos milczącym do tej pory ofiarom, stanowią rekompensatę za krzywdy. Obie kwestie są szczególnie ważne w czasach, kiedy nastroje faszystowskie niepokojąco przybierają na sile, co zostało pokazane w finale *Zapisków z wygnania*, przedstawiającym marsze członków ONR. Czesław Miłosz w liście do Jerzego Giedroycia pisał o rodzimym łoju, trawestując Mickiewiczowską lawę – symbol narodowego nieposłuszeństwa²⁶. Tłusta ciecz, oblepiająca wszystko i wszystkich, wzbudzająca wstręt, to antysemickie nastroje, które każą oczyszczać naród z obcych elementów. Czas pokaże, czy ostatecznie na wierzch wypłynie brudny łój pogardy, czy klarowna oliwa sprawiedliwości.

²⁵ Georges Didi-Huberman pisał w kontekście Zagłady: „Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. Musimy spróbować wyobrazić sobie, czym było piekło Auschwitz latem 1944 r. Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie brońmy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy w stanie i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną niewyobrażalność”. Cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 9.

²⁶ J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1964–72*, oprac. M. Kornat, Czytelnik, Warszawa 2011, s. 184.

Bibliografia

- Baral Sabina, *Zapiski z wygnania*, Austeria, Kraków 2015.
- Berendt Grzegorz, *Emigracja ludności żydowskiej z Polski*, „Studia i Materiały” 2006, nr VII.
- Bryś Marta, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho Chi, Universitas, Kraków 2008.
- Dziurok Adam, *Protesty marcowe roku 1968*, Przystanek Historia, 9.03.2022, <https://przystanekhistoria.pl/pa2/teksty/90130,Protesty-marcowe-roku-1968.html> (dostęp: 28.03.2022).
- Giedroyc Jerzy, Miłosz Czesław, *Listy 1964–72*, oprac. M. Kornat, Czytelnik, Warszawa 2011.
- Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Hirsch Marianne, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.
- Koenig Jerzy, *Teatr z kalendarza*, [w:] idem, *Rekolekcje teatralne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.
- Krakowska Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 9 (195), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> (dostęp: 16.10.2022).
- Marciniak Hanna, *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1 (15).
- Niziołek Grzegorz, *Krajobraz po wstępie. Los metafory*, [w:] 1968/PRL/TEATR, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2016.
- Rokem Freddie, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

Joanna Tarasińska

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Polonistyki

Katedra Teatru i Dramatu

ORCID: 0000-0003-1611-7505

KOBIECA FIZJOLOGIA W DRAMACIE KRZYWICKA/KREW JULII HOLEWIŃSKIEJ

Opowiadanie historii z kobiecej perspektywy staje się coraz powszechniejsze. Niektóre z takich opowieści są wytworem artystycznej kreacji, inne dzieją się tu i teraz – choćby na ulicy w czasie protestów. Walka o równość i godne traktowanie odbywa się w miejscach pracy, instytucjach publicznych, w obszarze kultury, w szkołach. I coraz częściej mówi się wyraźnie o wszystkich aspektach bycia kobietą. Tematy dawniej traktowane jako tabu bardzo powoli wkraczają w sferę tego, co oswojone i dobrze znane. Tak jest również z kobiecą fizjologią¹. Nawet w XXI wieku postawa wobec kobiecej fizjologii jest niejednoznaczna. Zdarza się, że procesy zachodzące w ciele tzw. „słabej płci” powodują społeczną niechęć i lawinę dyskusji. Stąd tak wiele akcji edukacyjnych² mających zwiększyć świadomość

¹ Pod hasłem „fizjologia” kryje się wiele złożonych zagadnień medycznych, jednak ogólnie oznacza ono dziedzinę nauki, która bada funkcjonowanie żywych stworzeń, ich narządów, tkanek oraz komórek. Dążą one do utrzymania równowagi w organizmie nazywanej homeostazą.

² Do ważnych inicjatyw należy zaliczyć działania fundacji Akcja Menstruacja. Na stronie internetowej fundacji można przeczytać: „Dążymy do stworzenia warunków, w których osoby menstruujące nie są ograniczane okresem, a fizjologia nie jest tematem tabu”. Zob. strona fundacji Akcja Menstruacja, <https://www.akcjamenstruacja.pl/> (dostęp: 22.03.2022).

i poczucie własnej wartości wśród dziewczynek i kobiet. Wszystko po to, aby kobieca fizjologia i związane z nią reakcje organizmu nie wywoływały wstydu. To wątki, które pojawiają się w niejednej opowieści – wpisach w mediach społecznościowych, krótkich artykułach na blogach internetowych sygnowanych najczęściej pseudonimami, publikacjach popularnonaukowych, a nawet współczesnych dramatach.

Nie bez znaczenia pozostaje postrzeganie ciała kobiety w kulturze. Z jednej strony mamy do czynienia z zabiegami jego erotyzacji i seksualizacji, według których kobieta ma stanowić atrakcyjny obiekt pożądania i spełniać przy tym szereg wymogów dotyczących jej wyglądu, charakteru czy trybu życia. Z drugiej strony słychać, że w kontekście kobiecości publicznie rozmawia się tylko o tym, co łatwe, ładne i bezproblemowe (jest to związane z wielowiekowym prowadzeniem narracji o kobiecie z męskiego punktu widzenia i postrzeganiem rzeczywistości przez pryzmat cech czy sfer życia powszechnie łączonych ze światem mężczyzn – siłą, pracą zawodową, wojną), podczas gdy reszta wydaje się niewygodna i niewarta wzmianki. Te kwestie podejmuje w artykule *Kobiece ciało jako przedmiot kontroli społecznej* Emilia Garncarek. W swoich rozważaniach wychodzi od przytoczenia różnych koncepcji kontroli społecznej, przechodząc do charakterystyki kontroli nad kobiecą cielesnością³. Z kolei w wydanej w 2020 roku książce popularnonaukowej *Sztuka kobiecości*, będącej zapisem rozmów dziennikarki, Anety Borowiec,

Na stronie internetowej fundacji Różowa Skrzyneczka można znaleźć materiały do pobrania, np. scenariusz lekcji o miesiączce czy zakładkę „Miesiączkowy Helpline”. Fundacja prowadzi od 2019 roku akcję wywieśzania charakterystycznych różowych skrzynek w przestrzeni publicznej. W skrzynkach znajdują się artykuły higieniczne dla menstruujących osób. Zob. strona fundacji Różowa Skrzyneczka, <https://www.rozowaskrzyneczka.pl/> (dostęp: 22.03.2022).

³ E. Garncarek, *Kobiece ciało jako przedmiot kontroli społecznej*, „Przegląd Socjologiczny” 2010, t. 59, z. 3, s. 55–69.

z ginekolożką i seksuolożką, Beatą Wróbel, w rozdziale *Ciało. Przychodzi kobieta do ginekologa*, pojawia się dyskusja o problemach kobiet z nazywaniem narządów płciowych⁴. Kwestie poruszone w tych publikacjach nie pozostają jedynie przedmiotem zainteresowania środowisk naukowych i lekarskich, ale stanowią ciekawy temat dla artystów i podejmowane są chociażby we współczesnej dramaturgii.

Julia Holewińska, dramatopisarka i dramaturżka, obecnie związana z Teatrem Polskim w Bydgoszczy, w swoim dramacie *Krzywicka/Krew* dokonała ciekawego połączenia. Na bazie biografii Ireny Krzywickiej (1899–1994), pisarki i popularyzatorki świadomego macierzyństwa, antykoncepcji i edukacji seksualnej, działaczki na rzecz kobiet, tolerancji i równości, stworzyła żeński wielogłos, który odkrywa przed czytelnikami kobiecą intymność, wiążącą się z różnymi rodzajami krwi czy przeobrażeniami ciała – choćby w czasie ciąży. Krzywicka walczyła o wyzwolenie kobiet na wielu poziomach, np. społecznym czy obyczajowym. Jej debiutem powieściowym była książka o dojrzewaniu zatytułowana *Pierwsza krew*. Artykuły działaczki o menstruacji wywołały niesmak i protesty, co wspomina w swoim wykładzie⁵ Agata Tuszyńska, pisarka i reportażystka, autorka książki *Krzywicka. Długie życie gorszycielki*⁶. Dramat Holewińskiej *Krzywicka/Krew*⁷ został opublikowany w „Dialogu” w 2013 roku i szybko znalazł się w finale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej. Z jego treści wynika, że niewiele zmieniło się od czasów Krzywickiej, a to, o co walczyła XX-wieczna działaczka, wciąż nie jest dzisiaj wygraną sprawą, dlatego tekst można interpretować jako uniwersalną opowieść o zmaganiach kobiet.

⁴ A. Borowiec, B. Wróbel, *Sztuka kobiecości*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2020, s. 77–82.

⁵ A. Tuszyńska, *Irena Krzywicka. O reportażu międzywojennym*, <https://www.youtube.com/watch?v=td28JTvCy90> (dostęp: 20.09.2021).

⁶ A. Tuszyńska, *Krzywicka. Długie życie gorszycielki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

⁷ J. Holewińska, *Krzywicka/Krew*, „Dialog” 2013, nr 6.

Dramatopisarka nie opowiada historii Krzywickiej wprost – główną bohaterkę można rozpoznać w rozterkach różnych kobiecych postaci i wydarzeniach z ich życia. Holewińska pisze szczególnie rodzaj historii – niby przypominający biografię, ale przystosowujący odpowiednie fakty biograficzne do koncepcji narracyjnej. Fragmenty życiorysu dawnej orędowniczki wyzwolonej kobiecości wpisuje w opowiadania innych kobiet. Czytelnik musi zweryfikować swoją wiedzę, by nie pomylić faktów z życia Krzywickiej z dopisanymi historiami pozostałych bohaterek. Jednocześnie między wierszami można odnaleźć historyczne wydarzenia czy opisy działań charakterystycznych dla konkretnego czasu w dziejach Polski.

Utwór Julii Holewińskiej silnie wpisuje się w nurt herstoryczny, czyli historii opowiadanych ze szczególnym uwzględnieniem dziejowej roli kobiet⁸. I to założenie jest realizowane poniekąd w dwójnasób. Z jednej strony odzwierciedla się w wyborze głównej bohaterki, czyli Ireny Krzywickiej, swoistej patronki i jednocześnie kobiety, która odcisnęła swoje piętno w dziejach. Jako osoba niewygodna, burząca stary ład, określana była mianem skandalistki czy gorszycielki. Z drugiej strony herstoryczny charakter sztuki wynika z faktu, że postaciami dramatu są wyłącznie kobiety, same mówią o swojej roli, ciele, seksualności, poczuciu wartości, płci. I to one mają władzę nad kształtem opowieści, również tej o mężczyznach pojawiających się w ich życiu. Ale, mimo wszystko, bohaterki postrzegają siebie najczęściej przez pryzmat męskiego spojrzenia, mają podobać

⁸ Na szczególną uwagę zasługuje publikacja *Herstoryczki* pod redakcją N. Saraty (Fundacja Przestrzeń Kobiet, Kraków 2016). Fundacja Przestrzeń Kobiet utworzyła również Archiwum Historii Kobiet – bazę „wiedzy na temat historii kobiet w Polsce”. Archiwum Historii Kobiet, <http://www.herstories.pl/> (dostęp: 22.03.2022). Warto także przyjrzeć się literaturze dla dzieci i młodzieży, problematyzującej sprawę kobiece. W ostatnim czasie zostało wydanych wiele książek, np. A. Dziewit-Meller, *Damy, dziewuchy, dziewczyny. Historia w spódnicy*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2017.

się mężczyźnie, realizować klasyczny, patriarchalny model społeczny oraz rodzinny. Czasami osią historii jest relacja z synem, oparta na innych mechanizmach. Kobiety to opiekunki, matki, pracownice, osoby zostające same ze swoimi rozterkami. To perspektywa kobiet jest w dramacie na pierwszym planie – ich rola w społeczeństwie, postrzeganie własnego ciała, własnej seksualności, poczucie wartości są kwestiami sprzęgniętymi z ich płcią.

Tło dla występujących w tekście monologów kobiet stanowią przemiany zachodzące w Polsce, co pozwala połączyć ich mikrohistorie z makrohistorią kraju. Bohaterki urodziły się w różnych latach, mają odmienne przeżycia i nigdy się nie spotkały. A jednak łączy je coś istotnego – doświadczenie bycia kobietą. Opowiadają o sobie, o swoich przeżyciach i bliskich. Czasami pamięć o przeszłych zdarzeniach jest dla nich bardzo bolesna. Gdyby mogły cofnąć czas i podjąć inne decyzje, możliwe, że zdecydowałyby się na taki krok. Można odnieść wrażenie, że chociaż bohaterki dramatu Holewińskiej nie wiedzą o sobie nawzajem, to nieświadomie bądź podświadomie znają doskonale postać Ireny Krzywickiej, która staje się punktem odniesienia. Irena Krzywicka występuje w dramacie jako kobieta, żona, artystka, matka, Żydówka, Polka, radna Warszawy, kochanka, ateistka, wdowa, gorszycielka, córka Felicji i Stanisława, „ponoć piękność”⁹.

Julia Holewińska na początku swojego dramatu przytacza wypowiedzi samej Ireny Krzywickiej. Odnoszą się one do postrzegania kobiet przez XX-wieczną działaczkę¹⁰, ale równocześnie są częściowym

⁹ J. Holewińska, *Krzywicka/Krew*, strona Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/krzywicka_krew_julia_holewinska.pdf (dostęp: 20.09.2021), s. 6. Ten i kolejne cytaty na podstawie tego źródła.

¹⁰ Dramatopisarka przytacza m.in. te słowa Ireny Krzywickiej, nie wspominając jednak, skąd pochodzą: „Każda z nich biegnie, jak i on, do pracy. Każda z nich wróciwszy do domu, sprząta, pierze, reperuje, gotuje dla siebie samej, a często dla całej rodziny. Każda z nich nadto nosi, rodzi

odbiciem spojrzenia na kobiety w czasie, kiedy pisarka aktywnie działała. Widzi je ona zarówno jako istoty silne, jak i podległe męskiemu ogładowi. Następnie Holewińska podejmuje próbę umiejscowienia postaci feministycznej działaczki na osi czasu. Rok urodzenia Krzywickiej zestawiony zostaje z datami narodzin znanych postaci kobiecych. Pojawia się nazwisko Zofii Nałkowskiej (urodzonej w 1884 roku), Róży Luksemburg (urodzonej w 1871 roku), czy samej autorki dramatu (urodzonej w 1983 roku). W tej części wspomniane są także takie wydarzenia jak wprowadzenie w Polsce prawa wyborczego dla kobiet (1918 r.) czy opatentowanie tamponów (1929 r.)¹¹.

Dramat podzielony jest na specyficzne rozdziały, odpowiadające w metaforyczny sposób rodzajom krwi. Krew pojawia się tutaj w różnych wymiarach – odnaleźć można krew kobiecą, krew bohaterską, polską krew przelaną podczas II wojny światowej oraz krew związaną z chorobą. Krew ma więc niejedno znaczenie – przez jej pryzmat można opowiedzieć zarazem historię przemian w kobiecym ciele w ciągu życia oraz historię znaną z podręczników, zbudowaną z powszechnie znanych faktów.

Rozpoczynający opowieść rozdział, *Pierwsza krew. Matka*, obnaża brak edukacji dotyczącej miesiączki – matki nie przekazują swoim córkom wiedzy o tym, co się z nimi dzieje i jakie procesy zachodzą w ich organizmach¹², a dziewczynki i młode kobiety wpadają

i chowa dzieci, nie dosypia przy nich w nocy i pielęgnuje w czasie choroby tak je, jak parę jeszcze osób spośród krewnych. Prawie każda z nich stara się ponad to być ładna, dobrze ubrana i pociągająca. Powiedźcie, który mężczyzna by to wytrzymał?”, J. Holewińska, *Krzywicka/Krew...*, s. 2.

¹¹ Krótką historię badań nad opracowaniem tamponów oraz sprzedania patentu przez Earle’a Haasa Gertrude Tenderich opisuje w swojej książce *Krew. Pieniądze, medycyna, tajemnice* Rose George w rozdziale *Wstrętne szmaty*, por. R. George, *Krew. Pieniądze, medycyna, tajemnice*, Wydawnictwo Znak Literanova, Kraków 2019.

¹² Niestety ten problem istnieje do dzisiaj. Z brakiem edukacji próbują walczyć wspomniane wcześniej fundacje – Akcja Menstruacja oraz Różowa Skrzyneczka.

w strach spowodowany obfitym krwawieniem oraz bólem brzucha z niewiadomych przyczyn. Nie szukają odpowiedzi u bliskich, ale próbują maskować się ze swoim problemem, często postrzegając reakcje własnego ciała jako karę bądź kłopotliwą chorobę. Krew menstruacyjna kojarzy się bohaterkom z poczuciem wstydu i obowiązkiem ukrywania się z własnym ciałem i zachodzącymi w nim procesami. Jak mantra powtarzane jest zdanie – „Żeby nikt nie widział”. Krew menstruacyjna wydaje się jednej z kobiet, Monice, nieistotna w porównaniu do krwi ojca, który został siłą zabrany z domu w czasie wojny.

Na drugim biegunie znajdują się zachowania dziewcząt związane z rywalizacją i chęcią dorównania szkolnym koleżankom, które już mają okres. To wyścig o dojrzałość, atrakcyjność i „posiadanie” tego, co ma reszta dziewczyn. Ale stresujące oczekiwanie na wciąż niepojawiającą się pierwszą miesiączkę również wynika z niewiedzy o tym, że każdy dojrzewa w swoim czasie. Innymi słowy – okres ma ambiwalentne znaczenie dla bohaterek – z jednej strony staje się czymś wstydliwym, z drugiej sprawia, że nastolatki czują się już kobietami, gdy z dziecka zmieniają się w dorosłą osobę.

Istotne zdaje się również spojrzenie na dawne sposoby radzenia sobie z krwią menstruacyjną. Obecnie wiele kobiet ma dostęp do środków higienicznych, mimo istniejącego nadal zjawiska nazywanego ubóstwem menstruacyjnym¹³. Kiedyś rozwiązaniem były

¹³ Agata Miętus podaje w swoim artykule definicję ubóstwa menstruacyjnego oraz wyszczególnia jego skutki. Wskazuje również, że problem ubóstwa menstruacyjnego ma charakter ogólnoświatowy. Wspomina m.in. o Indiach, gdzie dziewczynki z powodu braku odpowiedniej higieny i środków rezygnują ze szkoły. A. Miętus, *Ubóstwo menstruacyjne*, 28 maja 2021, strona Centrum Praw Kobiet, <https://cpk.org.pl/cpk-blog/ubostwo-menstruacyjne-agata-mietus/> (dostęp: 23.03.2022). Na marginesie tych rozważań warto przypomnieć krótkometrażowy film dokumentalny *Okresowa rewolucja* w reżyserii Rayki Zehtabchi. Produkcja ukazuje, w jaki sposób radzą sobie z menstruacją kobiety w Indiach. Ważnym wątkiem w filmie jest prezentacja nieskomplikowanej maszyny

pocięte prześcieradła, lignina czy wiskozowa wata. W dramacie *Krzywicka/Krew* pojawia się dokładny opis poszukiwania materiałów przydatnych w chwili krwawienia: „Tego dnia ukradłam z pralni brudne prześcieradło i nożycami kuchennymi pocięłam je na szmatki. Równiutkie. Prostokątne. I tak trzy włożyłam. Jedna na drugą. Żeby nie przesiąkło. Żeby nikt nie widział. Ale kolor pojawił się szybko”¹⁴. Pierwszy rozdział dramatu kończy się przetransponowanym cytatem z książki Krzywickiej *Pierwsza krew* (1930 rok), opisującym pierwszą miesięczkę bohaterki utworu.

W kolejnej części, noszącej nazwę *Druga krew. Kobieta*, główny temat to utrata dziewictwa w różnych okolicznościach (z mężem, z mężczyzną z potańcówki). Jest ono zestawiane z refleksją o małżeństwie. Opisy pojawiającej się krwi silnie działają na wyobraźnię odbiorców – ta, która plami białe prześcieradło, udowadnia, że dochowała cnoty (wciąż w wielu kręgach religijnych czy kulturowych postrzeganej jako niezwykła wartość)¹⁵. Jednak nierzadko mężczyźni brzydzą się kobiecej krwi spowodowanej przebicciem hymenu (tzw. błony dziewiczej). Ta część dramatu ponownie odsłania niejednoznaczny stosunek do cielesności kobiet, a w tym przypadku do rozpoczęcia przez kobietę współżycia seksualnego. Wychowywanie

do produkcji podpasek wynalezionej przez indyjskiego przedsiębiorcę. Na temat ubóstwa menstruacyjnego w Polsce por. *Menstruacja. Raport badania jakościowo-ilościowego*, Kulczyk Foundation, Warszawa 2020, <https://kulczykfoundation.org.pl/uploads/media/default/0001/05/0f8e618f4a-a748170c8b3f096367e2c607888eb8.pdf> (dostęp: 16.06.2022).

¹⁴ J. Holewińska, *Krzywicka/Krew...*, s. 7.

¹⁵ Beata Raszevska-Żurek poświęca swój artykuł rozumieniu pojęcia „cnoty” na przestrzeni wieków, zestawiając ze sobą różne definicje słownikowe. B. Raszevska-Żurek, *Kobiece cnota. Próba zrozumienia ewolucji znaczenia „cnoty” na przestrzeni wieków*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2011, nr 46, https://www.academia.edu/42323530/Kobiece_cnota_Pr%C3%B3ba_zrozumienia_ewolucji_znaczenia_cnoty_na_przestrzeni_wiek%C3%B3w (dostęp: 23.03.2022).

dziewczynek z myślą o „zachowaniu wianka dla męża” stawia pojęcie cnoty blisko tematu opresyjnego traktowania siebie. W tym ujęciu seksualna wstrzemięźliwość jest czymś cenionym¹⁶. Natomiast w szkole, wśród nastolatków, panuje kolejna rywalizacja – kto podjął już życie seksualne. W ten sposób wytwarza się presję wobec osób niepewnych, nieśmiałych, zmagających się z podstawowymi pytaniami i z różnych powodów decydujących się na późniejsze rozpoczęcie aktywności seksualnej.

Trzecia krew. Miłość odbiega od głównego nurtu opowieści Julii Holewińskiej, bo jest fragmentem wielowątkowym. Problem z akceptacją siebie, którego wynikiem jest samookaleczenie, wiąże się z kwestią cielesności, choć niekoniecznie fizjologii. Głównym tematem staje się ciało zasługujące na karę¹⁷. Obraz miłości także jest niejednorodny. Relacja z mężem jednej z bohaterek opiera się na byciu podwładną, służącą, sprzątaczką. Żona w cieniu mężczyzny jest nieszczęśliwa, a codzienne obowiązki ją przytłaczają. Dramaturżka wprowadziła do swojej opowieści również motyw związku kobiety z kobietą. Bohaterki zmagają się z życiowymi trudnościami, podejmują niełatwe decyzje związane z macierzyństwem. W obliczu choroby jednej z nich rodzina staje się jeszcze większym wrogiem, odsuwając kobiety od ludzi.

¹⁶ Zwłaszcza w kręgu kultury chrześcijańskiej. Michał Rogalski napisał o aspektach związanych z życiem seksualnym artykuł, w którym zauważył: „Kościół katolicki stwierdza, że współżycie seksualne może być godziwe jedynie w małżeństwie”. M. Rogalski, *Godne, bo płodne. Seks małżeński w doktrynie Kościoła Katolickiego*, „Znak” 2011, nr 677, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6772011michal-rogalskigodne-bo-plodne-seks-malzenski-w-doktrynie-kosciola-katolickiego/> (dostęp: 23.03.2022).

¹⁷ Na Uniwersytecie Jagiellońskim powstała praca magisterska Jolanty Rydel pod tytułem *Samookaleczanie kobiet i jego społeczno-kulturowe uwarunkowania*, Kraków 2011, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/172227> (dostęp: 30.05.2022).

Czwarta krew. Dziecko to rozdział, który wydaje się najbardziej schematycznie rozpisaną sceną. Uroki macierzyństwa, związane z nim trudności, ciąża urojona, matki stawiające swoje dziecko w centrum, niechciana ciąża i aborcja, zmaganie się z toposem Matki Polki – to ogólny przegląd wątków występujących w tej części.

Piąta krew. Choroba w neutralny sposób podchodzi do tematu krwi i fizjologii. W tym przypadku płeć nie jest ściśle przypisana do ciała. Autorka nie skupia się tutaj na kobiecych zmaganiach z cielesnością, a krew wiąże się w tej części z wypadkiem, skaleczeniami, a nie z kobiecymi wydzielinami.

W rozdziale *Szоста krew. Śmierć* znów pojawia się postać Ireny Krzywickiej. Bohaterki wspominają, kim była feministyczna działaczka. Ich opinie są podzielone, ale każda jest w stanie ją opisać. Ten element stanowi kłamrę z początkiem dramatu, gdzie przedstawiano jej postać.

Na końcu tekstu Holewińska próbuje stworzyć słownik synonimów do słowa kobieta: „Dziewczynka, kobieta, białogłowa, niewiasta, pani, słaba płeć, piękna płeć, płeć nadobna, ona, lepsza połowa, kurwa, panienka, facetka, jejmość, matrona, babka, dupa, babsko, babsztyl, osoba”¹⁸. Niektóre określenia są neutralne, inne pejoratywne, co uzmysławia wielość perspektyw w postrzeganiu kobiet.

Od dramatu warto zwrócić się w stronę teatru i przyjrzeć się sposobom realizowania nośnych i trudnych zagadnień. Krew, która pojawia się na scenie teatralnej, może mieć wiele odmiennych znaczeń. Ten różnorodny charakter krwi wykorzystują reżyserzy/reżyserki, scenografowie/scenografki oraz rekwizytorzy/rekwizytorki do nadania jej, na potrzeby realizowanego spektaklu, konkretnej wymowy. Najczęściej dotyczy to stygmatyzacji bohaterów, ponieważ to właśnie oni noszą na sobie widoczne ślady krwi. Także w zależności od kontekstu jej wykorzystania krew bywa różnie odbierana przez widzów. Można w tym obszarze odnaleźć krew powiązaną z szaleństwem (*Bachantki*, reż. Krzysztof Warlikowski),

¹⁸ J. Holewińska, *Krzywicka/Krew ...*, s. 48.

zmitologizowaną krew bohaterską (*Wesele*, reż. Jan Klata) oraz to, co wpisane w dramaty Julii Holewińskiej – krew kobiecą (*Krzywicka/Krew*, reż. Alina Moś-Kerger oraz *Krzywicka/Krew*, reż. Pamela Leończyk). Krew kobieca kojarzy się z menstruacją, porodem bądź z szaleństwem i niezrównoważeniem – jak w przypadku Agaue z *Bachantek*. Natomiast krew mężczyzny jest nieustannie zespolona z bohaterską walką i wojną.

Dramat Holewińskiej i jego realizacje (w reżyserii Aliny Moś-Kerger¹⁹ oraz w reżyserii Pameli Leończyk²⁰) są komentarzem do istotnego problemu społecznego – tabuizowania m.in. procesów fizjologicznych zachodzących w ciele kobiety. Równocześnie artystki oddają głos kobietom, by mogły mówić o sobie bez mężczyzny jako pośredników i decydentów. Dlatego warto wyszczególnić *Krzywicką/Krew* wśród współczesnych dramatów jako utwór będący dobrym punktem wyjścia do rozmowy o cielesności i fizjologii.

W realizacjach teatralnych kobiecy wielogłos jest poniekąd powtórzony. Inscenizowanie „spraw kobiecych” pokazano w sposób zachowawczy, prosty, bazując na wielu odcieniach czerwonej barwy i materiałach, które mają czerwony kolor (ubrania, owoce czy makijaż). Jest to metaforyczne, ale i schematyczne. Twórcy uciekają dzięki temu od dosłowności, chociaż obracają się w wąskim zakresie możliwości. Zdaje się, że nikt nie chce lub nie potrafi stworzyć nowych znaków.

W legnickiej realizacji bohaterki spektaklu nie zostają na scenie same. Każdy monolog staje się jednocześnie sceną zbiorową, dzięki czemu tworzy się wspólnota siostrzeńska. Podobnie jak dramat Holewińskiej, przedstawienie podzielono na części związane z rodzajami krwi: miesiączka, utrata dziewictwa, miłość, poród, choroba i wreszcie śmierć. W sztuce Holewińskiej bohaterki się nie spotykają, każda

¹⁹ *Krzywicka/Krew* Julii Holewińskiej, reż. Alina Moś-Kerger, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, premiera: 05.03.2016.

²⁰ Wideospektakl *Krzywicka/Krew* Julii Holewińskiej, reż. Pamela Leończyk, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, premiera: 28.06.2020.

prowadzi swój monolog, na scenie tworzą jednak grupę, w pewien sposób zunifikowaną za pomocą strojów – cielistych halek odsłaniających kolana i łydki, przy czym każda aktorka reprezentuje inny typ urody i wiek, a nawet świadomość pracy z ciałem. W spektaklu Moś-Kerger można odnieść wrażenie, że doświadczenie jednej bohaterki staje się wspólnym doświadczeniem wszystkich kobiet. To sprawia, że ich opowieści się uniwersalizują – to może być opowieść wielu innych kobiet, których nie ma w dramacie ani na scenie. Moś-Kerger wraz z Magdaleną Jasilkowską, odpowiedzialną za kostiumy, zdecydowała się na czerwone elementy w kreacji bohaterek – bieliznę, szminkę, paznokcie. Te detale są szczególnie widoczne na tle wspomnianych halek i minimalistycznej scenografii. W recenzji Henryka Mazurkiewicza pojawia się stwierdzenie, że krwawoczerwone majtki są jak „sztandary, znaki ostrzegawcze czy wręcz insygnia”²¹. Zdają się być tajną bronią wspólnoty bądź po prostu jej cechą charakterystyczną. Opinia recenzenta koresponduje ze słowami Jana Lechonia, współtwórcy grupy poetyckiej Skamander, który mówił o Irenie Krzywickiej, iż wymachiwała majtkami jak sztandarem²².

Z kolei Teatr Wilama Horzycy w Toruniu zdecydował się na realizację tekstu HOLEWIŃSKIEJ w formie wideospektaklu²³. To zadanie zostało powierzone Pamelii Leończyk, reżyserce, performerce, autorce instalacji, która już wcześniej pracowała z różnymi formami wideo w sztuce. Sześć bohaterek, sześć aktorek etatowych teatru i sześć historii, które płyną we własnym tempie. Odbiorcy słyszą

²¹ H. Mazurkiewicz, *Plemię Ireny*, portal teatralny.pl, 13.04.2016, <https://teatralny.pl/recenzje/plemie-ireny,1512.html> (dostęp: 20.09.2021).

²² A. Tuszyńska, *Krzywicka. Długie życie gorszycielki*, strona Agaty Tuszyńskiej, <http://www.agatuszynska.pl/index.php/component/search/?searchword=lecho%C5%84&searchphrase=all&Itemid=101> (dostęp: 22.03.2022).

²³ Spektakl powstał w ramach serii „Scenoptikon”; był dostępny online na stronie Teatru im. W. Horzycy w Toruniu: <https://teatr.torun.pl/scenoptikon-wideo-spektakle-czytania-diskusje-kabaret/> (dostęp: 28.09.2021).

i widzą każdą opowieść. Kamera jest skupiona na twarzach oraz na wykonywanych przez aktorki zwykłych czynnościach domowych lub pielęgnacyjnych. W realizacji zastosowano jeden z powszechniejszych sposobów ukazywania kobiecej krwi, co kojarzy się jednocześnie z reklamami produktów dla kobiet – użyto czerwonych owoców, których sok przypomina swoją barwą krew. Gdy aktorki ściskają owoce, przez ich palce przelewa się krwistoczerwony sok.

Przy okazji tekstu Holewińskiej warto przywołać dramat *28 dni. Tragedia cyklu miesięczkowego*²⁴ rosyjskiej autorki, Olgi Szyłajewy, która świadomie i celnie rozpiła utwór na chór kobiet o różnych doświadczeniach życiowych. Obok chóru jest dwójka głównych bohaterów – Ona i On. Kobieta przeżywa dokuczliwą miesięczkę przy opresyjnych komentarzach partnera. Dramatopisarka niejednokrotnie podkreśla zagadnienia związane z fizjologią, biologicznością. W słowach jedyne go męskiego bohatera procesy zachodzące w kobiecym ciele są zwyczajne, ale już afiszowanie się z menstruacją jest odpychające i nikomu niepotrzebne. Ten tekst to „rozpisana na głosy solowe i chóry, opowieść kobiety o menstruacji przeżywanej jako doświadczenie prywatne i państwowe zarazem”²⁵. Dramat opublikowany w miesięczniku „Dialog” w 2019 roku dość szybko został zrealizowany jako spektakl w Teatrze Polskim w Poznaniu²⁶.

Wszystkie przywołane dzieła – czy to dramatyczne, czy ich realizacje sceniczne – opowiadają własną wersję historii. Kładą nacisk na problemy, które wydają się ich autorkom lub reżyserkom

²⁴ O. Szyłajewa, *28 dni. Tragedia cyklu miesięczkowego*, „Dialog” 2019, nr 10.

²⁵ Spis treści – „Dialog” 2019, nr 10, <http://www.dialog-pismo.pl/archiwum-numerow/numer-102019-755> (dostęp: 25.09.2021).

²⁶ *28 dni* Olgi Szyłajewy, reż. Kamila Siwińska, Teatr Polski w Poznaniu, premiera: 08.11.2019. Kamila Siwińska stworzyła spektakl we współpracy z innymi twórczyniami – Alicją Kokosińską (scenografia), Alisą Makarenko (choreografia), Joanną Szumacher (kompozycja) i Joanną Sykalską (kierownictwo muzyczne).

najważniejsze. Twórczynie, chcąc być skutecznymi w swoim przekazie, posługują się prostymi środkami i narzędziami. Biografia Ireny Krzywickiej wciąż jest dla wielu osób inspirująca. Jej życie, praca i walka skłaniają do podjęcia działania w sprawie kobiet i rozmowy o kobiecych problemach, które wciąż wymagają przepracowania. Zarówno Julia Holewińska, jak i wykreowane przez nią postaci kobiet opowiadają historię ze swojej perspektywy. Historię swoją i bliskich na tle wydarzeń społeczno-politycznych. Dramatopisarka w budowaniu opowieści skorzystała z wątków biograficznych, dopisując do nich uniwersalne życiorysy innych kobiet. Z pozoru *Krzywicka/Krew* to sztuka przede wszystkim o kobiecej fizjologii, ale dramat okazuje się złożonym przekazem o kobiecości oraz sposobach mówienia o byciu kobietą, relacjach międzyludzkich czy działaniach kobiet zależnych od etapów dziejów.

Bibliografia

- Archiwum Historii Kobiet*, <http://www.herstories.pl/> (dostęp: 22.03.2022).
Borowiec Aneta, Wróbel Beata, *Sztuka kobiecości*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2020.
Dziewit-Meller Anna, *Damy, dziewczuchy, dziewczyny. Historia w spódnicy*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2017.
Garncarek Emilia, *Kobiece ciało jako przedmiot kontroli społecznej*, „Przegląd Socjologiczny” 2010, t. 59, z. 3, s. 55–69.
George Rose, *Krew. Pieniądze, medycyna, tajemnice*, Wydawnictwo Znak Literanova, Kraków 2019.
Herstoryczki, red. N. Sarata, Fundacja Przestrzeń Kobiet, Kraków 2016.
Holewińska Julia, *Krzywicka/Krew*, „Dialog” 2013, nr 6.
Holewińska Julia, *Krzywicka/Krew*, strona Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/krzywicka_krew_julia_holewinska.pdf (dostęp: 20.09.2021).
Krzywicka/Krew, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/21654/krzywicka-krew> (dostęp: 12.09.2021).
Mazurkiewicz Henryk, *Plemię Ireny*, portal teatralny.pl, 13.04.2016, <https://teatralny.pl/recenzje/plemie-ireny,1512.html> (dostęp: 20.09.2021).

- Menstruacja. Raport badania jakościowo-ilościowego*, Kulczyk Foundation, Warszawa 2020, <https://kulczykfoundation.org.pl/uploads/media/default/0001/05/0fb618f4aa748170c8b3f096367e2c607888eb8.pdf> (dostęp: 16.06.2022).
- Miętus Agata, *Ubóstwo menstruacyjne*, strona Centrum Praw Kobiet, 28.05.2021, <https://cpk.org.pl/cpkblog/ubostwo-menstruacyjne-agata-mietus/> (dostęp: 23.03.2022).
- Raszewska-Żurek Beata, *Kobieca cnota. Próba zrozumienia ewolucji znaczenia „cnoty” na przestrzeni wieków*, https://www.academia.edu/42323530/Kobieca_cnota_Pr%C3%B3ba_zrozumienia_ewolucji_znaczenia_cnoty_na_przestrzeni_wiek%C3%B3w (dostęp: 23.03.2022).
- Rogalski Michał, *Godne, bo płodne. Seks małżeński w doktrynie Kościoła Katolickiego*, „Znak” 2011, nr 10, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6772011michal-rogalskigodne-bo-plodne-seks-malzenski-w-doktrynie-kosciola-katolickiego/> (dostęp: 23.03.2022).
- Rydel Jolanta, *Samookaleczanie kobiet i jego społeczno-kulturowe uwarunkowania* [praca magisterska], Kraków 2011, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/172227> (dostęp: 30.05.2022).
- Spis treści – „Dialog” 2019, nr 10, <http://www.dialog-pismo.pl/archiwum-numerow/numer-102019-755> (dostęp: 25.09.2021).
- Strona internetowa fundacji Akcja Menstruacja: <https://www.akcjamenstruacja.pl/> (dostęp: 22.03.2022).
- Strona internetowa fundacji Różowa Skrzyneczka: <https://www.rozowa-skrzyneczka.pl/> (dostęp: 22.03.2022).
- Szylajewa Olga, 28 dni. Tragedia cyklu miesięczkowego, „Dialog” 2019, nr 10.
- Tuszyńska Agata, *Krzywicka. Długie życie gorszycielki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Filmy

- Okresowa rewolucja*, reż. Rayka Zehtabchi, USA 2019.
- Tuszyńska Agata, *Irena Krzywicka. O reportażu międzywojennym*, <https://www.youtube.com/watch?v=td28JTvCy90> (dostęp: 20.09.2021).

Joanna Adamiec

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Wydział Wiedzy o Teatrze

BYŁ SOBIE POLAK, POLAK, POLAK I WSTYD

Czerwienienie się, zakrywanie twarzy, spuszczenie wzroku – wszystkie te odruchy i gesty związane są z poczuciem wstydu, który jest nieodłączną częścią ludzkiego życia. Wstyd nie jest wrodzony, ale – jak twierdzi psycholog, filozof i twórca nowoczesnej teorii afektów Silvan Tomkins – uczymy się go bardzo szybko w procesie socjalizacji, zaraz po poznaniu i oswojeniu się z twarzą matki¹.

W *Słowniku Języka Polskiego* wyróżnione zostały dwa rodzaje wstydu. Pierwszy z nich jest związany ze społecznym (refleksyjnym) aspektem tej emocji i definiowany jako „przykre, upokarzające uczucie spowodowane świadomością niewłaściwego, złego, hańbiącego postępowania (własnego lub czyjegoś), niewłaściwych słów, świadomością własnych lub czyichś braków, błędów itp., zwykle połączone z lękiem przed utratą dobrej opinii”². Drugi zaś rodzaj tłumaczony jest jako „uczucie onieśmienia, skrępowania, zażenowania”³, a więc dotyczy biologicznego (bezrefleksyjnego) aspektu wstydu. Również i Katarzyna Chajbos w pracy *Wstyd w życiu Polaków: sposoby rozumienia i doświadczania, role i formy obecności* wyjaśnia, że „wstyd odnosi się, z jednej strony, do natychmiastowych reakcji na

¹ S. Tomkins, *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt i natura reakcji*, tłum. B. Szumański, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 167.

² [hasło] *wstyd*, [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 533–534.

³ *Ibidem*.

to uczucie oraz do dyskomfortu z nim związanego, a z drugiej – do moralnej oceny tego uczucia i jednocześnie jego znaczenia społecznego⁴. Wstyd, jako emocja niejednoznaczna, kłopotliwa, niemożliwa do zasznuflowania w kategoriach pozytywnych lub negatywnych, a także intensywnie obecna w przestrzeni publicznej, jak pisze o nim Chajbos⁵, staje się emocją niezwykle ciekawą do analizy, nie tylko w kontekście społecznym, ale także jako temat w pracach artystów, w tym przypadku twórców teatralnych.

Wstyd wydaje się głównym uczuciem – choć raczej niezauważanym przez krytyków – na którym skupiają się w swojej działalności twórczej Monika Strzępka i Paweł Demirski. Jest emocją, przez pryzmat której można opowiadać o polskim społeczeństwie i jego historii. Wstyd i jego pochodne, takie jak uczucie zażenowania, wstrętu, wywoływanie poczucia winy, były – jak postaram się wyjaśnić – kluczowe dla spektaklu *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł, czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*⁶, którego premiera odbyła się 30 marca 2007 roku w wałbrzyskim Teatrze Dramatycznym. Przedstawienie analizować będę głównie w kontekście wstydu społecznego, refleksyjnego i jego związku z przedstawianiem wydarzeń i postaci z historii Polski, tej dawniejszej, jak i najnowszej, oraz postawami polskiego społeczeństwa. Podstawą moich rozważań będzie spektakl wyreżyserowany przez Monikę Strzępkę (a raczej jego nagranie), a nie sam tekst dramatu Pawła Demirskiego.

Reżyserka i dramaturg w pierwszym okresie swojej twórczości dali się poznać jako prowokatorzy. Nazywani byli „najbardziej

⁴ K. Chajbos, *Wstyd w życiu Polaków: sposoby rozumienia i doświadczenia, role i formy obecności*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2019, s. 64.

⁵ *Ibidem*, s. 6.

⁶ *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł, czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte* Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera: 30.03.2007.

bezczelnym duetem w polskim teatrze”⁷ czy „Bonnie i Clyde’em polskiego teatru”⁸. Uwielbiali szokować i buntować się przeciwko zastanym normom – w sztuce i życiu. Dali sobie prawo do resentymentu, nie bali się wywoływać do odpowiedzi osób odpowiedzialnych za stagnację w czasach PRL-u czy problemy związane z transformacją ustrojową. Manifestacyjna ostrość zachowań i bezwzględność poglądów była obliczona na wywoływanie poczucia winy – jak choćby uznawane za niezbyt grzeczne wystąpienia na rozmaitych galach, gdy z ostentacyjną niechęcią odnosili się do przedstawicieli władzy, od prezydenta RP począwszy. Podobny wydzźwięk miał spektakl bezpośrednio wymierzony w polskie elity – *Był sobie Andrzej, Andrzej i Andrzej* – już sam fakt, że akcja odbywała się na pogrzebie „architekta naszej wyobraźni” (Andrzeja Wajdy), wywoływał oburzenie. Oburzenie, które pozwalało odsunąć zarzuty wobec postaw kulturalnych elit po roku 1989.

Strzępka i Demirski otwierali wiele frontów – dlatego też sięgnęli po narrację określaną w publicystyce prawicowej „pedagogiką wstydu”. Stosuje się ją poprzez wyolbrzymianie negatywnych polskich cech narodowych, ukazywanie Polaków jako zbrodniarzy czy odkrywanie ciemnych kart polskiej historii⁹. W swojej wczesnej twórczości artyści przypominali wydarzenia, postawy, osoby, o których Polacy starają się zapomnieć, wyprzeć z pamięci. Marta Zgierska pisała w kontekście ich innego spektaklu, *Niech żyje wojna*¹⁰, że jest to:

⁷ M. Kościelniak, *Monika Strzępka i Paweł Demirski*, [w:] idem, „*Młodzi niezdolni*” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 77.

⁸ A. Głowacka, *Monika Strzępka i Paweł Demirski – Bonnie i Clyde polskiego teatru*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 29.

⁹ T. Szkudlarek, *Pedagogika wstydu i bezwstydną polityka*, „Forum Oświatowe” 2018, nr 30 (1), <https://forumoswiatowe.pl/index.php/czasopismo/article/view/615> (dostęp: 20.03.2022), s. 38–39.

¹⁰ *Niech żyje wojna!!!*, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera: 12.12.2009.

opowieść o narodowych mitach i przywarach, o zakłamanym obrazie II wojny światowej [...] parodystyczne i szydercze ostrze wymierzone nie tylko w PRL-owską propagandę, zakłamującą historyczną prawdę, ale także w wyznawców polskiej martyrologii, głosicieli polskiego mitu wyzwolenieckiego¹¹.

Te same zdania mogłyby posłużyć za recenzję spektaklu *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł...*, w którym również uwypuklone zostają wady Polaków, gdzie pokazano „sieroty” po utracie bezpiecznego, bo znanego im gruntu, nie do końca potrafiące odnaleźć się w społeczeństwie po transformacji, antybohaterów grzęznących w narodowych mitach i starych zwyczajach, cwaniaków, którzy za wszelką cenę chcą się dorobić na zmianach.

Już samo miasto, w którym powstał spektakl, staje się niezwykle ważnym kontekstem wybranej narracji. Wałbrzych jest bowiem symbolem nieudanej transformacji ustrojowej, ciemną kartą polskiej historii. Miastem, którego mieszkańcy z dnia na dzień stracili pracę, a ono samo swoją pozycję ekonomiczną i społeczną¹². Jak pisze Joanna Krakowska, Wałbrzych „jest symbolem wszystkiego, co wyrzucone, wyparte, wygumkowane z obrazu przedstawiającego sukces polskiej transformacji”¹³. Jest miastem prowincjonalnym,

¹¹ M. Zgierska, *Společně, międzynarodowo i prowincjonalnie*, „Dwutygodnik” 2011, nr 10 (68), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2818-spolecznie-miedzynarodowo-i-prowincjonalnie.html> (dostęp: 20.03.2022).

¹² Wałbrzych przed rokiem 1990 był jednym z największych ośrodków górnictwa węglowego oraz przemysłów koksowniczego i ceramicznego. W wyniku transformacji ustrojowej wszystkie kopalnie zostały zamknięte, ludzie zwolnieni, a miasto zaczęło borykać się z ogromnym bezrobociem i kryzysem ekonomicznym. Por. M. Sakowska, *Wałbrzych: miasto eksperymentu z zamknięciem kopalń i...* (FOTO), portal walbrzych.dlawas.info, 05.11.2019, <https://walbrzych.dlawas.info/historia/walbrzych-miasto-eksperymentu-z-zamknieniem-kopalni-i-foto/cid,22683,a> (dostęp: 20.04.2021).

¹³ J. Krakowska, „*Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł*”, czyli *provincia rewolucje*, [w:] eadem, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny

miejszem, z którego należy uciekać i do którego nie chce się wracać. „Prowincja”, według *Słownika Języka Polskiego*, to bowiem nie tylko część kraju oddalona od stolicy i większych miast, ale także, a w tym kontekście szczególnie, lekceważące określenie obszaru opóźnionego w rozwoju cywilizacyjnym i kulturalnym¹⁴. Kompleks prowincji to kolejny temat wpisany w działalność twórczą duetu, który zaczynał pracować i odnosić pierwsze sukcesy właśnie poza dużymi ośrodkami teatralnymi. Strzępka i Demirski zapraszają znawców i koneserów teatralnych na nowy grunt, aby porozmawiać o prawdziwych problemach Polaków, o wszechobecnej biedzie i potężnych różnicach klasowych, a tym samym powodują, że przyjezdni na własne oczy mają okazję zobaczyć, jak wygląda życie na prowincji, od którego starają się odwrócić wzrok.

Choć tytuł spektaklu nawiązuje do popularnych żartów, jego forma jest lekka, a padające ze sceny słowa niejednokrotnie wywołują u widzów śmiech, jest to raczej śmiech przez łzy. Groteska odsłania tutaj to, co najbardziej zawstydzające, bo szczególny nacisk położony jest w przedstawieniu na historię Polski, z nieudanymi zrywami i powstaniem na czele, a także z transformacją ustrojową, która przyniosła większości społeczeństwa biedę i bezrobocie, zamiast posłużyć za impuls do samorozwoju i intensywnego samokształcenia.

Strzępka i Demirski opowiadają dzieje polskości widziane ich oczami. Odwołują się w ten sposób do pamięci masowej, pokazując wielkie, krępujące Polaków zdarzenia (lub te jeszcze niekrępujące, ale także ciągle nieuświadomione) z powszechnej historii z zupełnie innej strony – przez indywidualne opowieści dziewięciorga różnych bohaterów. O zwrocie ku pamięci, tzw. „memory boom” czy „memory turn” mówi się czasem potocznie, że jest kopaniem w grobach. Postaci u Strzępki wychodzą z czarnych worków do pakowania

im. Zbigniewa Raszewskiego – Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 279.

¹⁴ [hasło] *prowincja*, [w:] *Słownik Języka Polskiego* [online], <https://sjp.pl/prowincja> (dostęp: 20.03.2022).

zwłok, jakby wracając z zaświatów, z czyścica, by móc załatwić jeszcze jakąś sprawę na ziemi, opowiedzieć nam o swoich wspomnieniach. Jak przytacza Justyna Tabaszewska w kontekście literatury i poetyki pamięci, „literatura pełni wobec pamięci kulturowej rolę specyficznego magazynu”¹⁵. Jak podaje dalej, spełnia też zadanie zmieniania jej i utrwalania danego obozu rzeczywistości¹⁶. Podobne zadania można przypisać także omawianemu spektaklowi.

Na scenie spotykają się osoby z różnych porządków i klas: Dresiarz – kibic Widzewa (Piotr Wawer jr.), Turysta z Niemiec (Bogusław Siwko), Chłopiec, którego rodzice wyemigrowali w celach zarobkowych do Anglii (Łukasz Brzeziński), Gwiazdka-piosenkareczka (Monika Fronczek), dwie były więźniarki Auschwitz – Staruszka (Sabina Tumidalska) oraz Wanda, co Niemca chciała (Beata Rynkiewicz-Zaborowska), Inspicjentka (Irena Wójcik) oraz kojarzeni: z Wojciechem Jaruzelskim – Generał (Jerzy Gronowski) i z Juliuszem Paetzem – Biskup (Piotr Kondrat). Wszyscy dostają jeszcze jedną szansę na odnalezienie się w społeczeństwie, zaczynają swoją historię z tego samego miejsca. W spektaklu uobecnia się przekrój całego społeczeństwa, wachlarz postaw, opowieści, cech charakteru, z którymi utożsamić mogą się widzowie.

Twórcy zrównują wszystkich – niezależnie od klasy czy poglądów – w byciu Polakami, z czym wiąże się sporo cech wspólnych całemu społeczeństwu. Zarzucają Polakom chamstwo i wulgarność, narcyzm i nepotyzm, traktowanie wszystkiego na wyrost oraz wszechobecną martyrologię i wychwalanie mitu bohaterstwa. Umieszczając na scenie zarówno przedstawicieli władz, jak i osoby bez wykształcenia czy pracy, o najniższym statusie społecznym, pozwalają widzom obejrzeć z dystansu, do czego doprowadza apatia społeczna, utrzymywanie podziałów i brak inwestowania w edukację.

¹⁵ J. Tabaszewska, *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 4, s. 55–57.

¹⁶ *Ibidem*.

Strzępka i Demirski działają nie tylko na poczuciu wstydu, ale wykorzystują także emocje pochodne, które Justyna Tabaszewska w swojej pracy poświęconej afektywnej perspektywie wstydu nazywa jego „siostrami i braćmi”¹⁷. Twórcy niejednokrotnie wprowadzają widzów w zażenowanie, czyli odczucie wstydu i zakłopotania¹⁸, o którym Elżbieta Czykwin pisze, że jest emocją najbardziej pokrewną wstydowi, z tym że nie kwestionuje pozytywnej opinii o jednostce w całości, a jedynie o pewnych negatywnych aspektach jej zachowania¹⁹. Czasem zażenowanie przeradza się nawet we wstręt, postrzegany przez Chajbos jako najbliższy wstydowi biologicznie, bo mogący powodować silne reakcje organizmu. Przez cały spektakl widzowie są też stopniowo wprowadzani w poczucie winy, które, w odróżnieniu od rozpatrywanego publicznie wstydu, ma osiągać swoje apogeum najczęściej po namyśle związanym z danym wydarzeniem, w zaciszu domowym, niezależnie od obecności innych²⁰, i które najczęściej prowadzi ludzi (biorąc pod uwagę powyższe emocje) do zmiany postawy.

Strzępka i Demirski odwołują się do różnych historii i przeżyć Polaków. Raz są to tematy znane jedynie polskiemu społeczeństwu, na przykład sprawa biskupa Juliusza Paetza, innym razem globalnie omawiane, takie jak nazizm, obozy koncentracyjne i wątpliwości związane z oceną moralną zachowań więźniów. Dla reżyserki i dramaturga niezwykle ważnym tematem jest także sam problem ciągle postępującej globalizacji i kapitalizmu. Każda postać żyje problemem swoim, ale umieszczana jest też w szerszym, społeczno-politycznym kontekście. Na przykład Dresiarz, mieszkaniac Łodzi i postać z tak

¹⁷ J. Tabaszewska, *Siostry i bracia wstydu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 11.

¹⁸ [hasło] *zażenowanie*, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN* [online], <https://sjp.pwn.pl/slowniki/zazenowanie.html> (dostęp: 20.03.2022).

¹⁹ E. Czykwin, *Wstyd*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2013, s. 42–43.

²⁰ K. Chajbos, *Wstyd w życiu Polaków ...*, s. 70–73.

zwanego społecznego marginesu, jest bohaterem wzbudzającym poczucie zażenowania poprzez używanie wulgaryzmów i bardzo ostrego języka, a także pełne przemocą zachowania. Ale w opowieściach tej postaci o tym, jak „całe ulice najebane chodziły”²¹, o przemocie (fizycznej i psychicznej), jakiej doświadczał w domu i szkole, ze strony rówieśników i całego otoczenia, kryje się także brutalna prawda o wadach polskiego systemu, zakłamaniu ludzi czy ciągle obecnym problemie alkoholizmu. Jednocześnie historia ta osadzona jest w konkretnych latach, bowiem Dresiarz wspomina wydarzenie, które rzeczywiście miało miejsce – jak stracił życie w wyniku błędu policjantów strzelających do niego prawdziwą amunicją podczas trwania łódzkich juvenaliów²².

Strzępka i Demirski zawstydzają również władzę, zarówno świecką, jak i Kościół katolicki, którego ranga niezwykle urosła w czasie PRL-u i który do dzisiaj sprawuje bardzo dużą kontrolę nad wyborami i postawami Polaków. W spektaklu jako przedstawiciele ośrodków władzy występują Generał, czyli generał Wojciech Jaruzelski oraz arcybiskup Juliusz Paetz. Twórcy przypominają historie z nimi związane. Historie, których Polacy się wstydzą i najchętniej zamietliby je pod dywan. W sztuce wypominane są nepotyzm i dbanie jedynie o swój interes. Demirski podważa autorytet Generala, pytając, czy stan wojenny był rzeczywiście potrzebny i czy przypadkiem nie przyniósł najwięcej pożytku samemu Jaruzelskiemu,

²¹ Ten i kolejne cytaty na podstawie nagrania spektaklu udostępnionego Autorce przez Teatr im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu.

²² Demirski nawiązuje do wydarzeń z łódzkich juvenaliów w 2004 roku – w czasie zamieszek policjanci nieświadomie użyli prawdziwej amunicji, w wyniku czego zginęły dwie osoby, zob. T. Jabłoński, *Strzelanina na juvenaliach w Łodzi. Kolejna rocznica tragicznych wydarzeń na łódzkim Lumumbowie. 2 osoby zginęły od policyjnych kul*, „Express Ilustrowany”, 13.05.2020, <https://expressilustrowany.pl/strzelanina-na-juvenaliach-w-lodzi-kolejna-rocznica-tragicznych-wydarzen-na-lodzkiem-lumumbowie-2-osoby-zginely-od-policyjnych/ar/c15-3428335> (dostęp: 20.03.2022).

który sprawował wtedy nieomal władzę absolutną²³, niż całej reszcie społeczeństwa. Strzępka zabiera w spektaklu moc sprawczą Jaruzelskiemu, kreując go na własną karykaturę. Przez większość czasu inne postacie nawet nie zauważają Generała, aż w końcu zmienia się on w błazna do ośmieszania, zostaje obrzucony obrzydliwym czerwonym kisielcem, a jego legenda ulega profanacji.

Jeszcze mocniej zdyskredytowany zostaje arcybiskup Juliusz Paetz – metropolita poznański, doktor nauk teologicznych, oskarżany o liczne przypadki molestowania seksualnego kleryków i księży²⁴. Choć nienazwana z imienia i nazwiska, postać wykreowana w dramacie Strzępki jednoznacznie nawiązuje do bohatera głośnej w momencie powstania spektaklu sprawy przestępstw Juliusza Paetza. Arcybiskup zostaje pokazany jako pedofil, obnażający swoje ciało i onanizujący się na oczach innych. To, co sobą reprezentuje, jest obsceniczne, niesmaczne, skazane na pogardę i afektywne poczucie zawstydzenia, zażenowania, a nawet wstrętu ze strony publiczności. Występuje w czerwonych stringach, tłumaczy się ze swoich zakupów w seks-shopie, a w jednej ze scen smaruje ciało czekoladowym

²³ Generał Wojciech Jaruzelski 13 grudnia 1981 roku ogłosił stan wojenny, a tym samym stanął na czele powołanej przez niego Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. Swoją decyzję uzasadniał trwającymi w Polsce strajkami i konfliktami społecznymi. Jak twierdził, podjęte działania miały ochronić kraj przed wojną domową i związaną z nią możliwością interwencji wojsk Układu Warszawskiego. Decyzja ta do dzisiaj wywołuje wiele kontrowersji, a przeciwnicy wskazują, że miała na celu jedynie pozbycie się działaczy opozycji (głównie „Solidarności”), zob. W. Duch, *Stan wojenny w Polsce 1981–1983. Jaruzelski kontra Solidarność*, historia.org.pl, 10.12.2021, <https://historia.org.pl/2021/12/10/stan-wojenny-w-polsce-1981-1983-jaruzelski-kontra-solidarnosc/> (dostęp: 20.03.2022).

²⁴ MAW, *Arcybiskup Juliusz Paetz nie żyje...*, „Newsweek”, 15.11.2019, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/juliusz-paetz-nie-zyje-arcybiskup-byl-oskarzany-o-molestowanie-klerykow-mial-84-lata/dmev6gn> (dostęp: 20.03.2022).

kremem przypominającym fekalia. Próbuje też wykorzystać seksualnie Chłopca i Dresiarza. Wywołany w widzach wstyd (w dodatku podwojony, bo opierający się zarówno na aspekcie społecznym, jak i biologicznym) pociąga za sobą gniew na naiwną wiarę w nieomylność i wszechwiedzę kościelnych autorytetów.

Strzępka i Demirski byli pierwszymi twórcami polskiego teatru, którzy zaczęli krytykować „rzeczywistość neoliberalnego krańca”²⁵, wskazując ukryte wady konsumpcjonizmu. Błażej Warkocki w swoim eseju o sztuce i kapitalizmie pisze, że twórcy „dobitnie i prosto podsumowują problemy kultury czasu późnego i elastycznego kapitalizmu”²⁶. Są nimi niskie pensje, krótkotrwałość, nieprzejrzystość i przygodność zatrudnienia, a także wysoki odsetek bezrobocia²⁷. W spektaklu *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł...* skupione niczym w soczewce zostają postawy, zachowania i historie, pokazujące, że pewnych etapów rozwoju i zmiany kraju, a przede wszystkim mentalności ludzi, przeskoczyć się nie da. Twórcy wskazują na rzeczywiste problemy końca XX i początku XXI wieku – masowe emigracje z Polski bez należytego przygotowania (zaplecza intelektualnego czy umiejętności językowych oraz zasobów ekonomicznych) w celu spełniania „European dream”²⁸. Mówiąc o zachowaniach, które uważane są za niewłaściwe, twórcy pozwalają widzom jeszcze raz spojrzeć na swoje życie, zmierzyć się z przeszłością i przemysleć ją.

²⁵ B. Warkocki, *Poezja w czasach realnego kapitalizmu*, [w:] *Jakieś rozwiązanie*, red. Piotr Śliwiński, WBPiCAK, Poznań 2016, https://www.academia.edu/35738057/Poezja_w_czasach_realnego_kapitalizmu (dostęp: 20.03.2022), s. 2.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ P. Pluciński, *Tożsamościowe pułapki nowego kapitalizmu*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3 (74), https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/przemyslaw_plucinski_-_tozsamosciowe_pulapki_nowego_kapitalizmu.pdf (dostęp: 20.03.2022), s. 215.

²⁸ Tendencja do wyjeżdżania z kraju, korzystając z możliwości, jakie dały Polakom wejście do Strefy Schengen oraz Unii Europejskiej.

W spektaklu ofiarą kapitalizmu jest Eurochłopiec, którego rodzice zostawili samego sobie, emigrując w celach zarobkowych do Anglii. Zarówno rodzice, jak i pędzące do przodu społeczeństwo nie mieli czasu ani ochoty zaopiekować się chłopcem, w wyniku czego wpadł w depresję i popełnił samobójstwo.

W systemie kapitalistycznym ugrzęzła też Gwiazdka-piosenkarzeczka, czyli postać charakteryzująca się największymi aspiracjami zawodowymi (chce robić międzynarodową karierę aktorki, modelki i piosenkarki), a jednocześnie najbardziej pretensjonalna, narcystyczna i rozwiązła. To bohaterka bardzo zapatrzona w siebie, przez to zapomina, że niemożliwy jest nagły przeskok cywilizacyjny. Nie widzi swoich braków intelektualnych, ale jest przekonana, że karierę i sławę zapewnią jej uroda oraz posiadanie rzeczy wzbudzających zazdrość innych. Podanie w wątpliwość bezmyślnego podążania ku „lepszemu i szybszemu życiu” to temat, który może uderzać w wielu widzów. Dzięki temu zostają oni skonfrontowani także ze wstydem teatralnych współtowarzyszy, a co za tym idzie, złączeni w tym wstydzie, współodczuwający.

Demirski i Strzępka podjęli się zadania opowiedzenia o wstydlivych historiach Polski. Byli jednymi z pierwszych twórców, którzy otworzyli debatę na temat obozów koncentracyjnych. Duet walczy z mitem bohaterstwa, polskiej martyrologii i ofiarnictwa. Choć dramat Demirskiego może wydawać się kontrowersyjny pod tym względem, twórca nie boi się zderzać ze sobą różnych postaw oraz otwarcie mówić o osobach, które w obliczu wojny wcale nie były gotowe oddać życia za innych, a nawet starały się o jak najlepsze warunki dla siebie za pomocą spiskowania, donoszenia i świadczenia Niemcom usług seksualnych. Choć zachowania takie w oczach opinii publicznej uchodzą za nieprzystojne i wstydlive, Demirski odwraca tutaj powszechnie uznawany w społeczeństwie system wartości i nie krytykując tych postaw oraz nie ośmieszając ich, traktuje je jako zdrowe i normalne. Strzępka i Demirski nie boją mówić się o miłości czy zwykłej rywalizacji. Wanda, która zakochała się w Niemcu, czy Staruszka, która z zazdrości wrzuciła obozową koleżankę do studni, to bohaterki, których czynów w spektaklu widzowie nie są zmuszani

się wstydzić. Tym samym twórcy dają prawo samym bohaterkom do oceny swojego zachowania – pozwalają im uznać, że nie ma się czego wstydzić.

Zawstydzeni zostają za to ci, którzy oczekiwali dobrze skrojonego spektaklu, z kunsztowną scenografią i efektami specjalnymi. Nic takiego tutaj nie dostają, a wręcz przeciwnie, bo są poddawani ciągłym „aktom zawstydzania”, wprowadza się ich w poczucie dyskomfortu, zaszczepia niepewność oraz zmusza do refleksji. Zawstydzają się ich jako osoby, które w teatrze chcą zobaczyć jedynie piękne obrazy, cieszące serce historie, oraz w zupełności wystarczająco im powierzchowne analizy. Tymczasem widzowie oglądają dramat emanujący obsceną, estetyką kampu, pełen wulgaryzmów i niskiego humoru, powodujący zażenowanie, wstręt i chęć odwracania wzroku. Efekt potęguje oświetlanie nie tylko sceny, ale także częste kierowanie światła na widownię.

Twórcy nikogo nie oszczędzają, a tym samym otwierają dyskusję na tematy, które od dawna są omijane czy przemilczane w przestrzeni publicznej. Wstyd społeczny ma zmusić do refleksji i ewentualnej zmiany poglądów, ale w szczególności do krytycznego, samodzielnego myślenia. Poprzez szerokie spektrum bohaterów występujących w spektaklu, Demirski i Strzępka pozwalają widzom dostrzec ich własne cechy i obejrzeć je z dystansu. Przemysław Czapliński pisał o poczuciu wstydu jako o „odtrącającym włączaniu”²⁹, które ma służyć refleksji, ale także złączeniu społeczeństwa. „Najbardziej bezczelny duet” w polskim teatrze w 2007 roku także próbuje polskie społeczeństwo złączyć i odbudować, zwrócić uwagę na pewne kwestie i problemy, aby móc zacząć systemowo z nimi walczyć. Twórcy wierzą, że zmiana systemu zachodzi dzięki jednostkom. Wstyd i jego pochodne w spektaklu *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł...* mają mieć więc funkcję pozytywną i wyzwalamą, mają pobudzać do refleksji nad przeszłością, ale także zachęcać do brania aktywnego udziału w życiu publicznym.

²⁹ P. Czapliński, *Wojna wstydu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 19.

Bibliografia

- Chajbos Katarzyna, *Wstyd w życiu Polaków: sposoby rozumienia i doświadczania, role i formy obecności*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2019.
- Czapliński Przemysław, *Wojna wstydów*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Czykwin Elżbieta, *Wstyd*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2013.
- Duch Wojciech, *Stan wojenny w Polsce 1981–1983. Jaruzelski kontra Solidarność*, historia.org.pl, 10.12.2021, <https://historia.org.pl/2021/12/10/stan-wojenny-w-polsce-1981-1983-jaruzelski-kontra-solidarnosc/> (dostęp: 20.03.2022).
- Głowacka Aneta, *Monika Strzępka i Paweł Demirski – Bonnie i Clyde polskiego teatru*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 29.
- Internetowy Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl> (dostęp: 20.02.2022).
- Jabłoński Tomasz, *Strzelanina na juwenaliach w Łodzi. Kolejna rocznica tragicznych wydarzeń na łódzkim Lumumbowie. 2 osoby zginęły od policyjnych kul*, „Express Ilustrowany”, 13.05.2020, <https://expressilustrowany.pl/strzelanina-na-juwenaliach-w-lodzi-kolejna-rocznica-tragicznych-wydarzen-na-lodzkiem-lumumbowie-2-osoby-zginely-od-policyjnych/ar/c15-3428335> (dostęp: 20.03.2022).
- Kościelniak Marcin, *Monika Strzępka i Paweł Demirski*, [w:] idem, *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
- Krakowska Joanna, *„Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł”, czyli prowincja rewolucje*, [w:] eadem, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.
- MAW, *Arcybiskup Juliusz Paetz nie żyje...*, „Newsweek”, 15.11.2019, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/juliusz-paetz-nie-zyje-arcybiskup-byl-oskarzany-o-molestowanie-klerykow-mial-84-lata/dmew6gn> (dostęp: 20.03.2022).
- Pluciński Przemysław, *Tożsamościowe pułapki nowego kapitalizmu*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3 (74), https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/przemyslaw_plucinski_-_tozsamosciowe_pulapki_nowego_kapitalizmu.pdf (dostęp: 20.03.2022).
- [hasło] *prowincja*, [w:] *Słownik Języka Polskiego* [online], <https://sjp.pl/prowincja> (dostęp: 20.03.2022).

- Sakowska Magdalena, *Wałbrzych: miasto eksperymentu z zamknięciem kopalń i...* (FOTO), portal wałbrzych.dlawas.info, 05.11.2019, <https://wałbrzych.dlawas.info/historia/wałbrzych-miasto-eksperymentu-z-zamknieniem-kopalni-i-foto/cid,22683,a> (dostęp: 20.04.2021).
- Szkudlarek Tomasz, *Pedagogika wstydu i bezwstydną polityka*, „Forum Oświatowe” 2018, nr 30 (01), <https://forumoswiatowe.pl/index.php/czasopismo/article/view/615> (dostęp: 20.03.2022).
- Tabaszewska Justyna, *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 4.
- Tabaszewska Justyna, *Siostry i bracia wstydu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Tomkins Silvan, *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt i natura reakcji*, tłum. Borys Szumański, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Warkocki Błażej, *Poezja w czasach realnego kapitalizmu*, [w:] *Jakieś rozwiązania*, red. P. Śliwiński, WBPiCAK, Poznań 2016, https://www.academia.edu/35738057/Poezja_w_czasach_realnego_kapitalizmu (dostęp: 20.03.2022).
- [hasło] *wstyd*, [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 533–534.
- [hasło] *zażenowanie*, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN* [online], <https://sjp.pwn.pl/slowniki/zażenowanie.html> (dostęp: 20.03.2022).
- Zgierska Marta, *Społecznie, międzynarodowo i prowincjonalnie*, „Dwutygodnik” 2011, nr 10 (68), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2818-spolecznie-miedzynarodowo-i-prowincjonalnie.html> (dostęp: 20.03.2022).

Judyta Pogonowicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Szkoła Doktorska

ORCID: 0000-0001-9727-9842

POCZET KRÓLÓW POLSKICH JUŻ NIE WEDŁUG JANA MATEJKI HISTORIA OSTATNIEGO „WAWELSKIEGO KRÓLA” WEDŁUG KRZYSZTOFA GARBACZEWSKIEGO

Spektakl *Poczet Królów Polskich*¹ został zrealizowany w ramach cyklu BIO.S w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Był to pierwszy tematyczny sezon zaproponowany przez ówczesnych dyrektorów teatru, Jana Klatę i Sebastiana Majewskiego². Spektakl w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego zobrazował tendencje i plany duetu związane ze zmianami w Starym Teatrze. Od stycznia do lipca 2013 roku premiery oscylowały wokół tematyki biografii, często z tłem historycznym, jak na przykład *Wanda* w reżyserii Pawła Passiniego³ o Wandzie z grodu Kraka czy

¹ *Poczet Królów Polskich* Marcina Cecki, Agnieszki Jakimiak, Sigmunda Mrexa, Szczepana Orłowskiego, reż. Krzysztof Garbaczewski, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 23.03.2013.

² Jan Kłata (dyrektor w latach 2013–2017) i Sebastian Majewski (wicedyrektor w latach 2013–2015).

³ *Wanda* Sylwii Chutnik i Patrycji Dołowy, reż. Paweł Passini, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 23.06.2013.

inspirowany biografią założyciela firmy Apple spektakl w reżyserii Marcina Libera *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym*⁴.

Krzysztof Garbaczewski do pracy nad sztuką zaangażował aż czworo dramaturgów: Agnieszkę Jakimiak, Marcina Ceckę, Sigismunda Mrexa (pseudonim Sebastiana Majewskiego) i Szczepana Orłowskiego. Mimo tego scenariusz był gotowy dopiero na krótko przed premierą, co wynika z charakteru pracy Garbaczewskiego: sztuka powstawała głównie w oparciu o improwizacje aktorskie. Artysta nie przyszedł do instytucji z gotowym projektem, a jedynie z pomysłem na spektakl inspirowany Wawelem. Pisanie na scenie⁵, polegające na łączeniu tekstów literackich, filozoficznych, inspiracji malarskich czy muzycznych, jest niezwykle bliskie trybowi pracy Garbaczewskiego. Wykorzystanie Wawelu jako dominanty i kreowanie spektaklu wokół mitologii Zamku miało na celu wytworzenie hipertekstu⁶ – w inscenizacji zaakcentowane są tzw. odsyłacze, za którymi mogą podążać widzowie, mimo fabularnej formy spektaklu. Tego rodzaju tendencje nie były powszechnym zjawiskiem w teatrze repertuarowym – Krzysztof Garbaczewski zetknął się z nimi podczas pracy z Krystianem Lupą przy spektaklu *Factory 2*⁷. Mimo powodzenia w zastosowaniu tych strategii w przedstawieniu Lupy, w przypadku *Pocztu Królów Polskich* wielu aktorów Starego Teatru, oburzonych formą pracy narzuconą

⁴ *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym* Michała Kmiecika, reż. Marcin Liber, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 11.06.2013.

⁵ K. Puzyna, *Pisać na scenie*, [w:] idem, *Burzliwa pogoda*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 32–38.

⁶ Zob. *Hiperteksty literackie: literatura i nowe media*, red. P. Marecki, M. Pisarski, Ha!art, Kraków 2001.

⁷ *Factory 2*, reż. Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 6.02.2008.

przez Garbaczewskiego, zrezygnowało z udziału w spektaklu⁸. Scenariusz powstawał w trakcie prób, był nieustannie modyfikowany, w konsekwencji aktorzy nie otrzymali tekstu, którego mogliby się uczyć przed premierą. Artyści pracowali na treściach kronik Galla Anonima oraz źródłach historycznych, dotyczących krypt wawelskich. Aktorzy, improwizując, tworzyli interpretację historii na nowo, natomiast osię spektaklu był wspomniany już Zamek Królewski na wzgórzu wawelskim. Zamek dla Garbaczewskiego to miejsce dominujące nad miastem, przysłaniające Kraków, oraz obszar ścierania się wielkich narracji, w tym narracji historycznych.

Reżyser zaczerpnął tytuł spektaklu od naczelnego malarza wydarzeń z historii Polski, Jana Matejki. Cykl *Poczet królów polskich* według Jana Matejki to czarno-białe rysunki chronologicznie prezentujące polskich władców. Każda z postaci posiada charakterystyczne cechy wyglądu oraz atrybuty. Matejko, tworząc galerię władców, bazował na życiorysach królów spisanych przez historyka, Stanisława Smolkę⁹. Wizerunki utrwalone przez malarza weszły do kanonu malarstwa polskiego i są powszechnie rozpoznawalne. Garbaczewski wykorzystuje *Poczet królów polskich* Jana Matejki do prowokacji myślowej. Dopisuje mikrohistorię Hansa Franka do kanonicznego przedstawienia królów i książąt polskich, używając w tym celu informacji ze źródeł historycznych okresu II wojny światowej, a także *Dziennika Franka*, stanowiącego dowód podczas procesu norymberskiego, opublikowanego po II wojnie światowej przez wdowę po gubernatorze¹⁰. Po agresji Niemiec na Polskę w 1939 roku

⁸ Rozmowa Jacka Cieślaka z Krzysztofem Garbaczewskim, „Rzeczpospolita” 11.12.2013, <https://www.rp.pl/kultura/art12721741-rozmowa-z-krzysztofem-garbaczewskim> (dostęp: 30.09.2021).

⁹ S. Smolka, A. Sokołowski, *Poczet królów Polskich. Zbiór portretów historycznych*, nakł. M. Perlesa, Wiedeń 1893.

¹⁰ *Dziennik Hansa Franka*, oprac. Stanisław Piotrowski, [w:] idem, *Sprawy polskie przed Międzynarodowym Trybunałem Wojennym w Norymberdze* (t. 1 i 2), Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1956.

Hans Frank został mianowany na szefa wyższego zarządu cywilnego okupowanych ziem polskich, a już 26 października stał się generalnym gubernatorem. Swoją rezydencją uczynił Wawel, gdzie zamieszkiwał od 7 listopada 1939 roku. Szeroki zakres władzy, jaki mu powierzono, spowodował, iż zaczął określać siebie „niemieckim królem Polski”. Jego żona, Maria Brigitte, również od roku 1939 nazywała siebie królową Polski. Te symboliczne zawłaszczenia niemieckiego okupanta reżyser wykorzystuje do prowokacyjnego wkomponowania postaci Hansa Franka w Matejkowski *Poczet królów polskich* oraz uznania go za ostatniego polskiego króla. Spektaklowy Hans Frank uważa się za potomka m.in. dynastii Piastów i jest ostatnim „monarchą”, który zamieszkiwał na Zamku Królewskim. Garbaczewski odczytuje na nowo biografię Franka, a także konfrontuje słowiańskość z germańskością, przy czym słowiańszczyzna w tym ujęciu definiowana jest jako ofiara najeźdźcy, plemię, które ciągle odpiera ataki sąsiednich narodów bądź jest chronicznie niewolone. Dopiero władca z zewnątrz, a nawet wróg-oprawca jest w stanie zaprowadzić porządek w kraju.

Ekshumacja

Garbaczewski, idąc śladami Stanisława Wyspiańskiego, który w dramacie *Bolesław Śmiały* zaglądał do królewskich trumien na długo przed współczesnym reżyserem, dąży do zburzenia postrzegania Wawelu jako obrazu historii. U Wyspiańskiego historia zaklęta w grobach, duchach i prochach znika, by ustąpić miejsca prawdzie i budowaniu tożsamości na nowo. I wydaje się, że Garbaczewski w pewien sposób kontynuuje niezrealizowany projekt wieszcz¹¹

¹¹ W roku 1869 podczas prac konserwatorskich za Zamku odnaleziono szczątki króla Kazimierza Wielkiego (ur. 1310, zm. 1370), co było inspiracją dla projektu witraży. Wyspiański zaproponował przedstawienie ważnych historycznych i mitycznych postaci w formie witraży w Katedrze Wawelskiej. Propozycję projektu przygotował na przełomie 1899 i 1900 roku.

– Wyspiański w *Bolesławie Śmiałym* nie tylko zwraca uwagę na relację tronu i ołtarza, ale w szczególności na pisanie historii:

Z historii nie wiadomo właściwie nic, zatrzymują się tylko z całej rozległej legendy i długiego procesu ogólne bardzo zewnętrzne kontury, ale to i tak jest już dużo. Można sobie powiedzieć, że skoro są zewnętrzne kontury i skoro te zarysy są rzeczywiście zewnętrzne, to zatem sylweta wypadków dramatu jest prawdziwa¹².

Wyspiański zaznacza, że historia to projekcja, opowieść, utrwalony schemat myślowy oraz obszar do tworzenia mitów. Myślenie Polaków o historii to ważna kwestia w budowaniu tożsamości narodowej, postawy obywatelskiej i – tak jak w spektaklu Garbaczewskiego – pozbywaniu się kompleksów, ale bez wynaturzonej megalomanii szlacheckiej.

To, o czym marzył Wyspiański, pokazał sto lat później Garbaczewski za pomocą nowych technologii w spektaklu *Poczet Królów Polskich*. Reżyser również rozkopał narodowe groby, a aktorzy

Stworzył cztery kartony (w skali 1:1) oraz szkice do kolejnych okien. Jego koncepcja pokazywała postaci historyczne ważne dla mitologii narodowej. Ożywienie ich w formie witraży, rozświetlanych codziennie światłem słonecznym w katedrze na Wawelu, było według artysty zaznaczeniem ciągle żyjącego, bijącego serca kraju pozostającego pod zaborami. Niezwykle performatywny projekt Wyspiańskiego miał być zrealizowany wśród pochowanych szczątków królów polskich w Katedrze Wawelskiej. Po jego odrzuceniu Wyspiański zniszczył część szkiców. Trzy witraże można podziwiać od 2007 roku w Pawilonie Wystawowo-Informacyjnym „Wyspiański 2000”, otwartym przy krakowskim placu Wszystkich Świętych. Fascynacja artysty polskimi królami jest widoczna zwłaszcza w rapsodzie *Bolesław Śmiały*.

¹² S. Wyspiański, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 6, red. L. Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 109.

w spektaklu dosłownie wychodzą z drewnianych trumien, siedzą na nich i dyskutują obok ich scenograficznych szczątków. W inscenizacji pojawiają się Mieszko I (Justyna Wasilewska/ Jaśmina Polak), Henryk Walezy (Adam Nawojczyk), Jan Olbracht (Błażej Peszek), Kazimierz Odnowiciel (Małgorzata Gałkowska), Stanisław August Poniatowski (Bogdan Słomiński/ Krzysztof Stawowy), Władysław Jagiełło (Roman Gancarczyk), Władysław Warneńczyk (Wiktor Loga-Skarczewski), Zygmunt Stary (Zygmunt Józefczak), Zygmunt August (Ewa Kolasinska), Zygmunt III Waza (Szymon Czacki) oraz Anna Jagiellonka (Anna Radwan) i Jadwiga Andegaweńska (Małgorzata Zawadzka). Dynastię Piastów podwójnie reprezentuje postać SUPERPIASTA granego przez Krzysztofa Zawadzkiego. Polscy królowie wstają z grobów, by obronić Zamek przed najeżdźcą, który zamierza wykraść drogocenne arras¹³. W spektaklu Hans Frank (w tej roli Krzysztof Zarzecki) oraz jego żona (grana przez Martę Ojrzyską) próbują zdobyć skarby Jagiellonów. Frank chce w ten sposób uprawomocnić swoją pozycję na Zamku i dowieść nordyckich korzeni Piastów, czyli wyznaczyć królewską linię, której byłby żyjącym potomkiem. Tutaj scenariusz może przypominać historię z gatunku kryminału bądź horroru, ponieważ szczątki królów, podobnie jak postacie z dramatu *Akropolis*, ożywają, by ochronić Wawel.

Jednak nie o intrygę z demaskacją chodzi. Garbaczewski w reinterpretowaniu mitologii Zamku kontynuuje myśl Wyspiańskiego z *Akropolis*. Wyspiański uderzał krytycznie w mitologię narodową, burząc w ostatniej scenie dramatu wawelską Katedrę. Symbolicznie akcja dzieje się podczas Triduum Wielkanocnego, zatem zburzenie świątyni można interpretować jako metaforę nowego początku

¹³ Arrasy wawelskie jako całość zostały po raz pierwszy pokazane na wystawie *Wszystkie arras króla. Powroty 2021–1961–1921*, dostępnej od 18.03.2021 do 31.10.2021. Por. strona internetowa Zamku Królewskiego na Wawelu: <https://wawel.krakow.pl/wystawa-czasowa/wszystkie-arasy-krola-powroty-2021-1961-1921> (dostęp: 30.05.2022).

odradzającego się na gruzach. Po zburzeniu Wawelu, świątyni, pojawia się Chrystus-Salwator-Apollo, jako nowe światło, dzięki któremu ostatecznie rozpada się ruina z trumną św. Stanisława¹⁴. Jak pisał Wyspiański w *Nocy listopadowej*: „umierać musi co ma żyć”¹⁵. Historia nie pozostaje zamknięta w grobach, duchach i szczątkach. Jak w mitycznym okręgu odradza się, reinterpretuje. Wyspiański wpisuje również, poprzez figury z mitów greckich, historię Polski w historię Europy. Polska literatura ma stać się możliwa do rozczytania przez europejskiego czytelnika, nie tylko tego, który przeżywa narodowe mity i traumy. W tekście z 1904 roku miejscem akcji jest Wawel, a u Garbaczewskiego krypty wawelskie są „odgrywane” przez kuluary Sceny Kameralnej Starego Teatru, pokazywane na nagraniach live.

W spektaklu *Poczet Królów Polskich* przedstawiona historia (*sic!*) wychodzi z grobów i domaga się nowego odczytania. Krzysztof Garbaczewski próbuje skonstruować nową opowieść, mikrohistorię Króla Franka, która została usunięta z dyskursu o historii kraju. Historia małego zasięgu, tworzona z punktu widzenia artysty, ma obnażyć i zdemitologizować Wawel oraz koncepcję Króla i Władcy. Poprzez włączenie do panteonu królów okupanta i wprowadzenie go do narodowej świątyni, reżyser chce oczyścić tradycję, historię, pokazać pewne schematy myślowe oraz zburzyć utrwalone narracje o polskości, o urzędzie króla, a także o symbolice i konotacjach myślowych dotyczących Wawelu dla wielu Polaków, a w szczególności dla mieszkańców Krakowa.

Fascynacja śmiercią, czyli symbolicznym upadkiem człowieka, to temat powracający w licznych przedstawieniach Garbaczewskiego. Wykorzystany w spektaklu *Poczet Królów Polskich* ma ukazać

¹⁴ W. Szturc, *Architektura dramaturgii Akropolis Stanisława Wyspiańskiego*, tekst do spektaklu *Akropolis* w reżyserii Anny Augustynowicz (Teatr Współczesny w Szczecinie, 2015): <http://blog.wspolczesny.szczecin.pl/wp-content/uploads/2015/01/Architektura-dramaturgii.pdf> (dostęp: 30.09.2021).

¹⁵ S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, nakł. autora, Kraków 1904.

wielkość poprzez poniżenie. Zastosowanie figury Wawelu, obciążonej symboliką narodowo-romantyczną, oburza, zwłaszcza jeśli ukazuje się króla jako rozkładające się szczątki. Myślenie o śmierci jak o rytuale przejścia, który prowadzi ku światłu, jest obecne w polskiej kulturze, szczególnie poprzez religię. Dotknięcie tabu, jakim są szczątki, wywołuje emocje, jednak ma finalnie prowadzić do ukazania postaci w chwale. W takim myśleniu Garbaczewski nie jest nowatorski – Wyspiański miał podobny cel w projekcie wawelskich witraży. Postacie na witrażach nie zostały ukazane tak jak królowie według Matejki, w czasach ich świetności. Artysta pokazał rozkładające się szczątki, a podczas każdego wschodu słońca królowie na witrażach mieli być ożywiani światłem.

Krzysztof Garbaczewski dopomina się o przemianę społeczną w myśleniu o pamięci otwierającej na życie, nie zaś zamkniętej w grobach wawelskich i w ciężającej nad miastem budowli. Podobnie jak akcja dramatu *Akropolis* Wyspiańskiego rozgrywa się na Wawelu, który ma ulec przemianie poprzez zburzenie¹⁶, tak akcja spektaklu *Poczet Królów Polskich* wykorzystuje kreatywnie całą przestrzeń w budynku teatru przy Starowiślniej 21 w Krakowie¹⁷. Ten teatr, również narodowy, ma wyznaczać nową jakość w myśleniu o historii Polski. Oba dzieła, Wyspiańskiego i Garbaczewskiego, rewidują wizję Wawelu oraz teatru. Reżyser wprowadza widzów do piwnic teatralnych, tak jak do grobów wawelskich schodzimy za Wyspiańskim. W obu przypadkach mamy do czynienia z koncepcją *lieux de mémoire* (miejsce pamięci), opisaną przez Pierre'a Norę, według której miejsce

¹⁶ Stanisław Wyspiański również dosłownie dążył do przebudowy Zamku na Wawelu. Wraz z Władysławem Ekielskim przygotował projekt polskiego Akropolis w 1904 roku; *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu. Obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904–1907*, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1908.

¹⁷ *Polska w kontroli*, rozmowa Łukasza Wojtusika z Dariuszem Kosińskim, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 49, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/polska-w-kontroli-21315> (dostęp: 30.05.2022).

stanowi żywy ślad pamięci¹⁸. Dla Wyspiańskiego jest to Wawel, dla Garbaczewskiego Wawel i Stary Teatr. Miejsca pamięci to zinstytucjonalizowane obiekty, wpisujące się w krajobraz, dominujące nad nim (Wawel) lub ukryte dla niewtajemniczonych (np. prywatne mieszkania), w których narody czy grupy etniczne kumulują wspomnienia i budują wokół nich narracje historyczne, przeżywając i rozgrywając historię. Garbaczewski wykorzystuje mitologię Zamku Wawelskiego i Starego Teatru, by dokonać dekonstrukcji i zmiany w myśleniu o instytucjach archiwalno-historycznych i teatralnych¹⁹. Akcję spektaklu umieszcza na scenie i w kuluarach teatru, które zastępują krypty i komnaty zamkowe, powtarzając metodę wieszczą z dramatu *Akropolis* i czerpiąc ze sztuki *site-specific*.

Mediatyzacja

Reżyser, wchodząc w rolę historyka, bada przeszłość i korzysta z mediów mu dostępnych. W ujęciu Gobana-Klasa wszystkie technologie służące do przekazywania informacji określane są mediami²⁰. Historia jest zatem narracją skonstruowaną za pomocą mediów. Tak jak źródła archiwalne (kroniki, pamiętniki, prasa) nie ukażą tak zwanej prawdy obiektywnej, tylko wybraną treść, tak media współczesne modyfikują postrzeganie rzeczywistości. Odbiorcy napotyka ją

¹⁸ Pierre Nora sformułował koncepcję badań nad *lieux de mémoire* w artykule *Mémoire collective* w latach 70. XX wieku. Zob. P. Nora *Mémoire collective*, [w:] *Faire de l'histoire*, red. J. Le Goff, P. Nora, Gallimard, Paris 1974.

¹⁹ Parodia pracy młodego reżysera w skostniałej instytucji teatralnej została ukazana w serialu *Artyści* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego z 2016 roku. Postać Reżysera Krzysztofa Schillera, grana przez Andrzeja Kłaka, przypomina Krzysztofa Garbaczewskiego.

²⁰ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 9.

ślady, domniemania i tropy. Fake newsy i newsy nie pokazują te-
rażniejszości, są jedynie jej medialnymi kreacjami. Media tworzą
wizerunki, a społeczeństwo funkcjonuje w kulturze przedstawień.
Zatem gdzie szukać realności i prawdy? Być może to, co dzieje się
na scenie, jest realnością. W tym kontekście Garbaczewski obnażył
schematyczne myślenie o teatrze – podważył znaczenie nażywości
akcji, korzystając z transmisji *live*. Sprawilo to, że w recenzjach pomi-
jano właściwą treść spektaklu; dyskusje toczyły się raczej wokół nie-
spotykanych dotychczas rozwiązań, takich jak opuszczenie na scenę
ekranu, korzystanie przez aktora z kamery, pokazywanie na wielkim
wyświetlaczu wielu detali, a także duża dynamika ujęć transmito-
wanych na żywo. Krytyka skupiła się na wykorzystaniu technologii.
Ekran, który już po kilku minutach zasłonił całą scenę, stał się narzę-
dziem opresji wobec widza. Akcja rozgrywała się w kuluarach teatru
oraz na scenie za ekranem. Natomiast odbiorcy mogli obserwować
całość jedynie poprzez nagrania transmitowane *live*. Ekran został
podniesiony dopiero w finale spektaklu. Zderzenie modeli media-
tyzacji pokazuje podobieństwo w interpretacji dzieł obu artystów
– witraże z figurami szczątków królów Wyspiańskiego oraz ekran
Garbaczewskiego stały się głównym przedmiotem dyskusji. Aneta
Kyzioł pisała:

Jak wiele spektakli Garbaczewskiego, także „PKP” uwodzi rozma-
chem inscenizacji, siłą wyobraźni reżysera, sugestywnością nakła-
dających się obrazów z kilku kamer. Jednak bardziej niż poprzednie
produkcje sprawia wrażenie scenicznego odpowiednika fejsbukowe-
go postu z dość oczywistymi komentarzami-skojarzeniami: portrety
Matejki, Wawel Wyspiańskiego, pogaństwo i chrześcijaństwo z „Nie-
samowitej Słowiańszczyzny” Marii Janion, „Łaskawe” Littella. Dużo
słów, mało sensów²¹.

²¹ A. Kyzioł, *Polskość z fejsbuka. Recenzja spektaklu: Poczet Królów
Polskich*, „Polityka” 2.04.2013, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1539531,1,recenzja-spektaklu-poczet-krolow-polskich-rez-krzysztof-garbaczewski.read> (dostęp: 24.04.2022).

Pokazanie idei Wyspiańskiego za pomocą mediów 3.0 spotkało się z krytyką. Artyści wybrali ważne miejsca i postacie w Krakowie i obaj zostali napiętnowani, nie bezpośrednio za treść, ale za formę, która naruszyła *status quo*. Wydaje się, że spektakl z 2013 roku każe myśleć o Garbaczewskim jak o wizjonerze, radykalnie podążającym za własną wizją. Swoim przedstawieniem reżyser bezpośrednio zaprasza oglądających do dyskusji nad historią. W finałowej scenie, z komicznym akcentem strzelania, widownia jest nagrywana i pokazywana na ekranie. Garbaczewski wykorzystuje w spektaklu metaforę lustra analizowaną przez Jacques'a Lacana²². Lustro, jako pierwsze medium, ukazuje człowieka, przetwarzając jego obraz. Narcyz²³ przeglądający się w tafli wody w strumyku musiał ponieść karę, ponieważ odkrył „jakąś” prawdę za swoim odbiciem. Garbaczewski powołuje się również w swojej interpretacji na teorię Ericha Fromma o Narcyzie, który jest reprezentacją człowieka współczesnego²⁴. Samotni, niezdolni do miłości i bliskości ludzie są częścią świata technologicznego i zmediatyzowanego. Za pomocą przeniesienia widowni na scenę obserwatorzy zostali włączeni do „grania” w spektaklu i jednocześnie zaproszeni do reinterpretowania historii. W przedstawieniu widz spotyka się nie tyle z historią, co raczej z narracją mitologizowaną. Stąd wynika włączenie widowni do spektaklu i prośba o odczytywanie historii na nowo oraz odrzucenie mitologii wawelskiej, utrwalonej w narracji o polskości.

Tak jak Wyspiański był artystą totalnym, tworzył witraże, obrazy, dramaty i reżyserował, brał również udział w innych aktywnościach, które uzupełniały jego wizje, jak na przykład w wykopaliskach

²² J. Lacan, *Écrits*, Paris 1960, s. 93–101.

²³ Za: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 733.

²⁴ E. Fromm, *Serce człowieka. Jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, tłum. R. Saciuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1996.

archeologicznych na Wawelu²⁵, tak Garbaczewski syntezuje w swoim teatrze wiele sztuk. Jego transmedialne²⁶ przedstawienie *Poczet Królów Polskich* wprowadza do teatru podwójną realność sceny. Nazywa akcja z desek teatru jest transmitowana na ekranie, który staje się sceną. Choć reżyser nie należy już do twórców najmłodszego pokolenia, jego spektakle, te realizowane w instytucjach czy tworzone wraz ze studiem Dream Adoption Society, są wciąż niezwykle nowatorskie. Reżyser ciągle otwiera się na coraz to nowsze technologie i nieustannie szuka i próbuje niespotykanych dotąd rozwiązań. O swoich spektaklach mówi, że są instalacjami lub medytacjami teatralnymi. Natomiast krytycy, odbierając jego dziełom rangę spektakli, nazywają je pomniejszymi eksperymentami, często przebudźcowanymi²⁷.

Wyspiański tworzył dzieła otwarte na interpretacje, które ciągle rezonują, wciąż inspirują współczesnych i powracają jako dyskursy. Jak pisał artysta: „Mam ten dar, bowiem patrzę się inaczej”²⁸. Garbaczewski przetwarza wizję Wyspiańskiego, również patrząc inaczej, zarówno na historię kraju, jak i na teatr.

²⁵ E. Miodońska-Brooks, *Stanisław Wyspiański – studium artysty: materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995*, Universitas, Kraków 1996.

²⁶ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

²⁷ Ł. Drewniak, *Nieznosny ciężar belkotu w Starym*, „Polska Gazeta Krakowska” 2013, nr 104, <https://e-teatr.pl/nieznosny-ciezar-belkotu-w-starym-a159110> (dostęp: 24.04.2022).

²⁸ S. Wyspiański, *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, [w:] idem, *Wiersze. Fragmenty dramatyczne. Uwagi. Pisma pośmiertne*, nakładem rodziny, Kraków 1910.

Zakończenie

Wawel, jako „polskie serce”²⁹, został ukazany w spektaklu *Poczet Królów Polskich* dosłownie. Zwielokrotnione ludzkie serce było wyświetlane na ekranie oraz pokazane widzom jako element scenografii³⁰. Czy po Mieszku I, Janie Olbrachcie, Władysławie Jagielle, Zygmuncie Starym, Zygmuncie III Wazie i Stanisławie Augustie Poniatowskim również i Hans Frank mógłby wpisać się jako król-rezydent Wawelu w historię narodu polskiego? Ważne jest samo zadanie takiego pytania. Odmitologizowanie Wawelu jako centrum polskości, symbolu narodowych wartości, miejsca *sacrum*, miało na celu zerwanie schematów myślowych i obnażenie utrwalonych narracji, powtarzanych przez pokolenia. Garbaczewski nie chciał powielać dotychczasowych osądów, zapraszał do dyskusji o narracjach historycznych. Jego praca nad spektaklem przypominała badania terenowe, nie tradycyjne próby. Postać Hansa Franka stała się pretekstem do dialogu o symbolach narodowych. Garbaczewski wybiera te zakorzenione w zbiorowej świadomości i zderza je z obrazoburczą figurą Hansa Franka.

Wawel, jako miejsce na mapie Krakowa, jest również nekropolią. Wyspiański interesował się badaniami archeologicznymi i mitologią narodową³¹, która wytworzyła się po roku 1869, kiedy odnaleziono na Wawelu szczątki Kazimierza Wielkiego i uroczyscie pochowano władcę po raz drugi. Inscenizowany pogrzeb był

²⁹ Fragment scenografii „serce” został pokazany podczas wystawy K. Garbaczewskiego „Badania terenowe” w Gdańskiej Galerii Miejskiej 24.05.2018–17.06.2018.

³⁰ Co ciekawe, rok później, podczas spektaklu *Towiańczycy, królowie chmur*, również na Scenie Kameralnej, Krzysztof Zarzecki, tym razem w roli Andrzeja Towiańskiego, sprawdzał stetoskopem czy widzom zabi-je mocniej serce, gdy słyszą romantyczno-mityczne poezje, funkcjonujące jako kalki w podświadomości czy narodowej mitologii.

³¹ *Grobowiec Kazimierza Wielkiego* – obraz Jana Matejki.

ważnym wydarzeniem dla Polaków żyjących pod zaborem austriackim. Ukazanie śmierci, szczątków króla na witrażu Wyspiańskiego, zaprojektowanym do katedry wawelskiej, oburzyło wówczas opinię publiczną. Niezrozumiany Wyspiański zniszczył prawie wszystkie rysunki. Kontynuacja jego wizji mogła jednak odbyć się za pomocą innych technologii. Obrazoburczy, według współczesnych Wyspiańskiemu, projekt realizuje się w technologii 3.0 na scenie teatru w spektaklu Garbaczewskiego. Idee Wyspiańskiego stają się zatem swoistą prefiguracją dla pomysłu Garbaczewskiego. Obaj reżyserzy prowokują do pytań o polskość i schematy myślowe dotyczące Polski, żądają odmityzowania historii, zmiany w myśleniu o mitologii narodowej oraz zachęcają do refleksji nad zbiorową pamięcią i narracjami historycznymi. Krzysztof Garbaczewski, tak jak Stanisław Wyspiański, chciał skłonić Polaków do dyskusji nad pamięcią zbiorową, która otwiera na życie, nie zamyka się w grobach i kryptach. Poprzez zabieg, jakim jest dopisanie przeciw-historii króla oprawcy z wrogiego narodu, Garbaczewski odsłania kalki myślowe i pamięć o historii, utrwalonej jako znak odsyłający do mitologii narodowej.

Bibliografia

- Drewniak Łukasz, *Niežnośny ciężar bełkotu w Starym*, „Polska Gazeta Krakowska” nr 104, 06.05.2013.
- Dziennik Hansa Franka*, opracował S. Piotrowski, [w:] idem, *Sprawy polskie przed Międzynarodowym Trybunałem Wojennym w Norymberdze* (t. 1 i 2), Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1956.
- Ekielski Władysław, Wyspiański Stanisław, *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu. Obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904–1907*, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1908.
- Fromm Erich, *Serce człowieka. Jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, tłum. R. Saciuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1996.
- Goban-Klas Tomasz, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Hiperteksty literackie: literatura i nowe media*, red. P. Marecki, M. Pisarski, Ha!art, Kraków 2001.

- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- Kyzioł Aneta, *Polskość z fejsbuka. Recenzja spektaklu: Poczet Królów Polskich*, „Polityka” 2013, nr 14, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1539531,1,recenzja-spektaklu-poczet-krolow-polskich-rez-krzysztof-garbaczewski.read> (dostęp: 30.09.2021).
- Lacan Jacques, *Écrits*, Paris 1960.
- Miodońska-Brooks Ewa, *Stanisław Wyspiański – studium artysty: materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995*, Universitas, Kraków 1996.
- Nora Pierre, *Mémoire collective*, [w:] *Faire de l'histoire*, red. J. Le Goff, P. Nora, Gallimard, Paris 1974.
- Polska w kontroli*, rozmowa Łukasza Wojtusika z Dariuszem Kosińskim, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 49.
- Popiel Magdalena, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2007.
- Prussak Maria, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005.
- Puzyna Konstanty, *Pisać na scenie*, [w:] idem, *Burzliwa pogoda*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Rozmowa Jacka Cieślaka z Krzysztofem Garbaczewskim*, „Rzeczpospolita”, 11.12.2013, <https://www.rp.pl/kultura/art12721741-rozmowa-z-krzysztofem-garbaczewskim> (dostęp: 30.09.2021).
- Smolka Stanisław, Sokołowski August, *Poczet królów Polskich. Zbiór portretów historycznych*, nakładem Maurycego Perlesa, Wiedeń 1893.
- Strona internetowa Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, <https://stary.pl/pl/repertuar/poczet-krolow-polskich/> (dostęp: 30.09.2021).
- Strona internetowa Zamku Królewskiego na Wawelu: <https://wawel.krakow.pl/wystawa-czasowa/wszystkie-arrasy-krola-powroty-2021-1961-1921> (dostęp: 30.05.2022).
- Szturc Włodzimierz, *Architektura dramaturgii Akropolis Stanisława Wyspiańskiego*, tekst do spektaklu *Akropolis* w reżyserii Anny Augustynowicz (Teatr Współczesny w Szczecinie, 2015): <http://blog.wspolczesny.szczecin.pl/wp-content/uploads/2015/01/Architektura-dramaturgii.pdf> (dostęp: 2.01.2023).

- Wyspiański Stanisław, *Akropolis*, nakładem rodziny, Kraków 1904.
- Wyspiański Stanisław, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 6, red. L. Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.
- Wyspiański Stanisław, *Bolesław Śmiały*, nakładem autora, Kraków 1903.
- Wyspiański Stanisław, *Noc listopadowa*, nakładem autora, Kraków 1904.
- Wyspiański Stanisław, *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, [w:] idem, *Wiersze. Fragmenty dramatyczne. Uwagi. Pisma pośmiertne*, nakładem rodziny, Kraków 1910.

Oleksandra Vasylieva

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie
Szkoła Doktorska

ORCID: 0000-0002-8072-3836

MUZYCZNOŚĆ JAKO ŚLAD WYDARZEŃ HISTORYCZNYCH WE WSPÓŁCZESNYM DRAMACIE POLSKIM

Historia, zgodnie z duchem teorii narratywistycznej, nie jest monolitem, ale opowieścią, którą każde pokolenie przedstawia z własnej perspektywy. Współcześni dramatopisarze to reprezentanci trzeciego pokolenia po II wojnie światowej, którzy sami nie doświadczyli wojny, znają ją jedynie pośrednio przez echa dawnych wydarzeń i wspomnienia świadków. Te echa w dramatach przybierają czasami formę dźwięków i stają się nośnikami symbolicznego znaczenia. Muzyka jest nie tylko wehikułem ideologicznym, jak przekonuje Marek Jeziński¹, ale przede wszystkim jednym z mediów przekazu pamięci i wspomnień, śladem wydarzeń minionych, które odbijają się w teraźniejszości. Kategoria „odbicia” lub inaczej rezonowania upodabnia pojawianie się muzyki w tekstach do echa. Jego istotą jest umiejętność przekazywania emocji, które nie zawsze mogą zostać wyjaśnione za pomocą słów i pozostają często na poziomie przeżycia. Dlatego to właśnie muzyczność będzie stanowić filtr, za pomocą którego chcę dokonać krytycznej lektury tekstów współczesnych polskich dramatopisarzy. W tym wypadku używam terminu muzyczność w jego szerokim znaczeniu. Muzyczność w tekstach

¹ M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

dramatycznych obejmuje nie tylko same utwory muzyczne, ale także całą sonosferę. W pewnym sensie, zdaniem Rossa Browna², słowa „dźwięk” i „muzyka” można stosować zamiennie, z punktu widzenia ich funkcji dramatycznej. Muzyczność, podobnie jak pejzaż dźwiękowy, zawiera w sobie wszystkie cechy otoczenia, a tym samym staje się rodzajem akustycznej scenografii.

Guerino Mazzola pisze w *Geometrie der Töne*, że „muzyka jest komunikacją, ma znaczenie i pośredniczy na poziomie fizycznym między jej poziomem umysłowym i psychicznym”³. Współczesna polska dramaturgia wykorzystuje wątki i tematy muzyczne, które można za Andrzejem Hejmejem zdefiniować jako muzyczność typu drugiego⁴, do komunikacji z odbiorcą. Dokonuje się to zarówno na poziomie bezpośrednich przywołań, jak i na poziomie skojarzeń, dzięki którym tekst osiąga większą głębię i pozwala odbiorcy na emocjonalne zanurzenie w opisywanych wydarzeniach historycznych.

² R. Brown, *The Theatre Soundscape and the End of the Noise*, „Performance Research” 2005, t. 10, nr 4, s. 105–119.

³ G. Mazzola, *Geometrie der Töne: Elemente der mathematischen Musiktheorie*, Birkhäuser, Basel 1990.

⁴ Muzyczność dzieł literackich rozumiana jest jako podobieństwo do pewnych zasad, cech formalnych lub technik ekspresji właściwych muzyce. Andrzej Hejmej rozróżnia trzy typy muzyczności. Pierwszy definiuje jako wszelkie przejawy związane ze sferą instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowanej zarówno w odniesieniu do muzyki natury, jak i w mniejszym stopniu do muzyki kultury. Muzyczność drugiego typu, według krakowskiego badacza, ogranicza się do poziomu tematyizacji muzyki, sposobów przedstawiania (zwłaszcza opisowych) aspektów dzieła muzycznego w dziele literackim. Trzeci typ dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w utworze literackim, charakteryzuje się bardzo specyficzną referencyjnością formalną, która odnosi się do konstrukcji kompozycji muzycznej i kojarzy się z definicji jedynie z muzyką kultury. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 60.

Andrea Fung zauważyła, że muzyka nie rejestruje rzeczy, wydarzeń i procesów, ale podobnie jak język dzieli pole rozumienia na znaczące elementy⁵. Ludzie mają wyjątkową zdolność tworzenia symboli i reagowania na nie. Rzeczywistość świata materialnego staje się rzeczywistością kulturową poprzez system znaków językowych. Dlatego język funkcjonuje jako system symboli kulturowych, których jedną z najbardziej reprezentatywnych dziedzin wyrazu artystycznego jest muzyka. Przede wszystkim jest ona odczytywana na poziomie metaforycznym, oddając stany emocji, psychiki lub ducha, które nie dają się łatwo zwerbalizować. Pomiędzy muzyką, jak i każdą inną dziedziną sztuki, a jej kulturowym środowiskiem istnieje nierozrwalny związek. Muzyka przekazuje odbiorcom swoje istotne formy, niemniej jednak polega na słuchaczach w zakresie znaczeń. To rolę słuchacza/ki jest wydobywać sensy z warstwy formalnej. Jej funkcje obejmują relacje społeczne i relacje między rytuałami a określonymi funkcjami społecznymi.

Muzyczność drugiego typu, o której będzie tu mowa, można potraktować jako ślad historii. Pojęcie „śladu” odnosi się do tego, co było, ale już nie istnieje. To swego rodzaju zjawisko, które się wydarzyło, minęło i pozostawiło ślad⁶. Adam Regiewicz stwierdza, że „niejasność” śladów jest krokiem w kierunku uobecnienia przeszłości⁷. Ślad bowiem w pewien uporczywy sposób objawia się w myślach, czasem czyni przeszłość czymś bliskim, czasem chowa się w labiryncie domysłów i niepewności. Znaki obecności to zbiór śladów, które z jednej strony istnieją tu i teraz, z drugiej zaś domagają się uzasadnienia swojej tożsamości w przeszłości, aby projektować

⁵ A. Fung, *The Semiotic Elements in Music and Language in „Song of the Lark: March” by Tchaikovsky*, GRIN Verlag, Munich 2017.

⁶ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 31.

⁷ A. Regiewicz, *Ślady obecności średniowiecznego wizerunku inkwizytora i civitas diaboli w polskiej literaturze fantasy po roku 1989*, Wydawnictwo „Scriba”, Zabrze–Racibórz 2009.

przyszłość. Ślad minionych dni może znaleźć swój środek wyrazu właśnie poprzez muzyczność.

Współczesna kultura często odwołuje się do przeszłości, szukając w niej nie tylko zrozumienia czy wyjaśnienia, ale także na poziomie głęboko wewnętrznym – „odkupienia”. „Odkupienie” sugeruje specyficzny stosunek do minionych wydarzeń, przyjmowanie odpowiedzialności za działania, podejmowanie rozrachunku, którego obecne pokolenie nie dokonało. Kerwin Lee Klein odnosi te tendencje kultury do dwóch funkcji: terapeutycznej i quasi-religijnej, w której dominują pojęcia wstydu, winy, odkupienia, zadośćuczynienia, przebaczenia, ulgi, spełnienia czy *katharsis*⁸. Pamięć wydaje się więc rodzajem „kulturowej religijności”, sposobem na uwydatnienie współczesnego poczucia przeszłości. Muzyczność również odzwierciedla tę postawę i pomaga ucieleśnić te pojęcia w sztuce. Muzyka jest rodzajem narzędzia utrwalania i wyrażania pamięci. Transformacje muzyczne jednocześnie wprowadzają nowe ujęcia minionych wydarzeń.

Dzieło sztuki werbalnej ma nie tylko charakter intertekstualny i składa się z cytatów z innych tekstów literackich, ale także intermedialny, czyli *de facto* cytuje również teksty innego rodzaju, tworzone w językach innych form sztuki. Współczesny polski dramat ma wysoce intermedialny charakter i silnie oddziałuje na niego sztuka muzyczna. Podczas gdy większość badaczy literatury rozważa muzyczność na poziomie tekstu dramatycznego, teoretycy teatru postdramatycznego wychodzą poza ramy literackie, mówiąc o tkance sztuki⁹. W dalszej analizie będę brała pod uwagę ujęcia dramatyczne, które bezpośrednio wykorzystują muzykę, ale także te, w których muzyczność dramatu usytuowana jest w strukturze tekstu i przedstawienia (tzw. muzyczność trzeciego typu). Obszarem analizy będą teksty Magdy Fertacz, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk oraz Doroty Masłowskiej.

⁸ K. L. Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” 2000, nr 69.

⁹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

Muzyczność może być sfunkcjonalizowanym sposobem na opowiedzenie historii, głęboko zanurzonej w fabule i akcji scenicznej. We współczesnym dramacie polskim utwór muzyczny często służy wywoływaniu u czytelnika/widza wrażenia historyczności, odwołaniu do różnych okresów historycznych i środowisk kulturowych. Jak zauważa David Lowenthal:

Przeszłość jest z fundamentalnych powodów niepewna, co zmusza nas do nerwowego udawania, że jest dokładnie tym, za co ją uważamy. Chcemy mieć pewność, że wczoraj było tak samo realnie jak dzisiaj: jesteśmy więc w pełni obciążeni reliktnami przeszłości, namacalnie potwierdzającymi pamięć i historię¹⁰.

W tę pułapkę niewiedzy i domysłów wpadli również bohaterowie dramatu *Burmistrz Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk*¹¹. Tekst przedstawia mieszkańców polskiej wsi Jedwabne, mierzących się z brutalną prawdą o przeszłości swojego miasta i swoich rodziców. Dramat odnosi się do rzeczywistej sytuacji, która wstrząsnęła polskim społeczeństwem po opublikowaniu opracowania polsko-amerykańskiego historyka, Jana Tomasza Grossa, na temat pogromu Żydów w Jedwabnem w 1941 roku. Przez długi czas szczegóły tamtej zbrodni nie były znane opinii publicznej. W 2000 roku Jan Tomasz Gross, w swojej książce *Sąsiedzi*¹², opisał wydarzenia dotyczące zaangażowania w masową zbrodnię w Jedwabnem miejscowych Polaków, a nie Niemców, jak powszechnie uważano. Według ustaleń

¹⁰ D. Lowenthal, *Nostalgia Tells It Like It Wasn't*, [w:] *The Imagined Past*, red. M. Chase, Ch. Shaw, Manchester University Press, Manchester 1999, s. 65.

¹¹ M. Sikorska-Miszczyk, *Burmistrz*, Strona Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Współczesnych Raport w Gdyni, http://festiwalraport.pl/klienci/teatr/raport5/index.php?option=com_content&view=article&id=8:qetykieta-zastpczaq-re-feliks-pop&catid=7:lista-sztuk&Itemid=27 (dostęp: 11.04.2021).

¹² J. T. Gross, *Sąsiedzi*, Pogranicze, Sejny 2000.

Grossa, czystki mieli dokonać mieszkańcy Jedwabnego i okolicznych miejscowości, a żołnierze niemieccy jedynie koordynowali i nadzorowali działania (m.in. pomogli w zebraniu Żydów w jedno miejsce). Dopiero po publikacji książki Grossa część społeczeństwa zdała sobie sprawę, że w czasie wojny Polacy byli nie tylko ofiarami, ale i katami. Sikorskiej-Miszcuk udało się przekształcić debatę publiczną w dramat egzystencjalny. Bohaterowie jej tekstu poruszają temat poczucia osobistej odpowiedzialności za wspólnotę, jej przeszłość i przyszłość, a elementy muzyczne służą wyrażeniu myśli i emocji postaci.

Muzyczność w tym dramacie pełni również funkcję formotwórczą. Lista postaci dramatu obejmuje 12 Synowych Mieszkańca i 12 Zięciów Mieszkańca, tworzących dwa chóry – odpowiednio: Chór 12 Synowych i Chór 12 Zięciów. Sam chór można uznać za nawiązanie do antycznej tradycji dramatycznej, w której pomagał on w toku wydarzeń wyjaśniać sens tragedii, ujawniał emocjonalne przeżycia bohaterów, oceniał ich działania z punktu widzenia aktualnej definicji moralności¹³. W sztuce *Burmistrz* chór ulega przeobrażeniu. Tworzy on powiązanie epickich i dramatycznych planów, obiektywnych i subiektywnych zasad, a czytelnik ma okazję spojrzeć na wydarzenia od wewnątrz. Dwa chóry wchodzi w interakcję z innymi postaciami i reprezentują głosy mieszkańców miasta:

Chór 12 Synowych – Jak zabija Niemiec
Zaśpiewajmy, baby
Oj da dana dana
Jak zabija Niemiec
(piosenka)
Niemiec rozstrzela
Niemiec zamęczy
Paznokcie zedrze
Zatłucze szczerze

¹³ M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Oj da dana
Wodę węzem do żołądka wleje
Kobiety w ciąży nie pożałuje
Za jednego swego
Tysiąc naszych powiesi
Oj da dana
Krowy zabierze na kontyngent
Za szmugiel rozwali
Ręce nogi połamie
Prądem porazi
Oj da dana
Tygrysem przejedzie
Bombą wysadzi
Spali całą wieś
Spali całe miasto
Oj da dana
Cały kraj nam spali
Z Ruskim się zjednoczy
Nad głowami naszymi
Zawsze śmierć przyniesie
Oj da dana
Niemiec
Taki ci to Niemiec
Urodzony morderca¹⁴.

Pieśń chóru prezentuje opinię publiczną – wszyscy zrzucają winę na Niemca (postać dramatu), który osiedlił się w polskim mieście, aby odpokutować za winę. Podobny do śpiewu ludowego refren „Oj da dana” zdaje się podkreślać chłopskość i związaną z nim prostotę w kształtowaniu powszechnej opinii o wyłącznej winie Niemców (i poniekąd Rosjan), niezmiennosc i tradycję takiego myślenia.

Kolejna pieśń chóru nawiązuje do pamięci prawdziwych wydarzeń historycznych, więc muzyka staje się po części objawieniem głosu prawdy:

¹⁴ M. Sikorska-Miszcuk, *Burmistrz ...*

Kosteczki, czaseczki
W ziemi schowane
Ziemią posypane
Bez krzyża
Bez tabliczki
Kosteczki, czaseczki¹⁵

Po publicznym ujawnieniu prawdy Niemiec z ogromną ulgą śpiewa swoją piosenkę:

Mogę zaśpiewać Piosenkę, której tytuł brzmi: „La, la, la, tralala, to wreszcie nie ja!” (robi to)
La, la, la
To nie ja
To wreszcie nie ja
Zabijałem
W tył głowy strzelałem
Na bagniet nabijałem
Kopałem
Palilem
Żywcem niszczyłem
La, la, la
To wreszcie nie ja
Nie ja, nie ja
Zły Niemiec
Urodzony Morderca
Tylko to
Jakaś inna nacja
Ludzie poczciwi
Może nie tak kulturalni
Mieszkańcy tego Miasta
Całkiem nawet
Sympatyczni
La, la, la
To oni

¹⁵ *Ibidem.*

Kopali
Zabijali
Gwałcili
Męczyli
Zarzynali
Bez litości
Do ognia wrzucali
W jezioru topili
Itakdalej
Itakdalej
Ta piosenka
Nieskończona
Do śpiewania
Przeznaczona¹⁶

Absolutnie dziecinne śpiewanie „la la la”, które rymuje się z „to nie ja”, wraz z opisem strasznych okrucieństw przyciąga uwagę i wprowadza groteskowy wymiar „świata na opak”. Wyśpiewywana fraza przypomina infantylne przekomarzanie się, przedrzeźnianie, tak charakterystyczne dla zabaw i gier podwórkowych. Dziecięce i poniekąd ludowe rymowanie słów „kopali, zabijali, gwałcili, męczyli, zarzynali” tworzy uderzający kontrast z ich dramatycznym znaczeniem, a tym samym pogłębia emocjonalny wpływ na czytelnika. Niemiec, wolny od męki poczucia winy, jeszcze nie wie, jak bez niego żyć: „To straszne, absurdalne, ale kto będzie puszczał muzykę moim kalafiorom? Jak mają żyć bez Mozarta? Jest lato, czas zbiorów bliski, zostaną obcięte głowy kalafiorów bez Requiem”¹⁷. W tych refleksjach na temat muzyki widać ujawniające się koncepcje Kleina, dotyczące dyskursu pamięci (pojęcia wstydu, winy, odkupienia, rekompensaty, przebaczenia, ulgi, spełnienia czy *katharsis*). Muzyka jest śladem odziedziczonego poczucia winy, której towarzyszy uczucie ulgi, ale i zaprzeczenia.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

Didaskalia dramatu zawierają bezpośrednie wskazówki na temat wykorzystania poszczególnych utworów muzycznych na scenie. Świadczy to o znaczeniu komponentu muzycznego w sztuce:

Słysząc huk, wiosenną kanonadę. Pomiędzy przewalającymi się po polach grzmotami słysząc następujące motywy muzyczne:

1. *Pieśń przeszywająca dreszczem: „Wstawaj strona ogromnaja”*
2. *„My ze spalonych wsi” – też przeszywa dreszczem*
3. *choć nie jestem taka pewna, słynne tararara tarara rararra ze „Stawki...”*

4. *oczywiście walkirie z Czasu Apokalipsy Coppoli*

To wszystko brzmi niewinnie – (to, co powyżej w punktach 1–4), ale połączone z hukiem, grzmotem i rozbłyskami powoduje, że wszyscy Mieszkańcy wpadają w panikę¹⁸.

Muzyka oraz inne efekty dźwiękowe tworzą emocjonalne konotacje, potęgowane odgłosami burzy. Pierwsza pieśń to jedna z najsłynniejszych radzieckich piosenek z okresu II wojny światowej. Druga piosenka to hymn oddziałów Gwardii Ludowej, polska piosenka rewolucyjna. Dla trzeciego pokolenia powojennego, wychowanego na szkolnych akademiach, podczas których śpiewano piosenki radzieckie, nie są one bezpośrednio związane z wydarzeniami II wojny światowej, ale raczej z opowieściami o niej w duchu ideologii propagowanej przez Związek Radziecki. Trzeci utwór muzyczny pochodzi z polskiego serialu telewizyjnego *Stawka większa niż życie* (1967) o przygodach kapitana Hansa Klossa, który podczas II wojny światowej pełnił w okupowanej Polsce rolę podwójnego agenta w Abwehrze. Czwarty cytat muzyczny pochodzi z filmu *Czas apokalipsy* (1979), w reżyserii Francisa Forda Coppoli. Muzyka do tej sceny, *Ride of the Walkires*, została skomponowana przez Richarda Wagnera. Reżyser posłużył się muzyką Wagnera, aby wyrazić brutalność działań wojennych. Obie ścieżki dźwiękowe, do serialu i filmu, odpowiadają wyobrażeniom współczesnego człowieka

¹⁸ *Ibidem.*

o wojnie, odwołując się do nowych konotacji naszych czasów i nowoczesnego postrzegania wydarzeń historycznych i pamięci.

Dramat Sikorskiej-Miszczyk kończy się piosenką nawiązującą stylistyką do Starego Testamentu, służącego autorce jako narzędzie do opowiadania historii przy opisywaniu wydarzeń, które miały miejsce w mieście:

I Bóg spuścił
Na to Miasto
Deszczyk siarki
Ognia z nieba
Zniszczył Miasto
Niedobry Bóg
Deszczem siarki
Ognia z nieba
Wszystko spalił
Wróble, sarny
I Mieszkańców
Tego Miasta
I dym wznosił
Się z tej ziemi
Jak dym z pieca
Bóg to zrobił¹⁹

Powyższe refleksje dotyczące muzyczności w dramacie Sikorskiej-Miszczyk są związane z wydarzeniami historycznymi II wojny światowej. Utwory muzyczne stały się kulturowymi i historycznymi znakami – śladami. Można je rozumieć tutaj na dwa sposoby: jako ślad wydarzenia, które minęło, ale także jako wyraz pamięci, która odciska piętno na życiu współczesnego pokolenia.

W dramacie nie brakuje też muzycznych nawiązań do obecnych czasów. Autorka ironicznie reinterpretuje elementy popkultury – zderza z dramatem pogromu piosenkę z programu dla dzieci:

¹⁹ *Ibidem.*

Po, po, po.

Stan „po” inspirował wielu znakomitych twórców, którym intuicja bezbłędnie, wręcz genialnie wskazywała na to, że stan „po” ma w sobie coś z dziecka albo z idioty. Potwierdzeniem tego jest piosenka:

Tinki, Linki, Lala, Po (sic!)

Teletubiś, Teletubiś,

*Mówią nam helo!*²⁰

Wprowadzenie do opisu dramatycznych wydarzeń nawiązania do telewizyjnego programu edukacyjnego „Teletubbies” (w Polsce „Teletubisie”), emitowanego w latach 1997–2001 przez BBC, wydaje się zabiegiem niezwykle prowokacyjnym. Za pomocą zderzenia ze sobą tak odległych rejestrów kulturowych autorka zwraca uwagę na kategorię pop-pamięci i współczesnego banalizowania tematów egzystencjalnych. Zabawna i prosta w swojej kompozycji piosenka inicjująca program, podobnie jak wcześniejsze „la la la” niemieckiego żołnierza, staje się ironicznym komentarzem na temat pamięci w dzisiejszych czasach.

Jeden z podtytułów oddzielających sceny – „I Can’t Get No Satisfaction” – wywołuje skojarzenia z piosenką zespołu The Rolling Stones – (*I Can’t Get No*) *Satisfaction* z 1965 roku. Fragmenty tego utworu zostały wykorzystane w filmie *Czas apokalipsy*. Piosenka wyraża ostry protest i ma na celu ujawnienie stanu emocjonalnego Niemca po tym, jak został uwolniony od winy i pokuty, ale to go nie uszczęśliwia. Bohater nie wie, co zrobić ze swoim nowym statusem i nie może się nim cieszyć. W dramacie Sikorskiej-Miszczuk te intermedialne muzyczne odniesienia służą do połączenia współczesnej rzeczywistości z oddziałującymi na społeczeństwo wydarzeniami z przeszłości.

Muzyczność jest narzędziem konstrukcyjnym także w dramacie *Trash Story* Magdy Fertacz, którego tekst ma charakter polifoniczny. Najpierw uwidacznia się to poprzez rozwarstwienie narracji i podział głosów różnych gawędziarzy, a następnie nawarstwianie

²⁰ *Ibidem.*

czasu i przestrzeni. Rozgrywając się w czasie współczesnym główną narrację przerywa, a raczej zatrzymuje, historia o duchu niemieckiej dziewczynki, Ursulki, mieszkającej kiedyś w tym samym domu, co obecnie w nim żyjące bohaterki. Opowieść składa się ze szcztkowych, pojedynczych losów, listów i świadectw, porzuconych, podobnie jak wiele innych, na śmietniku historii. W spektaklu formuje się czasowa antynomia przeszłości i terażniejszości, których elementy łączy wspólna przestrzeń jednego domu, gdzie przenikają się różne przedziały czasowe tej samej historii.

Fertacz korzysta z bezpośrednich cytatów muzycznych. Marsz wojskowy służy zanurzeniu czytelnika w atmosferze wojny, podobnie jak język niemiecki, w którym śpiewana jest piosenka, kontrastując z głównym tekstem napisanym po polsku. W samej piosence można znaleźć wzmiankę o instrumencie muzycznym: „Antje, Antje, hörst Du nicht/ von Ferne das **Schifferklavier**/ Antje, Antje das Lied soll Dich/ grüßen von mir”²¹ („Antje, Antje, czy nie słyszysz z dali **akordeonu**, Antje, Antje, Tą pieśnią pozdrawiam cię” – tłumaczenie i podkreślenie własne).

Wspomnianą wcześniej muzyczność trzeciego typu (tzw. strukturalną lub ukrytą) można odnaleźć tu w zastosowanej przez autorkę polifonii, kiedy trzy kobiety czytają listy od bliskich im osób: „Ursulka, Matka i Wdowa czytają listy. Ursulka od ojca do matki z frontu wschodniego, Matka od ojca do matki z obozu w Oświęcimiu, Wdowa od męża z Iraku. Nie słyszą się wzajemnie... a może słyszą?”²². Listy te są odczytywane jednocześnie, a ich fragmenty mieszają się ze sobą. Poprzez głosy kobiet czytających listy słyszalne stają się głosy mężczyzn, którzy do nich pisali. W pewnym momencie wydaje się, że cały chór głosów przedstawia swoją historię o wojnie – z różnych perspektyw, czasów i miejsc. Partie dialogowe zbudowane są

²¹ M. Fertacz, *Trash Story*, Strona Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/trash_story_magda_fertacz.pdf (dostęp: 11.04.2021).

²² *Ibidem*.

na wzór polifonicznej chóralnej opowieści, co za tym idzie – osoby dramatu mogą być postrzegane jako instrumenty muzyczne, prowadzące linię melodyczną poprzez nakładające się, krzyżujące i uzupełniające się głosy.

Fertacz włącza w tekst źródła zewnętrzne, dzięki czemu dramat jest nie tylko polifoniczny i intermedialny, ale także intertekstualny. Są to: wspomnienia Adelheid Nagel, zebrane przez Ośrodek KARTA, *Obwód Głowy Włodzimierza Nowaka, Wypędzenie Niemców z terenów na wschód od Odry i Nysy Łużyckiej – relacje świadków* Marii Podlasek, *Europa według Auschwitz* pod redakcją Marka Millera, *Byłem asystentem doktora Mengele* Mikłosa Nyiszli, *Z myślą o Reichu – listy żołnierzy niemieckich z frontu wschodniego* opublikowane w 44 numerze „Karty”, *Misja kompromitacja* – reportaż Sylwestra Latkowskiego²³. Źródła te pozwoliły usłyszeć głosy świadków wydarzeń historycznych opisanych przez autorkę.

Na podobnie polifonicznej konstrukcji zbudowana jest sztuka Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest*²⁴. Dialogi często brzmią bardziej jak monologi, bohaterowie przerywają sobie nawzajem, rozmawiając o sprawach ze sobą niepowiązanych, chronotop wydarzeń historycznych i epok jest absolutnie fragmentaryczny. Dramat tłumaczy poczucie niestabilności struktur czasowych, w których znajdują się bohaterowie.

Ciche i niejasne wspomnienia babci (Osowiała Staruszka) o wojennych wydarzeniach nie mogą znaleźć zrozumienia we współczesnej rzeczywistości jej wnuczki (Mała Metalowa Dziewczynka): „Niemcy, Niemcy, coś słyszałam o jakichś Niemcach... O, Jezu, wiem, to ci, co tak jodłują!”²⁵. Z kolei córka starszej pani, Halina, jest doskonałą przedstawicielką klasy średniej, zanurzoną

²³ *Ibidem*.

²⁴ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, <https://docer.pl/doc/nc0Xne> (dostęp: 11.04.2021). Wszystkie cytaty na podstawie tego zapisu tekstu.

²⁵ *Ibidem*.

w konsumpcyjnym stylu życia. W dziwaczny sposób interpretuje doświadczenie wojenne staruszki, zestawiając swoje oszczędne praktyki kulinarne z biedą i głodem z czasów II wojny światowej:

[...] całkiem smaczne, bardzo podobne do tych ziemnych [orzechów – O. V.] z promocji, a wręcz to właśnie te same. Mam na nie sposób, jak ich nie jeść, to w ogóle nie czuć zjełczałym. Można jeszcze dodać trochę ceny z chleba, żyły z mięsa, kości... Nie wyrzucać, usmażyć na łożu, ugotować na kurzych łapach, zmielić, usmażyć znowu, nie wyrzucać, tylko mocniej osolić i w kubeczki po kefirze, odgrzać, podgrzać, odsmażyć, zjeść, a jak już by się pienilo, to zwymiotować, a czasem nawet i wcale nie, i gotowe. Teraz się ze mnie śmieją, a jak przyjdzie następnym razem II wojna światowa, to jeszcze będą pałaszować, aż im się uszy będą trzęsły²⁶.

Natomiast Dziewczynka buntuje się przeciwko konstruowaniu swojej tożsamości w oparciu o traumatyczne doświadczenie przeszłości i historii narodowego męczeństwa. Jej obraz wydaje się być ahistoryczny w typowym dla ponowoczesności ujęciu przeszłości. Niemniej jednak II wojna światowa wciąż rzuca długi cień, który podlega kapryśnym przemianom i mutacjom. Mała Metalowa Dziewczynka mówi: „Ładnie to podpitalać ciągle komuś jego życie i w przyprawiających o zaślinianie poduszki przez sen historiach opowiadać jako swoje! Odkąd żyję, to odkąd pamiętam, babcia ani nigdy nigdzie nie szła, ani nie jechała na żaden obóz kondycyjny”²⁷.

Autorka, nastrojając instrumentarium głosów swoich bohaterów, posługuje się językiem telewizyjnych programów kulinarnych, łącząc różne okresy historyczne w jedną całość. Rzeczywistość wojny zmieniła sposób postrzegania dźwięków i przyszłe pokolenia zachowują te skojarzenia:

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

mała, metalowa dziewczynka – Puk, puk!
 prezydentka – Kto tam?
 mała, metalowa dziewczynka – To przyszedłam znowu ja, II wojna światowa, przyprowadziłam trochę płomieni. To my, płomienie²⁸.

W spokojnych okolicznościach pukanie do drzwi zwykle kojarzy się z pozytywnymi rzeczami, takimi jak wizyta gościa. Wydarzenia z przeszłości zmieniły konotację odgłosu, która wiązała go z wtargnięciem i strachem.

Istotną rolę w oddaniu rodzinnej atmosfery odgrywa audiosfera dramatu – różne dźwięki nakładają się na siebie – zarówno w tekście głównym, jak i w didaskaliach („skrzypienie wózka staruszki, skrzypienie gwoźdźnia małej metalowej dziewczynki na politurze mebli lub zgrzyt i iskrzenie przecinanych przez nią kabli”, „z tymi samymi stękami z rur, odgłosami meczów piłkarskich i stosunków seksualnych zza ścian”)²⁹. W opisie świata zewnętrznego pojawia się również naśladowanie odgłosu: „jak wracam z Okęcia na to kartoflisko, gdzie panują chore systemy, chore pojęcia, chore konflikty i chore relacje, i metro **brrruu**, tramwaje **wrrrr**, samoloty **szuuuuu**, zanieczyszczona gnojówka **gul, gul, gul...**”³⁰. Dźwięki stają się istotną częścią przedstawiania wydarzeń historycznych – bombardowania Warszawy podczas II wojny światowej:

osowiała staruszka – Gdy aż tu nagle...
wycie syren, **warkot** samolotów, bombardowanie.
 mała, metalowa dziewczynka – Aż tu nagle **bum!** Dość znajomy ten śwąd. Uciekajmy, tu się pali jakiś rower.
 osowiała staruszka – Całe niebo, całe niebo ciemne...
 osowiała staruszka – **Huk potworny**, serce to szarpało się w piersi jak słowiczek...
 mała, metalowa dziewczynka – Na którym ktoś tłucze słoiczek.
 osowiała staruszka – Aż wreszcie **cisza, cisza tak zimna i głucha...**³¹

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*. Podkreślenia własne.

³¹ *Ibidem*. Podkreślenia własne.

Masłowska podkreśla znaczenie wszelkich manifestacji dźwiękowych dla bohaterów spektaklu: „[...] na rowerku przyjeżdża mała, metalowa dziewczynka. nerwowo kręci się wokół radia, jakby była zazdrosna, że coś wygryzło ją z fonosfery”³².

Przeszłość jest zawsze nieodłącznym elementem sztuki Masłowskiej, jakby nie było granicy między „wtedy” a „teraz”. Nie ma też wyraźnej granicy oddzielającej postacie od siebie. W kolejnych scenach pojawiają się nowe: Aktor, Reżyser, Dziennikarz, Edyta, Monika i Radio. Ich głosy mieszają się, ich życia się przeplatają. Muzyka grana w radiu jest częścią dramatu, jest tłem, a zarazem współbohaterem wydarzeń:

zgrzyty na linii, przerwa w połączeniu, buczenie, mała, metalowa dziewczynka kręci gałką radia, wybucha z niego muzyka big – beatowa.
radio — koń, który jeździł konno i krzyczał na siebie prrr,
ryba płynąca statkiem, lodówka robiąca brrr.
koń, który jeździł konno, fabrycznie zamknięte drzwi,
krew płynąca we krwi, krew płynąca we krwi...³³

Radio, ze względu na swoją budowę i możliwość zmieniania zakresu fal radiowych, stwarza okazję do budowania korytarzy pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, czasem wojny i czasem pokoju. Co więcej, daje pewien wgląd w historię najnowszej Polski, stając się nośnikiem informacji kulturowej, głosem wolności, jak w przypadku Radia Luxembourg, emitującego muzykę rozrywkową, odbieranego w czasach komunizmu w Polsce pomimo wyraźnego zakazu władz.

Najważniejsze rozpoznanie przynosi scena finałowa. Objawia ona straszną prawdę, że bohaterowie spektaklu w rzeczywistości nie żyją lub nawet się nie urodzili. Winę za to ponosi przeszłość, wojenna przeszłość, która unicestwiła przyszłość:

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

I uderza w straszną rynnę, bo teraz rozumie, że nie dość, że jej ukochana babcia zmarła w bombardowaniu, to jeszcze jej matka z tego względu też prawdopodobnie się nigdy nie urodziła, więc nie dość że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje ani nigdy nie istniała i tak jest lepiej dla nich wszystkich³⁴.

Muzyczność dramatu wyraża się także na poziomie paratektstu Masłowskiej – jego tytuł został zapożyczony z jednego z utworów legendarnego punkowego zespołu Siekiera (wydanego oficjalnie w 2008 roku na składance „Na wszystkich frontach świata”). Z treści dramatu wynika, że nazwa ta jest raczej ironiczna. Przecież ani w piosence, ani w dramacie Doroty Masłowskiej między bohaterami nie jest dobrze. Wręcz przeciwnie, w tekście dominuje atmosfera upadku, beznadziejności i absurdalnej obojętności.

W obrazowaniu wpływu wydarzeń historycznych istotną rolę odgrywa triada cisza – hałas – muzyka, oraz polifoniczny charakter budowy tekstu i muzyczność elementów paratekstualnych. Przeanalizowane dramaty pokazują, jak historia oddziałuje i odbija się w nowoczesności, w jaki sposób doświadczenie minionych pokoleń, w tym traumatyczne, wpływa na kształtowanie się osobowości, światopoglądu i postrzeganie świata przez kolejne generacje. Opowiadanie historii ujęte w dramacie przybiera raczej formę postpamięci i posttraumy³⁵, reinterpretacji historii II wojny światowej. Dokonuje się ponowna ocena wydarzeń

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Koncepcje postpamięci oraz posttraumy omawiają m.in.: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012; *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014; T. Bilczewski, *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*, [w:] *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

z punktu widzenia współczesnego człowieka, w której ogromną rolę odgrywa muzyczność.

Muzyczność to potężny sposób przedstawienia polskiej historii we współczesnym dramacie na różnych płaszczyznach. Zawiera odwołanie do klasyki i popkultury oraz dźwięków i muzyki, które można prześledzić zarówno na poziomie tekstowym, jak i paratekstowym. Pełni funkcję stylistyczną i charakterotwórczą. Muzyczność służy wpisaniu postaci w kontekst historyczny i kulturowy, tworzy głębsze zabarwienie emocjonalne, jest zaangażowana w narratywizację dramatu i dramatyzację historii. We współczesnym dramacie pełni również funkcję konstrukcyjną. Muzyka przyjęła rolę znaku różnych śladów historii rozumianych jako stygmat i wina oraz jako blizna pozostawiona przez wydarzenia z przeszłości.

Bibliografia

- Bilczewski Tomasz, *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*, [w:] *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.
- Brown Ross, *The Theatre Soundscape and the End of the Noise*, „Performance Research” 2005, t. 10, nr 4, s. 105–119.
- Fertacz Magda, *Trash Story*, Strona Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/trash_story_magda_fertacz.pdf (dostęp: 11.04.2021).
- Fung Andrea, *The Semiotic Elements in Music and Language in „Song of the Lark: March” by Tchaikovsky*, GRIN Verlag, Munich 2017.
- Gross Jan Tomasz, *Sąsiedzi*, Pogranicze, Sejny 2000.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Jeziński Marek, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Klein Kerwin Lee, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” 2000, nr 69.

- Kocur Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Lowenthal David, *Nostalgia Tells It Like It Wasn't*, [w:] *The Imagined Past*, red. M. Chase, Ch. Shaw, Manchester University Press, Manchester 1999.
- Masłowska Dorota, *Między nami dobrze jest*, <https://docer.pl/doc/nc0x-ne> (dostęp: 11.04.2021).
- Mazzola Guerino, *Geometrie der Töne: Elemente der mathematischen Musiktheorie*, Birkhäuser, Basel 1990.
- Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Regiewicz Adam, *Ślady obecności średniowiecznego wizerunku inkwizytora i civitas diaboli w polskiej literaturze fantasy po roku 1989*, Wydawnictwo „Scriba”, Racibórz–Zabrze 2009.
- Roesner David, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, <https://www.researchgate.net/publication/277907753> (dostęp: 11.04.2021).
- Sikorska-Miszczyk Małgorzata, *Burmistrz*, Strona Międzynarodowego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych Raport, http://festiwalraport.pl/klienci/teatr/raport5/index.php?option=com_content&view=article&id=8:qetykieta-zastpczaq-re-feliks-pop&catid=7:lista-sztuk&Itemid=27 (dostęp: 11.04.2021).
- Skarga Barbara, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Małgorzata Woźniak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Szkoła Doktorska Nauk o Języku i Literaturze

Collegium Heliodori Święcicki

ORCID: 0000-0003-1496-7987

OBRAZ BRESLAU W SPEKTAKLU MOCK. CZARNA BURLESKA¹

*Mock. Czarna burleska*² to spektakl muzyczny opowiadający historię wrocławskiego detektywa, powołanego do życia w dwunastu powieściach napisanych w latach 1999–2021 przez Marka Krajewskiego, współczesnego autora kryminałów i odnowiciela tego gatunku w jego odmianie regionalnej. Seria przedstawia dramatyczne losy funkcjonariusza policji Eberharda Mocka, który rozwiązuje zagadki kryminalne, ściga zwyrodniałych morderców i realizuje kolejne stopnie awansu, ulegając jednocześnie zatrutemu urokowi zwalczanego przez siebie świata przestępczego. Praca policjanta zastępuje, a z czasem wypiera jego życie prywatne, narusza równowagę psychiczną i niszczy bohatera fizycznie, a także ma negatywny wpływ na jego moralność.

¹ Artykuł powstał w oparciu o pracę magisterską pod tytułem *Adaptacja literatury na scenę musicalową na przykładzie spektaklu „Mock. Czarna burleska”*, napisaną w 2021 roku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Joanny Maleszyńskiej.

² *Mock. Czarna burleska* na motywach powieści Marka Krajewskiego, reż. Konrad Imiela, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu, premiera: 12.10.2019.

Autorzy scenariusza omawianego spektaklu wybrali siedem tomów³ i przenosząc opowieść o Eberhardzie Mocku na scenę, skupili się na jego obsesjach oraz relacjach emocjonalnych, prywatnych, zawodowych. Snucie opowieści, charakterystyczne dla przekazu epickiego – budowanie fabuły, przedstawianie bohaterów i ich psychologii – staje się możliwe na scenie dzięki zabiegom zastosowanym przez adaptatorów, którzy o dwóch głównych bohaterach, czyli Mocku i Wrocławiu, opowiadają słowami piosenek. O wyzwaniach librecisty i działaniach, które musi podjąć, mierząc się z adaptacją epiki na scenę muzyczną, tak pisze (w kontekście twórczości Władysława Reymonta) badaczka gatunku, Joanna Maleszyńska:

Od początku dziejów opery (czyli od początku wieku XVI) libreciści sięgali po fabularne mity, epopeje, opowieści. I zawsze wiązało się to z nieuniknionym odrzuceniem części materiału literackiego (ze względów „rodzajowych” oraz dla uzyskania spójności nowego dzieła), z dokonaniem koniecznego wyboru (scen, postaci, sytuacji) oraz z uporaniem się z problemem czasu. Zamiana bowiem czasu epickiego (według znanej formuły Franza Sanzela „epickiego czasu przeszłego”) na czas teraźniejszego dziania się na scenie (dramatyczny czas teraźniejszy, unaoczniony, zrównany do ram czasowych jednorazowego przedstawienia) to najtrudniejsze wyzwanie dla librecisty⁴.

³ M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2010; *Koniec świata w Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2011; *Widma w mieście Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2013; *Dżuma w Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2015; *Mock. Ludzkie zoo*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2017; *Festung Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2018; *Mock. Pojedynki*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2018.

⁴ J. Maleszyńska, *Reymont na scenie muzycznej*, [w:] „Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017, s. 417.

Na początku większości scen, przy okazji wprowadzenia do historii śpiewanego przez Damy Ulicy, nad sceną wyświetlane są napisy określające poszczególne obsesje Mocka. W wywiadzie dla Koła Badań nad Musicałem *Synteza Sztuk*, reżyser Konrad Imiela tłumaczył swoją decyzję w następujący sposób:

Nie byłem do końca przekonany do przeniesienia na scenę jednej konkretnej opowieści kryminalnej Krajewskiego. Pomyślałem, żeby złożyć scenariusz spektaklu z wielu historii, z wielu powieści i zainspirować się formą burleski. Jedną z inspiracji były *Ballady morderców* Nicka Cave'a. Tam każda postać opowiada swoją „morderczą” historię w formie często długiej, rozbudowanej dramaturgicznie piosenki. W *Mocku. Czarnej burlesce* spoiwem dramaturgicznym są obsesje Eberharda Mocka, każdy song reprezentuje inną z nich, opowiadając inną historię kryminalną z udziałem innych postaci. Mock świadomie jest u mnie świadkiem, obserwatorem, a nie osią fabularną poszczególnych piosenek. Detektyw zwykle pozostaje w cieniu⁵.

Drugim głównym bohaterem spektaklu jest miasto Breslau (dziś: Wrocław)⁶, co zauważa także – w odniesieniu do powieści Krajewskiego – Barbara Weźgowiec: „Można zaryzykować stwierdzenie, że oprócz Eberharda Mocka, to właśnie międzywojenny Breslau

⁵ Niepublikowana rozmowa członków Koła Badań nad Musicałem *Synteza Sztuk* z Konradem Imielą, która odbyła się w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu po pokazie spektaklu *Mock. Czarna burleska* 16.02.2020 roku. Cytowane fragmenty zostały autoryzowane przez Konrada Imielę. Dalej: „Rozmowa KBnM z KI”.

⁶ Spektakl wpisuje się w tradycje musicali silnie osadzonych w realiach konkretnych miast. Wspomnieć należałoby choćby o musicalu filmowym Martina Scorsese z 1977 roku *New York, New York*, czy międzynarodowym hicie scenicznym *Notre-Dame de Paris* (premiera: 1998 r., reż. Gilles Maheu) na podstawie powieści Victora Hugo.

jest głównym bohaterem kryminalnej serii Krajewskiego [...]”⁷. Wychodząc z podobnego założenia w odniesieniu do przedstawienia *Mock. Czarna burleska*, warto przyrzeć się obrazowi miasta w spektaklu Konrada Imieli oraz związkom między wizją teatralną a pierwowzorem literackim. Oprócz kwestii architektoniczno-topograficznych zostaną poddane analizie także wybrane fragmenty teatralne i literackie opisujące sytuację społeczną w Breslau początków XX wieku. Atmosferę czasów przedstawionych w powieści oraz wrażenia realizmu prezentowanych na scenie wydarzeń uzupełniają zdjęcia Łukasza Gawrońskiego, będące egzemplifikacją teatralnych technik mockumentalnych.

Ze względu na gatunek powieści Krajewskiego, ale także z uwagi na zobrazowanie schyłku pewnego stylu życia w latach 30. ubiegłego wieku, zamieszkwane przez Mocka Breslau jawi się jako miasto zepsucia. Widać to bardzo wyraźnie nie tylko w serii książek o niemieckim detektywie, ale także w spektaklu. Realia przedwojennego Wrocławia zajmują więc w tym dialogu sztuk ważną pozycję: pełnią funkcję informacyjną, edukując odbiorców w tej historycznej, pełnej złożoności materii. Miasto piastowskie, przez wiele wieków niemieckie, jako część Ziemi Odzyskanych nie miało dotąd szczęścia do zaistnienia w literackim przekazie. Seria kryminałów Marka Krajewskiego o międzywojennym Breslau tę lukę wypełnia. Spektakl muzyczny, który każdorazowo jest wyjątkową syntezą sztuk, wykorzystuje wszystkie swoje narzędzia, aby atmosferę Wrocławia czasów Mocka odtworzyć na scenie.

⁷ B. Weźgowiec, „O mieście, którego nie ma”, czyli Wrocław w kryminalnych powieściach Marka Krajewskiego, „Nauki Humanistyczne” 2010, nr 1, s. 131, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/72365/wezgowiec_o_miescie_ktorego_nie_ma_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 5.07.2021).

Obraz niemieckiego Breslau we współczesnej kulturze

Historia Wrocławia jest bogata i interesująca. W albumie *Wrocław. Architektura i historia* przeczytać można krótki wyciąg z historii miasta:

Stolica niezależnego księstwa – Śląska, miasto czeskie, w latach 1479–1490 nawet węgierskie, do 1526 roku pod panowaniem dynastii Jagiellonów, następnie przez 215 lat należące do cesarskiego domu Habsburgów [...]. Po krótkich okresach osłabienia, po przyjęciu go przez młode państwo pruskie, co nastąpiło ostatecznie w 1757 roku, już między rokiem 1849 a 1914 Wrocław rozpoczął swój bieg ku nowoczesności, odnotowując w tym samym czasie przyrost liczby ludności ze 100 do 540 tysięcy⁸.

Akcja powieści Krajewskiego toczy się w latach 1905–1945. Wrocław nosił wtedy nazwę Breslau i znajdował się w granicach Niemiec. Po drugiej wojnie światowej wracanie do niemieckiej historii miasta nie było zbyt popularne. Jednak zarówno kryminały Marka Krajewskiego, jak i spektakl *Mock. Czarna burleska* wpasowują się w trend, który od niedawna można zaobserwować wśród dolnośląskich twórców i dziennikarzy. Zwrócił na to uwagę dyrektor Teatru Muzycznego Capitol, Konrad Imiela:

Dziś we Wrocławiu wreszcie przyznajemy się do Breslau, do klimatu, do klasy tego miasta. To wisiało nad miastem przez wiele lat. Jakas taka lekcja, której nie można było wcześniej odrobić, bo byliśmy przesiąknięci echem wojny, nie darzyliśmy sympatią niemieckich agresorów, co przenosiło się na niechęć do niemieckiej historii Wrocławia. Wyrosły nowe pokolenia, bez tego bagażu złych emocji. Teraz,

⁸ S. Klimek, *Wrocław. Architektura i historia*, Via Nova, Wrocław 2013, s. 3.

kiedy już to zostało w dziewięćdziesiątych latach odkorkowane, nagle zafascynowaliśmy się tą historią. Oczywiście Marek Krajewski jeszcze ten efekt wzmocnił⁹.

Przykładem zainteresowania międzywojenną historią Wrocławia może być przegląd filmów *Kadry Wrocławia. Breslau, Wrocław, minionie dekady*, który odbył się w 2009 roku w jednym z wrocławskich kin¹⁰. W 2016 roku została wydana książka *Niewidzialne miasto. Wrocław, który przestał istnieć*¹¹, a po wpisaniu w okno wyszukiwarki hasła „Wrocław – miasto, którego nie ma” natrafić można na liczne artykuły współczesnych dziennikarzy i dziennikarek. W tym gronie znaczące miejsce zajmuje Beata Maciejewska, dziennikarka „Gazety Wyborczej”, która prowadziła cykl pod tytułem *Spacer z Maciejewską* (ostatni artykuł został opublikowany w grudniu 2020 roku). Wśród wszystkich tekstów, będących także relacjami z rzeczywistych spacerów organizowanych przez dziennikarkę, znaleźć można artykuły takie jak *75 lat powojennego Wrocławia: tak hartowało się miasto*¹², czy *Wrocławscy uczeni musieli kłaść dachy, szklić okna i odpierać najazdy rabusiów*¹³ oraz liczne teksty dotyczące spacerów po innych miastach Dolnego Śląska.

⁹ Rozmowa KBnM z KI.

¹⁰ J. Kościelna, *Wrocław: Miasto, którego już nie ma*, „Gazeta Wrocławska”, 19.11.2009, <https://gazetawrocławska.pl/wroclaw-miasto-ktorego-juz-nie-ma/ar/186398> (dostęp: 5.07.2021).

¹¹ H. Smoke, *Niewidzialne miasto. Wrocław, który przestał istnieć. 1938–2000*, Wydawnictwo e-bookowo, Będzin 2016, <https://www.ksiegarnia.naszesusdety.pl/niewidzialne-miasto-wroclaw-ktory-przestal-istniec.html> (dostęp: 5.07.2021).

¹² B. Maciejewska, *75 lat powojennego Wrocławia: tak hartowało się miasto*, „Gazeta Wyborcza”, 27.12.2020, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,26633394,75-lat-powojennego-wroclawia-tak-hartowalo-sie-miasto-spacer.html> (dostęp: 5.07.2021).

¹³ B. Maciejewska, *Wrocławscy uczeni musieli kłaść dachy, szklić okna i odpierać najazdy rabusiów*, „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2020, <https://>

Marek Krajewski natomiast należy do pierwszego pokolenia rodowitych wrocławian, urodzonych w tym mieście po II wojnie światowej. Pamiętać bowiem trzeba, że po kapitulacji twierdzy Breslau napłynęła tam całkowicie nowa ludność, a jej poprzednicy albo opuścili Wrocław dużo wcześniej, albo zostali z niego wypędzeni¹⁴. Jak zauważa Barbara Weźgowiec:

Doświadczeniem tego pokolenia był mozolny trud duchowego rozpoznawania przestrzeni niby własnej, ale nie do końca oswojonej przez rodziców i nienależącej do dziadków. [...] Można powiedzieć, że spotkanie z Breslau na kartach powieści, zarówno dla Krajewskiego, jak i innych, których dotyczył podobny los, wiąże się z próbą zrozumienia wielowiekowej historii tego miasta i budowaniem, w oparciu o nią, historii własnej¹⁵.

Autorka artykułu „*O mieście, którego nie ma*”, czyli *Wrocław w kryminalnych powieściach Marka Krajewskiego* przywołuje doświadczenie autora serii kryminałów, od dziecka zgłębiającego historię swojego rodzinnego miasta. To właśnie okres, w którym Wrocław nosił nazwę Breslau, najsilniej zainteresował młodego fascynata, ponieważ ślady niemieckiej obecności były w mieście nadal widoczne w czasach jego młodości¹⁶.

Obraz Breslau u Krajewskiego

Marek Krajewski w swoich książkach dużą część opisów poświęca właśnie przestrzeni miejskiej. W oparciu o serię o detektywie Eberhardzie Mocku powstał nawet przewodnik *Na tropie*

wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,26633418,75-lat-powojennego-wroclawia-madroszc-ze-lwowa-spacer-z-beata.html (dostęp: 5.07.2021).

¹⁴ B. Weźgowiec, „*O mieście, którego nie ma*” ..., s. 128.

¹⁵ *Ibidem*, s. 124–125.

¹⁶ *Ibidem*, s. 126.

zaginionego Breslau autorstwa Małgorzaty Ulrich-Kornackiej¹⁷, prowadzący zwiedzających ulicami Wrocławia, z przystankami przy miejscach lub pozostałościach po nich, które występowały w serii o detektywie z Breslau.

Obraz miasta stworzony w cyklu kryminałów Krajewskiego oparty jest na szeroko zakrojonych badaniach autora, który korzystał z historycznych zdjęć i ich opisów, dokumentów, książek, kronik, a także rozmawiał z nielicznymi osobami pamiętającymi jeszcze niemieckie Breslau¹⁸. Przedstawione w jego powieści postaci nie przenoszą się zazwyczaj niezauważalnie z miejsca na miejsce, tylko odbywają podróż konkretnymi ulicami, mijając po drodze wymienione z nazwy i często szczegółowo opisane budynki. Wnętrza, będące miejscami dochodzeń detektywa, i zaułki, w których tropi morderców, nie są anonimowe. Czytelnik jest nieustannie zanurzony w klimacie niemieckiego Breslau. Za przykład może posłużyć fragment powieści *Mock. Pojedynek*. Warto zwrócić uwagę choćby na zagęszczenie nazw ulic oraz wymienienie konkretnych budynków mijanych przez Mocka i jedną z bohaterek, Nataszę (cytat został skrócony, ale biorąc pod uwagę, że obejmuje on zaledwie niecałe dwie strony, liczba informacji topograficznych jest zaskakująca):

Tuż po kolejnym wykładzie wyszli oboje z gmachu uniwersytetu [...]. Szli wolno w stronę Konwiktu Świętego Józefa, mijając fontannę z szermierzem, którą ostatnio Mock zanieczyścił. Student nie chciał się afiszować z pieniędzmi Pod Wielorybem [...], toteż zaproponował dziewczynie dobrze sobie znaną, a ostatnio mocno podupadłą restaurację Pod Białym Bocianem przy Longeholzgasse, tuż obok kramów z wyrobami masarskimi. [...] Nawet Neptun wznoszący się nad Neumarktem patrzył ironicznie na jego próby konwersacji¹⁹.

¹⁷ M. Ulrich-Kornacka, *Na tropie zaginionego Breslau. Przewodnik na podstawie powieści Marka Krajewskiego*, Via Wrocław, Wrocław 2015.

¹⁸ B. Weźgowiec, „O mieście, którego nie ma” ..., s. 129.

¹⁹ M. Krajewski, *Mock. Pojedynek*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znaki, Kraków 2018, s. 80–81.

W powieściach pojawiają się także liczne opisy mentalności mieszkańców Breslau, niepisanych zasad, którymi zwykli się kierować, czy cechujących ich uprzedzeń. Charakterystyczny jest na przykład opis sytuacji społecznej w Breslau w roku 1933:

Od kilku miesięcy dostrzegał niepokojące zmiany w policji. Wiedział, że jednego z najlepszych policjantów, Żyda Heinza Kleinfelda, wielu traktuje z pogardą; pewien policjant, nowo przyjęty do Wydziału Kryminalnego, odmówił wręcz współpracy z Kleinfeldem. Skutek był taki, że z dnia na dzień przestał pracować w policji. Ale to było na początku stycznia. Teraz Mock wcale nie był pewien, czy wyrzuciliby z pracy tego nazistę²⁰.

Warto się także zastanowić nad autentycznością obrazu Breslau stworzonego przez Krajewskiego. Obszernie rozważa to zagadnienie Barbara Weźgowiec, która swoją analizę podsumowuje w następujący sposób:

Z jednej strony Wrocław z kart breslauerskich kryminałów jest prawdziwy – jego opis poparty jest żmudnymi badaniami, można znaleźć te same ulice i te same budynki, z drugiej jednak – w opisie dominują miejsca tajemnicze, ukryte, ponure zakamarki, bo... tego wymaga gatunek. Tak właśnie jest z opisem Wrocławia: trochę w tym prawdy, a trochę określonego przez gatunek literacki stereotypu²¹.

Na autentyzm wykreowanego przez Krajewskiego świata wpływają także nazwiska bohaterów jego powieści, które zaczerpnięte zostały z ksiąg adresowych przedwojennego Breslau²². Stanowią one jednocześnie dowód na wielokulturowość miasta – na przykład śląskie nazwisko Smolorz, niemieckie Mühlhaus, polskie Ślusarczyk czy

²⁰ M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2010, s. 33.

²¹ B. Weźgowiec, „*O mieście, którego nie ma*”..., s. 137.

²² *Ibidem*, s. 130.

żydowskie Bresler. Przedwojenny Wrocław nie był bowiem tworem homogenicznym – wręcz przeciwnie. O jego wyjątkowości stanowiła, między innymi, sieć przeplatających się ze sobą kultur, które wzajemnie na siebie oddziaływały, tworząc niepowtarzalną atmosferę miasta.

Obraz Breslau w warstwie tekstowej spektaklu

Na Gartenstrasse leje deszcz. Eberhard Mock zostaje nazwany upadłym baronem z Waldenburga. Breslau opisane jest zaś jako prastary, wielki gród i skonstrastowane zostaje z prowincją, na której z kolei wieje nudą. To miasto o raczej ciemnych ulicach. Noce na Rediger Platz 2 są długie, dla wielu bezsenne i przeplatane dręczącymi myślami. Oprócz domów publicznych i barów życie wrocławskich mieszczan toczy się na Rynku, gdzie w piwnicy jednej z kamienic szef wojskowego wywiadu dopuszcza się gwałtów na małych dziewczynkach pochodzących z Afryki; na dworcach, gdzie na torach stoją puste wagony z zamordowanymi baronównami wewnątrz; w cyrku, w którym ukrywają się przemytnicy oraz w Breslauer ZOO, gdzie w klatkach pokazuje się życie czarnoskórych niewolników. Kryminaliści współpracujący z policją są znawcami podziemnych korytarzy, które rozciągają się pod miastem, a głowy rzezimieszków spadają na dno Odry. Żona radcy kryminalnego nazywa się sama grzeszną królową Breslau. Zaś w trakcie II wojny światowej miasto staje się otoczoną przez Rosjan twierdzą.

Właśnie taki wizerunek Wrocławia ukazany został w warstwie tekstowej spektaklu *Mock. Czarna burleska*. To ciemny, smutny obraz upadłego moralnie miasta, w którym często zacierają się granice między ścigającymi a ściganymi, zaś najwięcej o prawdziwym życiu do powiedzenia mają – o ironio – Damy Ulicy²³ (sześć prostytutek pełniących w spektaklu rolę narratorek). We wszystkich songach czterdzieści razy padają nazwy ulic, budynków, miejsc na Dolnym

²³ Mitzi: Elżbieta Kłosińska, Berta: Klaudia Waszak, Angela: Justyna Woźniak, Marika: Małgorzata Fijałkowska/Monika Mikołajczak, Lola: Alicja Kalinowska, Hilda: Marianna Linde/Monika Mikołajczak.

Śląsku czy samo słowo „Breslau” (w tabeli poniżej wymieniono przykładowe cytaty – pominąwszy powtórzenia w przypadku refrenów – z oznaczeniem minut spektaklu, w których występują²⁴).

Tabela 1. Cytaty ze spektaklu *Mock. Czarna burleska* opisujące Breslau

1:34	La! deszcz Na Gartenstrasse... Deszcz	5:45	Więc tajemnymi tune- lami Festung Breslau [...] Za frontem w tingeltan- glu grają Tango Śmierci
8:30	upadły baron z Waldenberga [...] ta wałbrzyska łachudra	20:38	Pusty wagon na Dwor- cu Głównym Rozpruty trup arysto- kratki bardzo młodej
14:26	W prastarym Breslau na Claasen- strasse [...] Na Gartenstrasse dwanaście	27:38	To znawcy korytarzy podziemnych, Co się rozciągają pod całym miastem
18:02	Nie chcemy dłużej być provin- cjuszkami... Prosto ze szkoły zwałyśmy do Breslau. [...] Trzeba uciekać do wielkiego miasta Przed wielką nudą co zadupiem rządzi [...] Jestem z Ersdorfu. Ja też spod Freiburga.	31:25	Kto nie chce dzielić się dołą, Podzieli los kilku trupów, Co dzięki pracy tych panów [...] Spadli bez głów na dno Odry

²⁴ Tabela została sporządzona na podstawie nagrania spektaklu *Mock. Czarna burleska* udostępnionego przez dyrektora Teatru Muzycznego Capitol we Wrocławiu, Konrada Imielę. Spis podzielony jest na dwie części, ponieważ nagranie spektaklu, z którego korzystałam, również składa się z dwóch części.

Tabela 1 (cd.)

20:56	[...] jakoś was odnajdę Pośród uliczek Breslau raczej ciemnych...	39:36	żoną radcy kryminal- nego jestem, grzeszną królo- wą Breslau
40:59	W cyrku Breslau późnym latem	48:00	W archiwum poli- cyjnym przy Neue Graupenstrasse
55:37	Długie noce na Rediger Platz 2 Przeplatane dręczącymi myślami		
58:46	Trop mnie poprowadził na Rynek		
1:03:40	Siedzimy w Kinie Capitol		

Jak wynika z listy cytatów, widz co kilka, kilkanaście minut sły-
szy ze sceny nazwę miasta lub niemiecką nazwę ulicy, co przypomina
mu o umiejscowieniu akcji, którym jest przedwojenne Breslau lub
też Breslau w trakcie II wojny światowej. Spektakl – przynajmniej
w warstwie tekstowej – zanurzony jest nie tylko w rzeczywistości
miasta, ale także szerzej – Dolnego Śląska. Dowodem niech będzie
fragment jednego utworu – *Strofy safickie*, w którym padają między
innymi nazwy dwóch miejscowości z tego regionu:

RAZEM

Nie chcemy dłużej być prowincjuszkami...

Prosto ze szkoły zwiałyśmy do Breslau.

Życie przed nami!

Trzeba uciekać do wielkiego miasta

Przed wielką nudą, co zadupiem rządu –

Z chłopcami, którzy lubią grzech Onana.

Nie ma miłości!

EMMA

Jestem z Erdsdorfu.

KLARA

Ja też spod Freiburga²⁵ (*Mock...*, s. 14–15).

W tym utworze zarysowano też bardzo wyraźnie wyobrażenie mieszczańskiego życia, o którym marzą dziewczyny, a także jego ciemne, pełne hipokryzji oblicze. Ciekawym jest, że obserwację tę czynią dwie prostytutki, które znają mroczną twarz społeczeństwa i wyraźniej niż ktokolwiek inny dostrzegają dwie strony mieszczańskiej moralności:

Zwykłe rodzinne życie tętni wokół:
Dom, kościół, dzieci... Bar, kasyno, burdel...
Kraj cichych matek i brutalnych ojców –
Baw się jak umiesz! (*Mock...*, s. 17).

Mówiąc o historycznych nazwach czy miejscach, o których śpiewają postaci, nie sposób nie zauważyć swego rodzaju autotematyzmu utworu *Siedzimy w Kinie Capitol*. Na stronie Teatru Capitol, w którym grany jest spektakl *Mock. Czarna burleska*, można przeczytać:

Historia budynku, zajmowanego obecnie przez Teatr Muzyczny Capitol, rozpoczyna się w 1929 roku: otwarty wówczas Capitol był jedną z najpiękniejszych modernistycznych budowli w tej części Europy. Do wybuchu II wojny światowej funkcjonował jako kinoteatr²⁶.

W siedmiu powieściach Krajewskiego, na podstawie których powstał spektakl, nazwa tego miejsca nie pojawia się. Kino jednak działało w czasach, kiedy *Mock* żył w Breslau Marka Krajewskiego,

²⁵ Niepublikowany drukiem scenariusz spektaklu *Mock. Czarna burleska* udostępniony dzięki uprzejmości reżysera spektaklu i dyrektora Teatru Muzycznego Capitol we Wrocławiu, Konrada Imieli.

²⁶ Strona Teatru Muzycznego Capitol, *O teatrze*, <https://www.teatr-capitol.pl/o-teatrze/> (dostęp: 5.07.2021).

więc zaadaptowanie go jako wyobrażonej przestrzeni jednej z piosenek jest łatwo wytłumaczalnym zabiegiem. Spektakl *Mock. Czarna burleska* otwierał jubileuszowy rok 90-lecia istnienia budynku Teatru Capitol, co również jest istotne w kontekście tego songu.

Mockument

Szczególną atmosferę przedstawienia dopełnia wystawa pod tytułem *Mockument*, opowiadająca pokrewną historię. Niedługo po premierze można ją było oglądać we foyer Teatru Muzycznego Capitol. Zostały tam zamieszczone zdjęcia, które podczas spektaklu wyświetlane są nad sceną. O projekcie mówił reżyser w następujący sposób:

W dzisiejszych czasach postprawdy, postanowiliśmy jeszcze uwiarygodnić tę historię i zrobić całą sesję fotograficzną zdjęć przedwojennych, zdjęć Mocka i tych wszystkich postaci, zbrodni. Fotograficzny *fake*, mockument (nomen omen). Zależało mi na tym, żeby na zdjęciach nie było aktorów z obsady. Chciałem, żeby to było wiarygodne, że to są sfotografowane autentyczne postaci sprzed wojny. Wybitny fotograf Łukasz Gawroński zgromadził kilka bardzo dobrych inspiracji – m.in. album *City of shadows* (to jest album zdjęć archiwum kryminalnego z Sydney sprzed ponad stu lat), fotografie Weegee'ego (nowojorski fotograf kryminalny). Łukasz przestudiował sposób fotografowania, sprzęt, oświetlenie i faktycznie te zdjęcia, które zrobił, wyglądają bardzo dobrze. Stanowią bazę do materiałów wideo używanych w spektaklu oraz tworzą autonomiczną wystawę w foyer²⁷.

Warto zauważyć, że rozważania na temat realności w sztuce są w XX i XXI wieku zjawiskiem powszechnym – zarówno w przestrzeni twórczej, jak i badawczej. Odnajdziemy je nie tylko w teatrze, ale również w filmie, fotografii, sztukach wizualnych, a nawet w badaniach nad historią. W odniesieniu do kinematografii stosuje się

²⁷ Rozmowa KBnM z KI.

dobrze opisane pojęcie mockumentu lub mockumentary (Cambridge Dictionary podaje definicję, którą można przetłumaczyć jako: „film lub program telewizyjny zrealizowany w stylistyce dokumentu w taki sposób, aby fikcyjne wydarzenia wydawały się prawdziwe”²⁸), a o eksperymentach „na skrzyżowaniu różnych nauk humanistycznych i literackiej fikcji”²⁹ pisała m.in. Małgorzata Sugiera³⁰. W artykule dotyczącym kontrfaktualności krakowska badaczka, odwołując się do ustaleń belgijskiej filozofki Isabelle Stengers, zwraca uwagę na całe spektrum rozciągające się pomiędzy „faktem a pozbawioną referencji fikcją”³¹. To właśnie ze względu na mnogość potencjalnych realizacji na styku tych dwóch przestrzeni, tematyka ta zajmuje wielu badaczy. Na przykład Iga Gańczarczyk, wychodząc od rozważań dotyczących kategorii realności, które zrodziły się podczas prób do spektaklu *Factory 2* w reżyserii Krystiana Lupy, eksploruje tematykę teatru dokumentalnego, rozszerzając jednocześnie perspektywę o inspiracje dokumentalne występujące w innych sztukach³². Przy czym należy zauważyć, że o ile Gańczarczyk skupia się na drodze od dokumentu do fikcji, w przypadku spektaklu *Mock. Czarna burleska* możemy zaobserwować, że wektor ten zwrócony jest w przeciwną stronę. Punktem wyjścia autorów jest świat fikcyjny, do którego

²⁸ [hasło] *mockumentary*, [w:] *Cambridge Dictionary* [online], <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/mockumentary> (dostęp: 12.10.2022).

²⁹ M. Sugiera, *Praktyki kontrfaktualne w narracjach naukowych i fikcjonalnych*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 178.

³⁰ Zob. E. Stawowczyk, *Realizm fikcji, fikcja realizmu*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Kraków 1998.

³¹ M. Sugiera, *Kontrfaktualność*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 102.

³² I. Gańczarczyk, *Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem*, „Didaskalia” 2012, nr 109–110, s. 41–52.

dodają oni elementy autentyczne lub na takie stylizowane, aby zbudować u odbiorców wrażenie realności.

Wspomniana wystawa, której elementy wykorzystano także w samym spektaklu, została wzbogacona o podpisy sugerujące autentyzm wszystkich zaprezentowanych zdjęć, takie jak: „Artysta cyrkowy Jorge Alcalde zamordowany 10 stycznia 1914 roku na zapleczu cyrku przy Luisenplatz 5, przez nieznanych sprawców. W powieści Marka Krajewskiego «Ludzkie zoo» opisywany jest jako karzeł. W rzeczywistości był średniego wzrostu”. Ich stylistyka jest na tyle przekonująca, że wątpliwości co do ich autentyzmu pojawiają się dopiero wtedy, kiedy w trakcie oglądania wystawy natrafi się na fotografię... Eberharda Mocka (który jest oczywiście postacią fikcyjną). Wyświetlane podczas spektaklu zdjęcia autorstwa Łukasza Gawrońskiego przeplatane są z kilkoma autentycznymi fotografiami artystów Bauhausu oraz fotosem Marleny Dietrich, dlatego nieuważny widz może wyjść z teatru z przekonaniem, że pozostałe zdjęcia także są prawdziwe, a wszystkie opisane przez Krajewskiego zbrodnie nie dość, że wydarzyły się naprawdę, to mają jeszcze swoją dokumentację fotograficzną.

Konkluzje

Obraz przepelnionego zepsuciem miasta z lat 30. XX wieku, w przededniu wybuchu II wojny światowej, w gorzki sposób przedstawia realia polityczne, estetyczne i kulturowe. Autorzy adaptacji posługują się estetyką groteski dla bardziej wyrazistego ukazania dekadentckiego Breslau³³. Zwiastunem ostatecznego upadku tamtego świata jest wątek zaczerpnięty z powieści *Festung Breslau*, kiedy

³³ Pewne rozwiązania sceniczne przywodzą na myśl filmowy *Cabaret* Boba Fosse’a, musical nakręcony na podstawie noweli Christophera Isherwooda *Pożegnanie z Berlinem* (1939) i sztuki teatralnej Johna Van Drutena *I Am a Camera* (1951) oraz musicalu *Cabaret* (1966) Johna Kander i Freda Ebba.

w piosence *Osiem błogosławieństw* na scenie pojawia się komendant obozu KL Breslau w ozdobionym cekinami mundurze ze swastyką na ramieniu. Dzięki scenicznej adaptacji powieści zrealizowanej przez twórców z wrocławskiego Teatru Capitol, widzowie mogą zobaczyć na własne oczy, jak prezentował się świat, a szczególnie półświatek Breslau, w latach 30. ubiegłego wieku. Pomocne są w tym techniki mockumentalne zastosowane przez autorów. Unaocznienie bowiem – oczywiście w swoistym artystycznym przetworzeniu reżyserskim – jest jedną z podstawowych cech i jednocześnie zalet adaptacji literatury na deski teatralne³⁴.

Bibliografia

- Gańczarczyk Iga, *Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem*, „Didaskalia” 2012, nr 109–110.
- Klimek Stanisław, *Wrocław. Architektura i historia*, Via Nova, Wrocław 2013.
- Kościelna Justyna, *Wrocław: Miasto, którego już nie ma*, „Gazeta Wrocławska”, 19.11.2009, <https://gazetawroclawska.pl/wroclaw-miasto-kto-rego-juz-nie-ma/ar/186398> (dostęp: 5.07.2021).

³⁴ Analiza tego procesu adaptacyjnego i jego wyników dotyczy stosunkowo nowych i nieposiadających jeszcze swojej kanonicznej literatury zjawisk w polskim teatrze muzycznym XXI wieku. W związku z tym trend, który z całą pewnością będzie przybierał na sile, a więc adaptacja utworów powieściowych na deski scen muzycznych, notować będzie też miarowy przyrost rodzimej literatury przedmiotu. Próbą wypełnienia tej dotkliwej luki są dwa tomy: *Musical. Poszerzanie pola gatunku*, red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013 oraz *Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje*, red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Wydawnictwo Naukowe Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2020.

- Krajewski Marek, *Dżuma w Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2015.
- Krajewski Marek, *Festung Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2014.
- Krajewski Marek, *Koniec świata w Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2011.
- Krajewski Marek, *Mock. Ludzkie zoo*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2017.
- Krajewski Marek, *Mock. Pojedynek*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2018.
- Krajewski Marek, *Śmierć w Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2010.
- Krajewski Marek, *Widma w mieście Breslau*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2013.
- Maciejewska Beata, *75 lat powojennego Wrocławia: tak hartowało się miasto*, „Gazeta Wyborcza”, 27.12.2020, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,26633394,75-lat-powojennego-wroclawia-tak-hartowalo-sie-miasto-spacer.html> (dostęp: 5.07.2021).
- Maciejewska Beata, *Wrocławscy uczeni musieli kłaść dachy, szklić okna i odpiierać najazdy rabusiów*, „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2020, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,26633418,75-lat-powojennego-wroclawia-madrosz-ze-lwowa-spacer-z-beata.html> (dostęp: 5.07.2021).
- Maleszyńska Joanna, *Reymont na scenie muzycznej*, [w:] „*Wskrzesić choćby chwilę*”. Władysław Reymont zmagania z myślą i formą, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017.
- [hasło] *mockumentary*, [w:] *Cambridge Dictionary* [online], <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/mockumentary> (dostęp: 12.10.2022).
- Musical. Poszerzanie pola gatunku*, red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013.
- Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje*, red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Wydawnictwo Naukowe Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2020.

- Smoke Hannibal, *Niewidzialne miasto. Wrocław, który przestał istnieć. 1938–2000*, Wydawnictwo e-bookowo, Będzin 2016, <https://www.księgarnia.naszesudety.pl/niewidzialne-miasto-wroclaw-ktory-przestal-istniec.html> (dostęp: 5.07.2021).
- Stawowczyk Edyta, *Realizm fikcji, fikcja realizmu*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Kraków 1998.
- Strona Teatru Muzycznego Capitol, *O teatrze*, <https://www.teatr-capitol.pl/o-teatrze/> (dostęp: 5.07.2021).
- Sugiera Małgorzata, *Kontrfaktualność*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Sugiera Małgorzata, *Praktyki kontrfaktualne w narracjach naukowych i fikcjonalnych*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Ulrich-Kornacka Małgorzata, *Na tropie zaginionego Breslau. Przewodnik na podstawie powieści Marka Krajewskiego*, Via Wrocław, Wrocław 2015.
- Weźgowiec Barbara, „O mieście, którego nie ma”, czyli Wrocław w kryminalnych powieściach Marka Krajewskiego, „Nauki Humanistyczne” 2010, nr 1, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/72365/wezgowiec_o_miescie_ktorego_nie_ma_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 5.07.2021).

Materiały niepublikowane

- Rozmowa członków Koła Badań nad Musicałem *Synteza Sztuk* z Konradem Imielą (niepublikowana).
- Scenariusz spektaklu *Mock. Czarna burleska* (niepublikowany).

Alicja Zalewska

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Wydział Wiedzy o Teatrze

ORCID: 0000-0002-3152-2827

„OCALAJĄCY POWRÓT” – DRAMATURGIA PODRÓŻY W CZASIE, PRZESTRZENI I JĘZYKU W SPEKTAKLU KRYM MAŁGORZATY TRAJKOWSKIEJ I VERY POPOVEJ

W spektaklach teatru fizycznego, jak określa swoje techniki artystyczne Stowarzyszenie Sztuka Nowa, dramaturgia nie ogranicza się do tradycyjnie rozumianego działania na tekście. Bliżej jest jej raczej do metod teatru postdramatycznego, które według Hansa-Thiesa Lehmana cechuje m.in. brak hierarchii środków teatralnych, w tym zanegowanie nadrzędnej roli dramatu, ale też znaczne umuzyycznienie tekstu sztuki, dramaturgiczna rola scenografii, konkretność i jednoczesna gra realnością sytuacji scenicznej oraz podkreślanie cielesności aktorów¹. Zarówno w teatrze postdramatycznym, jak i w teatrze fizycznym, dramaturgia to nie tylko wywiedzione ze starogreckiego źródłosłowa „tworzenie dramatu”²

¹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

² [hasło] *δραματουργία*, [w:] Z. Abramowiczówna, *Słownik grecko-polski*, tom I Alfa – Delta, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 601.

czy „akcja sztuki”³, ale też wskazywane przez Dariusza Kosińskiego etymologicznie „działanie, praca tego, co czynione”⁴, co wydaje się pojęciem pojemniejszym. To zaś, co czynione jest na scenie, niejednokrotnie wyprowadzone zostaje z somatycznych przeżyć oraz pamięci osób performujących. Teatr fizyczny, czerpiący z performansu i pokrewny technikom *body art* stosuje podobne im założenie o tym, że „człowiek to jedność duszy (umysłu) i ciała”⁵, co pozwala na dramaturgiczne wykorzystanie fizycznej obecności performerów, a poprzez to, na zachowanie ciągłości między sztuką, życiem i rzeczywistością.

O szerszym spojrzeniu na dramaturgię pisze dramaturżka oraz jedna z założycielek Pracowni Dramaturgicznej w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych, Iga Gańczarczyk, w tekście poświęconym rozwojowi i kształceniu polskich dramaturgów:

Choć tekst czy partytura są w nim istotne, nie stanowią najważniejszego komponentu spektaklu, a często służebne wobec przedstawienia inne sztuki (taniec, muzyka, sztuki wizualne) zajmują w nim pełnowartościową – niepodlegającą zwyczajowej hierarchii – pozycję. [...] Niestandardowa formuła nie tylko wiąże się ze strukturalnymi odstępstwami w myśleniu o spektaklu, ale idzie w parze z tematami podejmowanymi przez twórców, choćby eksploracją nowych form dokumentalnych, w tym autobiograficznych. [...] Studenci mają

³ *Ibidem*.

⁴ „Dramat wywodzi się etymologicznie i historycznie od greckiego *ta dromena*, oznaczającego rzeczy czynione, odróżniane od *ta logomena* – rzeczy mówionych. Z kolei część *urgia* wywodzi się od słowa *ergon* znaczącego pracę, zajęcie lub cel. W uproszczeniu dramaturgia to zatem działanie, praca tego, co czynione”. D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 47.

⁵ A. Bandura, *Czym jest ciało w Body Art?*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12, s. 80, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-8d64aaff-dfb0-4bd2-b2e3-9ee9438f04a0> (dostęp: 13.10.2022).

możliwość zetknięcia się z różnorodnymi metodami pracy, wybierając równorzędnie pracę z tekstem i pracę z ciałem, obiektem, nowymi mediami⁶.

Tak rozumiana dramaturgia to już nie wyłącznie praca autora tekstu scenicznego, co mylnie utożsamia się czasem z konstruowaniem dramatu, ale budowanie napięcia ze wszystkich elementów składających się na świat sceniczny. „Współcześnie coraz częściej uznaje się, że to specyfika użycia różnych mediów w teatrze (słowa, obrazu, muzyki, filmu, wideo, nowych technologii) wyznacza w istocie strukturę przedstawienia teatralnego (tzw. *mediaturgia*)”⁷ – można przeczytać na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego pod hasłem „dramaturgia”. Mediaturgia podkreśla więc, że w teatrze, obok słowa, ale nie zamiast niego, znajdują wartościowe zastosowanie także inne media.

W podobnie rozszerzony sposób dramaturgia rozumiana jest w spektaklach produkowanych przez Stowarzyszenie Sztuka Nowa. Tam, zamiast na próbie stolikowej i czytania tekstu dramatu, wszystko zaczyna się od ciała i jego swobodnej ekspresji. Spektakle tworzone technikami teatru fizycznego rodzą się z improwizacji ruchowych, towarzyszących im emocji oraz namysłu, jaki wywołują w performującej grupie. Adeptkami takiego kształcenia są Małgorzata Trajkowska i Vera Popova, które w 2016 i 2017 roku uczestniczyły w warsztatach teatru fizycznego, zorganizowanych przez Stowarzyszenie Sztuka Nowa. W wyniku rocznego kursu powstał spektakl, w śmiały sposób wykorzystujący podejście znane z praktyk pracy z ciałem. Zamiast eksperymentować fizycznie na sali treningowej, artystki przeniosły się w przestrzeń szerszą i dużo

⁶ I. Gańczarczyk, *Truizmy. O dramaturgii*, „Didaskalia” 2019, nr 151–152, s. 5.

⁷ [hasło] *dramaturgia*, [w:] K. Dudzińska, D. Sajewska, *Encyklopedia Teatru Polskiego* [online], <https://encyklopediateatru.pl/hasla/215/dramaturgia#> (dostęp: 28.09.2021).

bardziej zróżnicowaną, a podróż, w którą zabrały swoje ciała, uwieczniły w przedstawieniu *Krym*⁸.

Autorski *Krym* jest spektaklem autobiograficznym. Bohaterkami przedstawienia są jego twórczynie, trudno więc powiedzieć, czy wchodzi w rolę, czy na scenie są sobą. Czasem też przebiera ją się za innych członków swojej rodziny czy postaci historyczne związane z historią Krymu. Spektakl jest więc nie tylko autobiograficzny, ale i dokumentalny – mówiąc o życiu prywatnym, opowiada też o publicznym, skupia się na szczegółach, ale prezentuje je w szerszym kontekście kulturowym. Narracja rozciąga się od mikrohistorii autorek aż do makrohistorii wschodniej Europy, dlatego do przedstawienia została włączona nie tylko podróż twórczyni, ale także rys historyczny dziejów Półwyspu Krymskiego oraz opis jego aktualnego, dramatycznego stanu – konfliktu terytorialnego między Rosją a Ukrainą. Stąd wyprawa bohaterek nie ograniczyła się do przemieszczania się w przestrzeni. Była to też podróż w czasie, w bliższą i dalszą przeszłość, oraz w języku – tym zmiennym geograficznie, jak i tym, który odbija indywidualne doświadczenia i emocje, a którym próbujemy komunikować się ze światem. Ponadto, chociaż oparta na faktach, wyprawa nosiła też znamiona podróży w wyobraźni oraz odysei – wędrówki jako metafory dorastania, emocjonalnego dojrzewania.

Powyższe rozważania pozwalają wpisać spektakl *Krym* w nurt tzw. auto-teatru, o którym na łamach internetowego „Dwutygodnika” pisała Joanna Krakowska:

⁸ *Krym*, reż. Małgorzata Trajkowska i Vera Popova; współpraca koncepcyjna, dramaturgiczna oraz produkcyjna: Maciej Tomaszewski; premiera: 30.11.2017 roku. Spektakl powstał jako zwieńczenie rocznego kursu teatru fizycznego, organizowanego przez Stowarzyszenie Sztuka Nowa, oraz jako kontynuacja programu Debiuty TF Centrum Lubelska 30/32. Pokaz premierowy odbył się w ramach VI edycji konkursu OFF Premiery/Prezentacje 2017, organizowanego przez poznański Teatr Ósmego Dnia.

Auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci. Od siebie i o sobie. Odnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, ograniczenia instytucjonalne, uwarunkowania ekonomiczne, niepokoje ideowe⁹.

By ze sceny mówić o sobie, autorki rezygnują z pracy z gotowymi tekstami i tworzą własne. W spektaklu splatają się dialogi między bohaterkami, ich monologowane strumienie świadomości, a także dyskusje z napotkanymi w drodze ludźmi, które przedstawione zostają m.in. w formie multimedialnej, np. jako rozmowa wyświetlana na czacie lub przez tłumacza Google. Różnorodność źródeł, w których utrwalona została podróż – od nagrań wideo i zdjęć, przez playlisty na Spotify oraz notatki w pamiętniku, aż po najbardziej efemeryczne, chociaż szczególnie ważne z punktu widzenia teatru fizycznego, wspomnienia i pamięć ciała – pozwala twórcom operować wieloma technikami dramaturgicznymi.

Ich użycie można podzielić na choreografię ciała, a także wspominaną już mediaturę, czyli wykorzystanie takich mediów, jak chociażby fotografia i amatorskie filmy z wakacji, które w *Krymie* przyjmują też rolę prostej scenografii. Poza ekranem, na scenie można zobaczyć jedynie dziecięcy basenik ogrodowy – symbol nadmorskich wakacji, ale też lat dzieciństwa, jednocześnie infantylny i wieloznaczny, gdyż może odgrywać zarówno materac w praskim mieszkaniu bohaterek, kijowskie spa, jak i Morze Czarne. Gra z symboliką, także tą przypisywaną życiodajnej i odnawiającej wodzie, okaże się jedną z dramaturgicznych technik, z których chętnie korzystają artystki.

⁹ J. Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 9 (195), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> (dostęp: 29.09.2021).

Jednocześnie twórczynie odżegnują się od tworzenia teatru politycznego¹⁰. Nawet pomimo tego, że wizualna klamra kompozycyjna, którą spięte jest przedstawienie, sugeruje coś wręcz przeciwnego. W otwierającej spektakl sekwencji obrazów, rzutowanych na stanowiący niemal jedyną dekorację sceny biały ekran, widać fotografie z afrykańskiej sawanny, przedstawiające drapieżniki z upolowanymi przez siebie ofiarami, są to: gepard niosący martwą gazelę, lew atakujący bawoła i krokodyl z antylopą w szczękach. Jednocześnie z offu relacjonowane są najnowsze astronomiczne odkrycia „australijskich naukowców”¹¹. Narrator tłumaczy kosmiczne zjawisko pożerania mniejszych galaktyk przez większe, analogiczne nie tylko z sytuacją polowania, ale też z działaniami współczesnej Rosji, która jeszcze jako Związek Radziecki, na przestrzeni ostatniego wieku, wchłaniała mniejsze, ościenne kraje, a w 2014 roku, wprawdzie już po rozpadzie ZSRR, lecz pod rządami kontynuującego imperialistyczne tradycje Władimira Putina, dokonała aneksji Krymu¹². Zagarnianie i zwyciężanie słabszych przez silniejszych ukazane zostaje jako podstawowe prawo naturalne, rządzące tak kosmosem, jak i biologią oraz stosunkami międzynarodowymi.

Mimo że struktura spektaklu opiera się na kolejnych etapach podróży na wschód – od Warszawy, przez Kijów, Symferopol, Jaltę, Fiolent i z powrotem do Polski przez Moskwę – to opowiadanie historii jest tu jedynie pretekstem do egzystencjalnych rozważań oraz ukazania autorskiej wizji świata. Artystki dokumentują raczej świat w sobie niż siebie w świecie. Chociaż początkowo może wydawać

¹⁰ Z oficjalnego opisu przedstawienia, zamieszczonego w wydarzeniu na Facebooku, https://www.facebook.com/events/318890491959480/318890501959479/?active_tab=about (dostęp: 28.09.2021).

¹¹ Cytat ze spektaklu.

¹² W trakcie prac redakcyjnych nad publikacją drastycznie zmieniła się sytuacja polityczna we wschodniej Europie – 24 lutego 2022 roku Rosja dokonała agresji na Ukrainę. Wojna w Ukrainie stworzyła więc nowy dramatyczny kontekst dla tego artykułu (przypis redakcji).

się inaczej, to mikro- i makrohistorie są tu drugorzędne, stanowią nośnik, a nie cel sztuki. Montaż heterogenicznych elementów pozwala na stworzenie misternej i pojemnej konstrukcji sensów, z których dopiero pod koniec przedstawienia wylaniają się naczelne idee sztuki. Struktura dramaturgiczna pozostaje jednak otwarta – każdy może zinterpretować ją na inny sposób. Artystki nie podają gotowych rozwiązań, a ograniczają się jedynie do prywatnych konstatacji. W ich narracji nie ma miejsca na wielkie gesty, jest natomiast zapis intymnych doświadczeń, myśli i emocji.

Stąd naczelna strategia dramaturgiczna uwidaczniająca się w *Krymie* to stosowanie narzędzi charakterystycznych dla groteski, lecz w sposób złagodzony, dobroduszny i humorystyczny. W spektaklu da się zauważyć nawiązania do estetyki absurdu, kampu i karykatury, jednoczesną obecność komizmu i tragizmu, prowokacyjne nastawienie wobec utrwalonej w świadomości społecznej wizji świata, lekceważenie obowiązującego *decorum* oraz parodystyczny stosunek do rzeczywistości, z czego wynika brak jednorodności stylistycznej i kontrastowanie sposobu wypowiedzania z sytuacją wypowiedzi. Sceny wykrzyżowane, śpiewane lub tańczone dalekie są od swoich realnych pierwowzorów, oddają jednak nastrój i zabarwienie emocjonalne oryginalnych zdarzeń oraz służą budowaniu napięcia dramatycznego.

W tym celu artystki szczególnie chętnie przeplatają sekwencje poważne elementami humorystycznymi i satyrycznymi. Efektem jest uzyskanie jakości tragikomedii, pozwalającej wybrzmieć temu, co ważne, ale robiącej to w sposób zdystansowany i ironiczny, dzięki czemu spektakl, mimo trudnych tematów, które porusza, nie jest przytłaczająco pesymistyczny, ale harmonijny. Komizm objawia się zarówno w tekście, jak i w obrazie. Sceny opowiadania kawałów, zabawy konwencją programu typu *talk-show* i posługiwanie się elementami *slapsticku* to tylko kilka z chwytów komediowych. Taki nadmiar znaków oraz gra konwencją pozwalają zobaczyć w dramaturgii *Krymu* echo Lehmannowskiego teatru postdramatycznego. Humor artystek ukazuje świat wypaczony, wywołujący poczucie niezręczności, czasem nawet zażenowania. Autorki nie oszczędzają

ani postaci historycznych, ani siebie samych, ani nawet swoich bliskich. Najwięcej współczucia zachowują wobec faktycznie pokrzywdzonych w konflikcie krymskim – Tatarów krymskich, chociaż i oni ukazani zostają w krzywym zwierciadle jako ludzie szukający ratunku już jedynie w religii. Skutkiem wplecenia żartobliwych sekwencji w tematykę uznawaną powszechnie za poważną okazuje się uwydatnienie jej absurdalności i tragizmu.

Na tle konfliktu krymskiego zarówno nadmorskie wakacje poety Aleksandra Puszkina, jak i ojca Very, Władimira, stają się drobiazgiem o incydentalnym znaczeniu, który zginie w odmętach historii. Podobnie rozgrywki polityczne Nikity Chruszczowa, który w 1954 roku przekazał Krym Ukraincom, okazują się z dzisiejszej perspektywy niewygodnym, ale niewielkim kaprysem – „nietrafionym prezydentem”¹³, jak określi to Rosjanin spotkany w Moskwie przez bohaterki. Artystki ukazują wszystkie te postaci w konwencji kabaretowej, wyśmiewając je. Z humorem zostają też zaprezentowane kontakty międzynarodowe. Bohaterki, z pochodzenia Polka i Ukrainka, zdają się karykaturalnie personifikować trudne relacje między swoimi krajami, potrafiącymi pogodzić się jedynie wobec wspólnego wroga – Rosji, która z powodu niedawnej aneksji Krymu staje się rzecz jasna głównym czarnym charakterem spektaklu. Dobitnie ukazuje to scena w kijowskim spa, gdzie performerki licytują się na najbardziej stereotypowo krzywdzące dowcipy. Małgorzata Trajkowska wyśmiewa Ukraińców, a Vera Popova Polaków. Ich docinki kończy dopiero pojawienie się w jednym z żartów Rosjanina – zarówno Polka, jak i Ukrainka opowiadają się przeciwko niemu, co ostatecznie je do siebie upodabnia i godzi.

Groteskowy humor, jako wiodąca strategia dramaturgiczna, przejawia się też wyraźnie w sferze wizualności – poprzez kampo-wo infantylne, kolorowe kostiumy oraz aranżację sceny. Duża część spektaklu toczy się w ustawionym centralnie dziecięcym baseniku, a performerki grają w kostiumach kąpielowych, pletwach, a nawet

¹³ Cytat ze spektaklu.

czepkach i okularkach pływackich. Pełne poświęcenie artystek, jak chociażby moczenie włosów w zimnej wodzie czy przebieranie się w mokry lateks, przy zachowaniu przez nie pełnej powagi, wraz z montażem całej sztuki sprawiają, że spektakl niejednokrotnie wywołuje śmiech na widowni. Tym większe wrażenie robi uzmysłowienie sobie, że jest to przedstawienie oparte na faktach, a komizm stanowi próbę zrozumienia gorzkiej rzeczywistości i rozbrojenia tragicznej historii Krymu. Na humorystycznym tle tym mocniej odcinają się traktowane na poważnie emocje bohaterek. Głównymi tematami spektaklu zdają się być właśnie ich intymne przeżycia oraz chęć podzielenia się nimi, sprawdzenia, czy przełożenie doświadczenia emocjonalnego na komunikatywny język jest w ogóle możliwe.

Tym, co napędza bohaterki oraz organizuje ich spektakl, okazuje się być uczucie nostalgii, naznaczonej poczuciem pustki i melancholii. Nostalgia, rozumiana jako niezdefiniowana tęsknota i sentyment za nieokreślonym, sprawia, że postaci decydują się na – prawdopodobnie nie w pełni bezpieczną – podróż na wschód. Dla Very, Ukrainki, która spędziła na Krymie wakacje jako kilkuletnia dziewczynka, jest to powrót do dzieciństwa. Dla Gosi, Polki ze Szczecina, to podróż w świat wyobrażeń medialnych, szansa na znalezienie się wreszcie „w sercu czegoś ważnego”¹⁴, a jednocześnie eskapizm – w świat rajski, ale, jak ma nadzieję, autentyczny zarazem. Vera ucieka w przeszłość, a Gosia w nieznaną inność, ale spotyka je to samo – rozczarowanie. Nie chodzi jednak o to, że Krym nie spełnia ich oczekiwań wizualnych czy wypoczynkowych (wręcz przeciwnie), ale że nie zaspokaja dręczącego bohaterki poczucia pustki i tęsknoty, jakim charakteryzowało się ich dotychczasowe życie.

„Bycie pięknym w smutnym miejscu, bycie smutnym w pięknym miejscu”¹⁵ – to zdanie, którym na krymskiej plaży podsumowuje

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

wyprawę Gosia. Dotarcie do kresu ukazane zostaje jako doświadczenie oczyszczające (poprzez kąpiel w morzu) i intymne (dzięki fizycznemu obnażeniu bohaterki), ale jednocześnie naznaczone melancholią i smutkiem. Na scenie dochodzi do pełnego zanegowania już wcześniej nadszarpniętych opozycji – brak więc podziału na prywatność i kreację, realność i grę, dzieciństwo i dorosłość, pozostaje tylko czysta egzystencja. Ta zaś przepełniona jest poczuciem utraty, melancholii i depresji, pokrewnych tym, jakie w książce *Czarne słońce. Depresja i melancholia* opisuje psychoanalityczka Julia Kristeva. Podmiotami jej refleksji są jednostki cierpiące, niezdolne do symbolizacji, lecz szukające dla swojego udręczenia jakiejkolwiek ekspresji. „Czy to, co piękne, może być smutne? Czy piękno jest nieodłączne od tego, co nietrwale i ulotne, a więc i żaloby? Czy też piękny przedmiot powraca niestrudzenie po zniszczeniach i wojnach, by zaświadczyć, że można przetrwać śmierć, że nieśmiertelność jest możliwa?”¹⁶ – pyta Kristeva w rozdziale o znaczącym tytule *Piękno: inny świat depresji*.

Performerki, prosto ze świata dotkniętego tragedią, ale też same naznaczone cierpieniem, zdają się odpowiadać, że przetrwać da się wszystko, mając poczucie humoru i będąc otwartym na otaczające piękno. Taką też, estetyczną z gruntu, radę zostawiają polskiemu teatrowi politycznemu, który diagnozują jako zaniedbujący kwestie estetyki na rzecz fałszywie rozumianej rzetelności. „Czy można mówić o różach, kiedy za oknem wybuchają bomby?”¹⁷ – pytają w opisie spektaklu i zdają się sugerować, że można, że jest to wręcz całkiem naturalna strategia przetrwania w świecie absurdu, zła i szaleństwa. Tym samym stawiają pytanie o miejsce sztuki w dyskusji politycznej, ale też szerzej – o miejsce sztuki w życiu. Twórcza

¹⁶ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007, s. 101.

¹⁷ Z oficjalnego opisu przedstawienia zamieszczonego w wydarzeniu na Facebooku, https://www.facebook.com/events/318890491959480/318890501959479/?active_tab=about (dostęp: 28.09.2021).

sublimacja poczucia pustki w piękno zdaje się być lekarstwem na melancholię, jakim dysponują twórczynie spektaklu. W ich ujęciu, w zgodzie z Kristevą, „piękno manifestuje się jako wspaniałe oblicze utraty: przeobraża ją, aby znów zaczęła żyć”¹⁸. Ich prywatna żaloba po samych sobie oraz tęsknota za krajem dzieciństwa stają się pożywką dla twórczości artystycznej. Taka jest geneza przedstawienia, które w centrum swojej problematyki stawia wszechobejmujące poczucie nostalgii.

Etymologia słowa „nostalgia” wywodzi się ze starożytnej greki i znaczy nie tyle nawet tęsknotę, kiedyś przede wszystkim za ojczyzną, co stan bolesnego pragnienia powrotu¹⁹, w pewne miejsce, ale też w inny czas, ku czemuś nieosiągalnemu lub utraconemu, a nawet, jak sugerują artystki, dosłownie „ocalający powrót”²⁰. W ich narracji Krym przedstawiony zostaje jako miejsce, do którego chce się powrócić, ale prawdziwie ocalić może jedynie powrót z niego. Jak się okazuje, zmiana lokalizacji geograficznej, choćby na najpiękniejszą, nie rozwiąże problemów duchowych. Może je jednak obnażyć, ukazać w nowym świetle i natchnąć do rozwoju.

Tym samym wyprawa artystek nabiera cech Campbellowskiej, opartej na analizie mitów, wyprawy bohatera. W teorii Josepha Campbella wszelkie mity bohaterskie, ze wszystkich epok i wszystkich kultur świata, charakteryzują się identyczną, fundamentalną strukturą, tak zwanym „monomitem”²¹. Religioznawca opisuje poszczególne fazy wyprawy, którą archetypiczny bohater zaczyna w zwyczajnym świecie. Wzywa go jednak „zew przygody”, jeśli protagonista zaakceptuje wezwanie do wejścia w świat dziwnych

¹⁸ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 103.

¹⁹ [hasło] *nostalgie (nostalgia)*, gr. νόστος – powrót i gr. ἄλγος – ból, [w:] *Dictionnaire de français* [online], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033> (dostęp: 29.09.2021).

²⁰ Cytat ze spektaklu.

²¹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Wydawnictwo NOMOS, Kraków 2013.

zdarzeń i mocy, to musi rozpocząć niełatwą drogę prób – niekiedy przechodzi je samodzielnie, w innych przypadkach odbywa się to z czyjąś pomocą. Ostatecznym sprawdzianem jest szczególnie trudne zadanie, za którego przetrwanie bohater może uzyskać wielki dar, na przykład samowiedzę. Jeśli protagoniście powiedzie się powrót do swego normalnego świata, wtedy dar może zostać użyty do uczyńnięcia rzeczywistości lepszą. Lepszym staje się też doświadczony próbami, przemieniony i wzmocniony nimi człowiek.

Podobnie podróż bohaterek spektaklu *Krym* zaczyna się w świecie zwyczajnym, lecz wraz z kolejnymi etapami przenosi się w inną rzeczywistość – dziwny i niepokojący świat zaanektowanego przez Rosję Krymu. Artystki przechodzą różne próby i trudności, staczają wewnętrzne i zewnętrzne walki, by wreszcie uświadomić sobie, że chociaż kończą w punkcie wyjścia, to podróż pozwoliła im lepiej zrozumieć siebie, a może nawet je przemieniła. Widzą też, że do tej przygody nie ma już po co powracać, dlatego w finale spektaklu, na pytanie rosyjskiego celnika: „Kiedy wracasz?”, odpowiadają w jedyny możliwy sposób – „Nigdy”²². Etapowość ich wyprawy podkreśla też skodyfikowana dramaturgia obrazu, gdyż podczas osiągania kolejnych stacji podróży wyświetlane są nazwy miejscowości. Wielki napis „NIGDY” stanowi wizualne świadectwo zakończenia tego procesu.

Poza dramaturgią słowa i obrazu, operującymi na tekstach zebranych lub stworzonych w trakcie podróży i pod jej wpływem, w spektaklu znaczącą rolę odgrywa także dramaturgia ruchu ciała. Ich choreografię można analizować w oparciu o myśl Daniela Sibony’ego, który widzi taniec jako nieustanny ruch między ciałem-obecnym i ciałem-pamiętającym: „W mojej teorii «bycia-pomiędzy-dwoma-ciałami» ciało jest formą złożoną, składającą się z ciała-obecnego i ciała-pamięci, z których każde ma dwa kolejne poziomy: «wołania» (wezwanie) i «przywoływania» (przypomnienie)”²³. W tym

²² Cytat ze spektaklu.

²³ Tłumaczenie własne za D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Éditions du Seuil, Paris 1995, s. 89–90: „In my theory of the ‘in-between-two-bodies’, the body itself is a complex form, consisting of a body-being-present and

ujęciu taniec jest nieodpartą, nieświadomą odpowiedzią na wydarzenie, w którym ciało skonfrontowane z rzeczywistością pragnie wyrazić życie poprzez wprawienie się w ruch. Podobnie w spektaklu *Krym*, choreografia stanowi odpowiedź na zapamiętane przeżycia ciała w podróży. Odtwarzanie oryginalnych fizycznych sytuacji – leżenia na materacu czy na kamienistej nadmorskiej plaży – zostaje przywołane, powtórzone i przetworzone w zgodzie z pragnieniami ciała obecnego. Sytuacja, w której bohaterki skrupowane siedzą przy tatarskim stole, zmienia się w ich wspomnieniu w chaotyczny, agresywny fizycznie i wykrzyczany manifest niezgody na spolegliwość w obliczu groźnej rzeczywistości konfliktu zbrojnego.

Ciało i choreografia ruchu, pokrewna tańcowi, lecz wyrastająca z organiki teatru fizycznego, daje w spektaklu możliwość przeżycia wydarzeń na nowo, ale tym razem w zgodzie z własnymi emocjami i psychosomatycznymi potrzebami. Jednocześnie ciała performerek służą im za archiwum, z którego czerpią materiał do swojej sztuki. Ich użycie bliskie jest więc też temu, jakie postuluje Dorota Sajewska, nadając mu nazwę „ciała-archiwum”. W jej koncepcji, przeciwstawianej idei ciała-pamięci Jerzego Grotowskiego, uwypuklony zostaje dokumentalny charakter ciał:

Podkreśla to zarówno szczątkowość pamięci, jak i nieciągłość historii, odsłania brak źródłowego doświadczenia, pokazuje, w jaki sposób źródło jest performatywnie ustanawiane i mediowane, wreszcie przywraca ciało (lub jego dokumentalnej resztkę) wymiar historyczny i polityczny. Ponadto sam kształt językowy pojęcia ciała-archiwum, jego korpus, dobrze oddaje nierozstrzygalność granicy pomiędzy materią ożywioną i nieożywioną, problematyzując zasadnicze rozróżnienie pomiędzy działaniem a jego dokumentacją, performatywnością a wizualnością, historią a pamięcią²⁴.

a body-memory, each of which has another two levels: that of ‘calling out’ (appel) and that of ‘recalling’ (rappel)”.

²⁴ D. Sajewska, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, <http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-pamiec-cialo-archiwum/> (dostęp: 29.09.2021).

Podważeniu wyjątkowości i niepowtarzalności wydarzenia oraz przekształceniu go w performatywne narzędzie służą także inne, poza użyciem praktyk fizycznych, środki dramaturgiczne, takie jak wykorzystanie raz sielskiej, a raz gwałtownej i energicznej muzyki oraz miękkiego lub stroboskopowego oświetlenia, podkreślającego komiczną bądź tragiczną atmosferę poszczególnych scen, a także montaż fragmentów wideo, które ilustrują i dopowiadają historię podróży. Dramaturgia dynamiki i tempa akcji pozwala zaskakiwać widza oraz, na zasadzie kontrastowych cięć, sterować napięciem o odraczanej kulminacji.

Podsumowując, dramaturgia podróży w czasie, przestrzeni i języku w przedstawieniu *Krym* Małgorzaty Trajkowskiej i Very Popovej sytuuje spektakl jednocześnie w narracji historycznej, społeczno-politycznej, osobistej, estetycznej, jak i egzystencjalnej. Ukazanie zarówno mikro-, jak i makrohistorii wskazuje na dokumentalną i autobiograficzną proveniencję utworu, a posługiwanie się groteską i komizmem staje się wyrazem światopoglądu artystek oraz sposobu, w jaki interpretują one relację między światem rzeczywistym a światem przedstawionym. Tworzą więc polityczny auto-teatr, który nie zaniedbuje wartości estetycznych ani rozrywkowych, ale działa w równowadze między powagą i humorem. Dzięki zastosowanym strategiom dramaturgicznym spektakl jest zarazem zaskakujący i wieloznaczny, a przy tym niepozbawiony wartości refleksyjnej, jaką cechuje się poruszanie tematów takich jak konflikty międzynarodowe, stany depresyjne, codzienna egzystencja czy sens i znaczenie sztuki teatru.

Bibliografia

- Abramowiczówna Zofia, *Słownik grecko-polski*, t. I Alfa – Delta, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
- Bandura Agnieszka, *Czym jest ciało w Body Art?*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-8d64aaff-dfb0-4bd2-b2e3-9ee9438f04a0> (dostęp: 13.10.2022).

- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Wydawnictwo NOMOS, Kraków 2013.
- [hasło] *dramaturgia*, [w:] Katarzyna Dudzińska, Dorota Sajewska, *Encyklopedia Teatru Polskiego* [online], <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/215/dramaturgia#> (dostęp: 28.09.2021).
- Gańczarczyk Iga, *Truizmy. O dramaturgii*, „Didaskalia” 2019, nr 151–152.
- Kosiński Dariusz, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Krakowska Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 9 (195), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> (dostęp: 29.09.2021).
- Kristeva Julia, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Ryziński, Universitas, Kraków 2007.
- Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- [hasło] *nostalgie*, [w:] *Dictionnaire de français* [online], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033> (dostęp: 29.09.2021).
- Opis spektaklu *Krym* na Facebooku, https://www.facebook.com/events/318890491959480/318890501959479/?active_tab=about (dostęp: 28.09.2021).
- Sajewska Dorota, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, <http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-pamiec-cialo-archiwum/> (dostęp: 29.09.2021).
- Sibony Daniel, *Le corps et sa danse*, Éditions du Seuil, Paris 1995.

Adrianna Wolińska

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Wydział Wiedzy o Teatrze

ORCID: 0000-0002-2029-2026

TEKSTY, KTÓRE PRZEPADNĄ, CZYLI O REDAKTORSKIEJ WŁADZY ESTETYCZNEJ

Historia teatru, ale także sztuki, muzyki czy literatury pokazuje, że zmiany burzące zastany porządek były pierwotnie postrzegane jako niepożądane – zwłaszcza takie zmiany, które uderzały w instytucjonalny *status quo*. Jednak początkowo wygwizdywane *Święta Wiosny* Igora Strawińskiego, *Cyrulik Sewilski* Gioacchina Rossiniego czy Mahlerowska *IV Symfonia*, choć skandalizujące w chwili premiery, z czasem wchodziły do kanonu i jako zjawiska przełomowe tworzyły nową estetykę.

Premiera *Święta Wiosny* była skandalem, a tych w XX wieku nie brakowało. Jakby całe stulecie mierzone było gwizdami niezadowolonych i przemilczeniami skonsternowanych. Brutalnie, swego czasu, obchodzono się chociażby z koncepcjami Arnolda Schönberga, jego ideą dodekafonii¹ – dwunastodźwiękowej skali, którą do dziś wielu uważa za pomysł nieadekwatny do rzeczywistości, mimo że współcześnie nie da się opowiadać o historii dwudziestowiecznego dźwięku bez rozważań o Schönbergowskim rozbracie z tonalnością. Ale istnieją też w historii sztuki fenomeny artystyczne początkowo zupełnie niedostrzeżone przez ówczesnych krytyków, jak działania

¹ D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 4*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015, s. 64–65.

akcjonistów wiedeńskich². Wszystkie te przykłady dobrze obrazują proces zmiany ideału sztuki na przestrzeni czasu: jak margines stawał się kanonem. O ile jednak istnieje wiele historii „zrehabilitowanych arcydzieł wygwizdanych”, to trudno znaleźć indeks tych uznanych w pierwszym odruchu za dalece odległe od wzoru, a wręcz nikomu niepotrzebne, prac czekających na drugą szansę. Te właśnie utwory, które odrzucono, i które tworzą swoistą historię dzieł niezakwalifikowanych do zapamiętania, stały się punktem wyjścia dla rozważań podejmowanych w tym artykule.

Trendy estetyczne kształtują poszukiwania, twórczość, gusta i sposób mówienia o historii. Okazuje się, że najchętniej docenia się to, co już znane oraz to, o czym ktoś z większym stażem i autorytetem powiedział, że jest dobre. A często ten ktoś usłyszał to od kogoś, kto znajduje się wyżej w ustalonej hegemonicznie hierarchii. Przestrzeń wpływu tych, którzy tworzyli i tworzą kanony, stale i niekontrolowanie się poszerza, a uznana i strzeżona przez nich estetyka znajduje swoich odbiorców.

Teksty pisane dla teatru (jeśli nie są tekstami, które od razu zostaną wystawione na deskach sceny) podlegają władzy redaktorskiej bądź jurorskiej, reprezentującej stojące za nimi instytucje. To właśnie ta władza, wyposażona, by posłużyć się terminologią Pierre’a Bourdieu, w duży kapitał kulturowy, mająca bardziej lub mniej konkretne upodobania estetyczne, dokonuje sądu o wartościach

² Akcjonizm wiedeński (działalność grupy przypadła na lata 1960–1971) był ruchem artystycznym zaangażowanym w zmiany społeczne, tworzoną na pograniczu sztuk plastycznych, teatru, demonstracji politycznych i rytuałów religijnych. Akcjonisci wiedeńscy, tworzący w powojennej Austrii, w swoich działaniach szczególnie wyrażali sprzeciw wobec państwa austriackiego, jego władz i katolicko-mieszczańskiego sposobu życia. Ich twórczość cechowała się przekraczaniem rozmaitych tabu kulturowych (por. M. Maresch, *Akcjonizm wiedeński*, tłum. S. Lisiecka, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011, s. 13–19).

artystycznych dzieła, wytwarzając tym samym główną narrację lub sprawując całkowitą władzę nad dyskursem, który Michel Foucault ukazał w relacji do władzy i instytucji³. Mechanizmy, którym przyglądał się francuski socjolog, znajdowały i znajdują swoje odbicie również w kulturze i sztuce, fundując osobliwy łańcuch powiązań. Instytucja bowiem, według Foucaulta, nie tylko wytwarza i kontroluje dyskurs, ale także to ten dyskurs pozwala władzy istnieć, a zatem sam się nią staje. Aby jak najlepiej zilustrować swoją myśl, Foucault rozpoczął wykład od opisanego problemu wynikającego właśnie z rozpoczęcia wykładu, a tym samym, być może, zaistnienia nowego dyskursu. Sednem tego wprowadzenia jest odpowiedź instytucji, jaką formułuje Foucault: „Nie masz się czego bać, zaczynaj. Wszyscy jesteśmy tu po to, by ci pokazać, że dyskurs jest zgodny z prawem; że od dawna już troszczymy się o jego publiczne przejawy. Miejsce dla niego zostało przygotowane; miejsce, które go uczci, ale i rozbroi”⁴ i puentuje: „A nawet, jeśli zdarzy mu [dyskursowi] się zachować jeszcze jakąś moc, to zachowa ją właśnie dzięki nam i tylko dzięki nam”⁵.

W tym kontekście – sprawowania władzy i wytwarzania dyskursu (dyskursów?) – można przyglądać się także władzy nad estetyką tekstów dramatycznych w Polsce. Obecnie tekstem dla teatru może być wszystko, a jego publikacja nie jest konieczna, by zaistniał na scenie. W polskim, reżyserskocentrycznym teatrze, w którym powoli wzrasta również pozycja dramaturga, zmniejsza się nieustannie znaczenie, jakie w procesie teatralnym pełni tekst i tym samym zmniejsza się rola dramaturga. Wciąż jednak istnieją instytucje – czasopisma i konkursy dramatopisarskie – które mają służyć popularyzacji polskiej dramaturgii współczesnej, a ponieważ w redakcjach bądź

³ M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁵ *Ibidem*.

kapitułach konkursów zasiadają wykwalifikowani specjaliści, ich ocenę uważa się powszechnie za znaczącą. Jako najbardziej prestiżowe należy wyróżnić miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej „Dialog” oraz stosunkowo młodą, bo istniejącą od 2007 roku, choć równie ważną, Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną. Teksty, które czyta i bada się w Polsce, są więc w większości tekstami wybranymi przez kilkusobową redakcję „Dialogu” bądź kilkoro jurorów i jurorek gdyńskiego konkursu – należy wspomnieć, że są osoby, które czasami pełnią obie te funkcje, jak chociażby Justyna Jaworska, będąca zarówno redaktorką „Dialogu”, jak i zasiadająca w gdyńskiej Kapitułe. Nie można zaprzeczyć, że w rękach tych dwóch podmiotów – Foucault powiedziałby „instytucji” – spoczywa ogromna odpowiedzialność za kształtowanie gustu i opinii ludzi teatru.

Badaniu dramaturgii w danym okresie często towarzyszy poszukiwanie w niej elementów charakterystycznych: czy to estetycznych, czy tematycznych (a nierzadko obu jednocześnie). Takie badanie zawsze jest jednak w pewnym stopniu skazane na porażkę, bo materiał, którym zazwyczaj dysponują badacze, został już skrupulatnie przefiltrowany. Wszelkie prace typu: „O czym pisze się w Polsce dramaty?” są zwykle z założenia fałszywe, bo – jeśli opierają się na analizie tekstów drukowanych czy nagradzanych – to przecież powinny się nazywać: „Jakie dramaty stają się w Polsce mainstreamem?”. To paradoks, o którym wielu badaczy zdaje się zapominać równie łatwo, jak zapominają o tych setkach, może tysiącach utworów, które napisano, ale nie przepuszczono przez redaktorsko-jurorskie sito. Jeśli więc to, o czym pisze się dramaty w Polsce, miałoby prowadzić do wniosków o społecznej świadomości Polaków, o tym co się w Polsce przeżywa – obraz może być niepełny. Oczywiście, teksty dla teatru nie powstają w próżni, w oderwaniu od świata zewnętrznego, a więc często komentują rzeczywistość społeczną, która staje się dla autorów przestrzenią inspiracji. Nie jest zatem zaskoczeniem, że pewne tematy szczególnie wypływają ponad inne. Pytanie tylko: czy naprawdę ten konkretny temat (ale i ta konkretna forma) były tak istotne dla autorów i konstytutywne dla sztuki danego czasu, czy może raczej dla redaktorów, którzy zdecydowali się teksty poruszające tę

problematykę opublikować lub nagrodzić, przyczyniając się tym samym do estetycznej homogenizacji dramatów na przestrzeni czasu? Nie chodziłoby jednak o przekonywanie badaczy i badaczek do tego, aby koniecznie docierali do dzieł, do których dotrzeć się nie da, ale o świadomość faktu, że ogólne wnioski wyciągane z lektury tekstów na przestrzeni konkretnie badanego okresu niekoniecznie muszą świadczyć o zwiększonym społecznie zainteresowaniu tematem ludzi tego czasu. Warto także zwrócić uwagę na problem stale pojawiających się tych samych nazwisk wśród finalistów i laureatów konkursów dramaturgicznych. Mateusz Pakuła, pięciokrotny finalista Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, był zarówno w finałowej piątce pierwszej edycji konkursu, jak i ostatniej, w roku 2021. Często pojawiały się nazwiska takie jak Zyta Rudzka, Magda Fertacz czy Anna Wakulik. Daje to wyraz temu, że kilkanaście lat trwania konkursu nie dostarczyło Kapitulie refleksji o tym, że może czas już stworzyć miejsce nowemu pokoleniu, czy też po prostu autorom podejmującym pierwsze próby dramatopisarskie.

Celem artykułu nie jest jednak krytyka instytucji sprawujących władzę nad promowaną polską dramaturgią współczesną, czy też nieuznawanie estetyki tekstów dla teatru, które te instytucje wyróżniają. Celem nie jest także propozycja alternatywnych możliwości estetycznych dla dramatu współczesnego na podstawie tego, co redaktorzy bądź też jurorzy odrzucili. Nie chodzi również o to, aby uznać, że posługiwanie się ironią, polityczność tekstów czy intelektualne zaplecze autorów i autorek jest czymś nieodpowiednim.

Niezaprzeczalnym faktem jest jednak to, że powstaje przecież o wiele więcej tekstów, niż można by się spodziewać, a w każdym razie o wiele więcej, niż powszechnie wiadomo. Być może oznacza to, że istnieje cała sieć historii utajonych, alternatywnych opowieści, które nie pasowały do głównej narracji, a więc nie było im dane zaistnieć. Idealną sytuacją, a zarazem utopią byłoby przeprowadzenie badania obejmującego także wszystkie teksty nieopublikowane. Badania, które pozwoliłyby opowiedzieć o historiach niewypowiedzianych, zdywersyfikować narrację, a także umożliwić przyjrzenie się anty-trendom estetycznym, nawet jeśli teksty te

zakrawają o grafomanię. Przeciwstawić się społeczeństwu stwarzającemu – jak to nazywa Foucault – „procedury wykluczenia”⁶, według których „byle kto nie może mówić o byle czym”⁷, i przyrzeć się właśnie historiom spisanych przez „byle-jakich”. Byłoby to o tyle ciekawe, że dzięki zestawieniu tekstów opublikowanych i tych nieopublikowanych, być może można by dojść do interesujących wniosków dotyczących aktualnych trendów estetycznych, a zarazem – niejako w konsekwencji – stworzyć przepis na udany tekst dramatyczny, w domyśle taki, który znajdzie aprobatę między innymi wśród redaktorów „Dialogu” czy jury Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej.

Zastanawiający jest zresztą ten system, który daje prawo do nazywania tekstów niespełniających norm instytucji – grafomańskimi. Budzące wątpliwość są arbitralne definicje tej kategorii zaproponowane przez słownik języka polskiego PWN: „pisanie utworów literackich przez osoby pozbawione talentu” i „bezwartościowe utwory literackie”⁸. A przecież należy pamiętać, że współczesne badania nad kulturą ostrożniej niż kiedyś podchodzą do takich kategorii jak „talent”. Trzeba zatem zastanowić się, czy naprawdę te grafomańskie teksty nie mają w sobie żadnej wartości. Może cenna byłaby próba odwrócenia hierarchii wartości estetycznych tekstów, hierarchii, której nikt zdaje się nie podważać, usiłując przyrzeć się krytycznie temu, co tak łatwo wpisuje się we współczesny kanon.

Przepis na sztukę, która nie przepadnie, ale przeciwnie – wpisze się w homogeniczną narrację najnowszej polskiej dramaturgii, można spisać, przyglądając się tekstom z okresu pandemii. Gdy został wprowadzony pierwszy lockdown, to takich właśnie tekstów, tworzących utajoną historię pandemicznych doświadczeń, powstało wiele. Pisano dużo i bardzo często. Pisali ci, którzy wcześniej się tym nie zajmowali. Jednak większość tych utworów przepadnie,

⁶ *Ibidem*, s. 7.

⁷ *Ibidem*.

⁸ [hasło] *grafomański*, [w:] *Słownik Języka Polskiego* [online], <https://sjp.pwn.pl/slowniki/grafoma%C5%84ski.html> (dostęp: 20.06.2022).

ponieważ można uznać, że z różnych powodów nie wpasowały się w kanon. Koronawirus jako temat przewodni, i ocena instytucji, decydująca o losie danego tekstu, wydobywają z nich to, co można postrzegać jako pożądane i niepożądane w dzisiejszej dramaturgii. Celem nie jest więc próba udowodnienia, że nie istnieje różnica w lekturze tekstów wybranych i odrzuconych, choć pewnym odkryciem jest też to, że zadziwiająco dużo je łączy – wszystkim autorom i autorkom doskwierało oderwanie od normalności, choć było ono ukazywane za pomocą różnego rodzaju ekspresji artystycznej.

Pandemię można postrzegać również jako wydarzenie historyczne o charakterze fundacyjnym (podobnie jak wybuchy wojen światowych, Wielką Rewolucję Francuską czy wydarzenia z 11 września 2001 roku). Jak pisze Astrid Erll, powołując się na teorię pamięci zaproponowaną przez Aleidę i Jana Assmannów: „Takie transformacje ad hoc dopiero co minionych wydarzeń w historię fundacyjną posiadają te same cechy, które przypisuje się pamięci «dalekich», «mitycznych» czasów, oraz pełnią te same funkcje”⁹. Dlatego w tym wypadku możemy mówić nie tylko o pamięci komunikacyjnej (powstającej według Assmannów w wyniku codziennych interakcji, trwającej od osiemdziesięciu do stu lat i przesuwającej się wraz z horyzontem czasowym), ale także pamięci kulturowej (zazwyczaj dotyczącej wydarzeń fundacyjnych dla danej społeczności z dalekiej przeszłości). Zapisem tej ostatniej mogą być w tym wypadku utwory dramatyczne powstające w tak specyficznym czasie i odnoszące się do niego jako „społeczna konstrukcja normatywnych i formatywnych wersji przeszłości”¹⁰. Dlatego też wybór tekstów drukowanych i nagradzanych to nie tylko wybór estetyczny, ale także wybór decydujący o tworzeniu pewnej narracji o historii, wyobrażeń na jej temat, utrwalanie jednych jej wersji i pomijanie innych.

⁹ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 56.

¹⁰ *Ibidem*, s. 57.

Udało mi się dotrzeć do utworów będących zapisem pandemicznej rzeczywistości, które zostały odrzucone przez redakcję „Dialogu” oraz nieprzepuszczone do finałowej piątki Gdyńskiej Nagrody Dramatycznej. Autorzy tekstów nie zostaną jednak ujawnieni ze względu na brak oficjalnych publikacji tych utworów, a także brak konieczności dokładnego przyglądania się poszczególnym przypadkom – wnioski wyciągane z ich lektury mają służyć właśnie uogólnieniu tego, co można w nich dostrzec. Przed ich przeczytaniem, wychodziłam z założenia, że być może znajdę tam coś, czego redaktorzy i gdyńska komisja selekcyjna nie dostrzegli. Że może uda mi się rozbroić tę estetyczną bombę i wyjść poza schemat przyjętej narracji. O tym zresztą miał być pierwotnie mój artykuł: o niesłusznie pominiętych, o nieuczciwie przekreślonych. A jednak, lektura tekstów, uznanych przez obie instytucje współtworzące oficjalny dyskurs za nieciekawe, nie przyniosła żadnych odkryć. Każdy z odrzuconych utworów wydał mi się słusznie odrzuconym. Świadomie w tym momencie sytuuję własną ocenę jako przedmiot analizy mechanizmów dyskursu, o których pisał Foucault. Moment zdania sobie sprawy z wykształtowanego gustu estetycznego to jednocześnie moment, w którym dyskurs świadomie zaczyna istnieć jako konstrukt, a nie obiektywna rzeczywistość. Kiedy Foucault analizuje mechanizmy władzy, zwraca uwagę na fakt, że „dyskurs nie jest wspólnikiem naszego poznania”¹¹, a także „postrzegać należy [dyskurs] jako akt przemocy, którego dokonujemy na rzeczach, a w każdym razie jako praktykę, którą im narzucamy”¹². Podobnie, w świecie sztuki, funkcjonujące i rządzące instytucje tworzą kanon, a ten, choć bywa niezwykle trudny do precyzyjnego sklasyfikowania, wytwarza gust estetyczny, którego nie musimy być świadomi.

Pandemiczne, nieopublikowane dramaty były bardzo różnorodne i niełatwo jest wskazać cechy wspólne, świadczące o nieprzystawalności tych tekstów do estetycznego kanonu. Tematem

¹¹ M. Foucault, *Porządek dyskursu...*, s. 38.

¹² *Ibidem*.

łączącym wszystkie utwory jest przerażenie, jakie zapanowało, kiedy rozpoczęła się pandemia. Strach i czarne scenariusze są ich istotną częścią, nierzadko pojawiają się również opisy depresji i stanów lękowych. Gdy zaś opisy te przyoblekają się w kostium fantazji, trudno dostrzec w nich popis wyobraźni, chyba że uznać za nią personifikację koronawirusa, czyniąc z niego „Pana W.”, który chodzi, mędrkuje i zaraża.

Nie jest oczywiste, że powodem odrzucenia dramatów był temat. Trzeba bowiem zauważyć, że o pandemii pisali ostatnio także autorzy o co najmniej rozpoznawalnym nazwisku, tacy jak Ishbel Szatrawska (*Totentanz. Czarna noc, czarna śmierć*¹³), Michał Walczak (*Rok metalowego szczura*¹⁴) czy Karolina Fortuna (*Oczy motyla*¹⁵). Ishbel Szatrawska napisała sztukę o pandemicznej kolacji w Bergamo, chwilami przywołującej na myśl film *Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie*¹⁶ (reż. Paolo Genovese), ale z upiornym dreszczykiem koronawirusowej gorączki w tle – tekst spodobał się w Gdyni i trafił do finałowej piątki. Autorka została również nagrodzona stypendium w drugiej edycji „Dramatopisania” – programu Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Michał Walczak sportretował małżeństwo wspólnie znoszące trudy lockdownu i niecierpiące siebie nawzajem. Z kolei Karolina Fortuna pisała o podkoloryzowanym absurdzie porodu w pandemii.

Sztuki wybrane do druku i wyróżnione po prostu czyta się dobrze, czego nie można powiedzieć o większości utworów odrzuconych. Ale czy to nie zastanawiające, że coś jest tak przyjemne w odbiorze? Czy ktoś tę przyjemność kiedyś usankcjonował? Z czasem można zorientować się, że odbiór tekstu przebiega tak sprawnie, jak podczas oglądania filmów kinowego stylu zerowego. Porównanie do

¹³ I. Szatrawska, *Totentanz. Czarna noc, czarna śmierć*, „Dialog” 2021, nr 2.

¹⁴ M. Walczak, *Rok metalowego szczura*, „Dialog” 2020, nr 9.

¹⁵ K. Fortuna, *Oczy motyla*, „Dialog” 2021, nr 10.

¹⁶ *Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie*, reż. Paolo Genovese, 2016.

stylu zerowego to jednak nie zarzut braku ciekawej formy, bo niekiedy jest ona wręcz wybitnie przemyślana (fascynujący *Totentanz* łączący mszę żałobną z komedią *dell'arte*, koncertem, programem telewizyjnym...), lecz pozostając na poziomie języka – ilustruje on świat przedstawiony nie tylko przez barwne słownictwo, ale także melodię i rytm. Tekst zaczyna być sam w sobie samowystarczalny, a dramat w całości – perfekcyjnie skrojony. Choć co można rozumieć przez to perfekcyjne skrojenie? System, który został narzucony i przyjęty, stał się nieuświadomionym filtrem tego, co właściwe. A zatem, odwracając sytuację i próbując wyciągnąć wnioski o przeciwnym biegunie tekstów nieprzyjętych: czy drażniące uczucie pojawiającego się niekiedy zażenowania ich lekturą nie wynika z faktu, że instytucje, które dysponują władzą nad tym, co modne, zwyczajnie nie uznają ich estetyki?

Wydaje się, jakby trendem estetycznym ostatnich lat była tajemnicza szyba oddzielająca autora od świata zewnętrznego. To rodzaj wycofania, dystansu i ironii, pod którymi ukrywają się twórcy. Równocześnie nie jest to też już świat metafor. Pandemiczna twórczość, należąca do głównej narracji, także cechuje się brakiem patosu i tragicznych wizji przyszłości. Oczywiście, ujawnia się niepewność przyszłych dni i wielka niewiadoma, typowa dla pierwszego lockdownu, ale nie przybiera ona formy, którą określić można by jako bliską stylistyce Sarah Kane. Natomiast w tekstach nieprzyjętych autorzy częściej zapuszczają się w ciemne rejony złych myśli, spisanych w monologu bez przecinków i kropek. Pojawia się także wciąż niechętnie akceptowany we współczesnej estetyce dramatów ekshibicjonizm języka (wskazówka dla autorów: wszystko brzmi lepiej, gdy nie jest wyrażone poprzez pierwszą osobę liczby pojedynczej) i ekshibicjonizm formy (autobiografie). Dystans do rzeczywistości najłatwiej ukazać poprzez żarty z niej, dlatego Michał Walczak wykorzystuje w swoim tekście pandemiczne wątki mogące rozbawiać (choć to zwykle czarny humor). Jest więc Bill Gates – prorok, który już dawno ostrzegął, że ostatecznie to wirus wykończy świat. Pojawia się aktor Krystian, który w pandemii musiał się przekwalifikować i został kurierem (czy to kolejna cecha

polskiej dramaturgii współczesnej – ujawnianie przynależności do jednego środowiska? Teatralnej bańki?). Są też zwierzęta wychodzące na ulicę.

Karolina Fortuna nie jest jedyną autorką, która napisała dramat o porodzie w pandemii. Jednak jej tekst różni się od odrzuconych pewnym odrealnieniem wydarzeń. Przerazenie, będące w gruncie rzeczy istotną częścią tego dramatu, ukryte zostaje za maską absurdu zdarzeń, groteskowych dialogów z Prysanicem, Materacem i Piłką. Brak tu języka pretensji i opisu samotności, jakiej doświadczają przyszłe matki zamknięte w szpitalach przed porodem. Redaktorzy zdają się szczególnie doceniać poważne sprawy ubierane w język kpiny. Co oczywiście może mówić równie dużo o samej twórczości dramatopisarskiej promowanej przez „Dialog”, ale i o współczesnym dramacie w ogóle – jedno jest z drugim ściśle związane. Czytelnicy tego pisma z łatwością odnotują słabość jego redaktorów do twórczości – posługującego się kpina, a nierzadko wręcz agresywną ironią – Pawła Demirskiego. Spektakle zrealizowane na podstawie jego dramatów są w „Dialogu” często przychylnie omawiane, zaś fakt, że w miesięczniku ukazał się tylko jeden w pełni autorski tekst tego autora¹⁷ należy tłumaczyć niepisaną regułą, iż jeszcze do niedawna „Dialog” w ogóle nie drukował polskich sztuk po premierach (zaś teksty Demirskiego pisane są zwykle na scenie, nierzadko do samego dnia premiery). Nie zmienia to faktu, że wicenaczelną redaktorka miesięcznika, Joanna Krakowska, wielokrotnie deklarowała swoją fascynację twórczością Demirskiego, choćby we wstępie do antologii jego sztuk¹⁸, które – między innymi ze względu na zasadę niedrukowania sztuk po premierze – nie zostały opublikowane w „Dialogu”. Redakcja przyjęła za to ceniącego kpinę Pilgrima/Majewskiego¹⁹, szybko

¹⁷ P. Demirski, K., „Dialog” 2018, nr 1.

¹⁸ J. Krakowska, *Demi(dramy)*, [w:] P. Demirski, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

¹⁹ Pilgrim/Majewski, *Świadcstwa wzlotu, upadku, wzlotu, wzlotu, upadku i tak dalej Antka Kochanka*, „Dialog” 2009, nr 1; *Zmiany w rozkładzie*

dostrzegła ironiczny ton Jana Czaplińskiego²⁰, od dawna śledzi twórczość Mateusza Pakuły²¹, którego prześmiewczy i banalizujący język redaktorka działu polskiego, Justyna Jaworska, nazwała swojego czasu – szlachetnie – „kinderyzmem”.

Zarówno u Szatrawskiej, Walczaka, jak i Fortuny obecne są komentarze odnoszące się do rzeczywistości politycznej. Chociaż *Totentanz* to sztuka osadzona we włoskiej rzeczywistości, można odnaleźć w niej najwięcej, spośród trzech dramatów, swojskiej polityczności. W rozmowie dla „Dialogu”, towarzyszącej publikacji tego utworu, pada stwierdzenie, że jest to „lewicowa msza żałobna”²². Krytyka kapitalizmu nieustannie wyraża się w treści tekstu, jednak najbardziej skrajny ton pobrzmiewa w opisie morderstwa włoskiego artysty Piera Paolo Pasoliniego – komunisty i osoby homoseksualnej. Autorka opowiada, że ten wątek jest połączeniem historii zbiorowego gwałtu na mediolańskiej aktorce i feministce, France Rame, z historią zastrzelenia przez funkcjonariusza policji Carla Gualianiego podczas demonstracji społecznych. Justyna Jaworska nazywa ich ofiarami misterium tej lewicowej mszy²³. Sztuka niezaprzeczalnie i w nieunikniony sposób jest dziś polityką i można odnieść wrażenie, że teksty, które

jazdy, „Dialog” 2009, nr 10; *W kwestii zwycięstwa*, „Dialog” 2014, nr 6; *Holoubek, syn Picassa*, „Dialog” 2015, nr 12; *Pole 150 m2*, „Dialog” 2020, nr 9; *Pilnie kupię biografię*, „Dialog” 2021, nr 3.

²⁰ J. Czapliński, *Zapolska Superstar* (czyli jak przegrywać, żeby wygrać), „Dialog” 2016, nr 7–8; *Sienkiewicz Superstar*, „Dialog” 2018, nr 12.

²¹ M. Pakuła, *Biały dmuchawiec*, „Dialog” 2008, nr 12; *Wejście smoka. Trailer*, „Dialog” 2010, nr 11; *Mój niepokój ma przy sobie broń*, „Dialog” 2013, nr 1; *Smutki tropików*, „Dialog” 2013, nr 12; *Lord Herling*, „Dialog” 2015, nr 2; *Wojak Szwejk i pokój na świecie*, „Dialog” 2018, nr 5; *Stanisław Lem vs. Philip K. Dick*, „Dialog” 2020, nr 12.

²² J. Jaworska, *Kolacja w Bergamo. Rozmowa z Ishbel Szatrawską*, „Dialog” 2021, nr 2, s. 87–91.

²³ *Ibidem*.

nie komentują polskiej rzeczywistości politycznej (i tylko w określony sposób), tracą na znaczeniu w oczach redaktorów.

Zwraca uwagę również coś, co nie zawsze było postrzegane jako wartość dodana: intelektualne zaplecze tekstów dramatycznych. Drobiazgi większe i mniejsze, poświadczające, że autor jest człowiekiem czytany, erudyta, który nie tylko orientuje się w życiu politycznym i tematyce społecznej, ale potrafi ją odpowiednio uargumentować, osadzić w kulturowej przestrzeni. Wydaje się, że i tego zabrakło tekstom odrzuconym.

Utopijny byłby świat, w którym nie istniałby podział na teksty dobre i złe. Oceny instytucji sprawujących władzę nad dyskursem są częścią rzeczywistości. Jednak forsowana estetyka nie jest czymś ponadczasowym, lecz zawsze leży w rękach instytucji, co wydaje się w jakimś stopniu zdejmować winę z autorów niedocenionych – być może znaleźli się w złym miejscu o złej porze? Również świadomość tego, jak kształtowany jest nasz własny gust i refleksja na temat tego, że w ogóle jest kształtowany, wydaje się wartościowa, bo otwiera na inność i każe krytycznie przyjrzeć się swoim opiniom i decyzjom.

Także dla badaczy i badaczek, którzy starają się odtwarzać historię, klimat i nastroje społeczeństw danego okresu na podstawie twórczości artystycznej, wiedza o tym, że mają do czynienia ze starszannie wyselekcjonowanym przez ludzi u władzy materiałem, powinna być otwierająca. Najlepszym tego przykładem może być chociażby zwrot ku rewindykacji kanonu sztuki tak, aby zacząć włączać w jego pole twórczość kobiet – reżyserek, pisarek, malarek czy kompozytorek. Odkrywanie i przyznawanie autonomii ich twórczości jest procesem bardzo istotnym, ale trzeba pamiętać również o tym, jakie dzieła sztuki mogły powstać lub powstały, ale nie dane było im zaistnieć i przetrwać do dziś właśnie dlatego, że ich autorami nie byli mężczyźni. To także historia niewypowiedziana i teksty (kultury), które przepadły.

Bibliografia

- Czapliński Jan, *Sienkiewicz Superstar*, „Dialog” 2018, nr 12.
- Czapliński Jan, *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*, „Dialog” 2016, nr 7–8.
- Demirski Paweł, K., „Dialog” 2018, nr 1.
- Erll Astrid, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Foucault Michel, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Fortuna Karolina, *Oczy motyla*, „Dialog” 2021, nr 10.
- [hasło] *grafomański*, [w:] *Słownik Języka Polskiego* [online], <https://sjp.pwn.pl/slowniki/grafoma%C5%84ski.html> (dostęp: 20.06.2022).
- Gwizdalanka Danuta, *Historia muzyki 4*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
- Jaworska Justyna, *Kolacja w Bergamo. Rozmowa z Ishbel Szatrawską*, „Dialog” 2021, nr 2.
- Krakowska Joanna, *Demi(dramy)*, [w:] Paweł Demirski, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Maresch Mela, *Akcjonizm wiedeński*, tłum. S. Lisiecka, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011.
- Pakuła Mateusz, *Biały dmuchawiec*, „Dialog” 2008, nr 12.
- Pakuła Mateusz, *Lord Herling*, „Dialog” 2015, nr 2.
- Pakuła Mateusz, *Mój niepokój ma przy sobie broń*, „Dialog” 2013, nr 1.
- Pakuła Mateusz, *Smutki tropików*, „Dialog” 2013, nr 12.
- Pakuła Mateusz, *Stanisław Lem vs. Philip K. Dick*, „Dialog” 2020, nr 12.
- Pakuła Mateusz, *Wejście smoka. Trailer*, „Dialog” 2010, nr 11.
- Pakuła Mateusz, *Wojak Szejnk i pokój na świecie*, „Dialog” 2018, nr 5.
- Pilgrim/Majewski, *Holoubek, syn Picassa*, „Dialog” 2015, nr 12.
- Pilgrim/Majewski, *Pilnie kupię biografię*, „Dialog” 2021, nr 3.
- Pilgrim/Majewski, *Pole 150 m2*, „Dialog” 2020, nr 9.
- Pilgrim/Majewski, *Świadcstwa wzlotu, upadku, wzlotu, wzlotu, upadku i tak dalej Antka Kochanka*, „Dialog” 2009, nr 1.
- Pilgrim/Majewski, *W kwestii zwycięstwa*, „Dialog” 2014, nr 6.
- Pilgrim/Majewski, *Zmiany w rozkładzie jazdy*, „Dialog” 2009, nr 10.

Szatrawska Ishbel, *Totentanz. Czarna noc, czarna śmierć*, „Dialog” 2021, nr 2.

Walczak Michał, *Rok metalowego szczura*, „Dialog” 2020, nr 9.

Filmografia

Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie, reż. Paolo Genovese, 2016.

Naszym celem od początku było przyjrzenie się różnorodnym sposobom przedstawiania wydarzeń – tak z dawnej, jak i najnowszej historii – w powstających w ostatnich latach spektaklach i dramatach. Chcieliśmy sprawdzić, w jakiej fazie poszukiwania nowych metod twórczej krytyki makrohistorii społeczno-politycznych oraz form ich scenicznego komponowania znajduje się polska dramaturgia, nie tylko w swoim wymiarze literackim, ale i scenicznym. Zależało nam na próbie dyskusji nad wielkimi narracjami historycznymi, jak również nad bieżącymi wydarzeniami społeczno-politycznymi. Naszym celem było także przyjrzenie się, w jakim kierunku zmierzają poszukiwania nowego języka, jakie są nowe układy odniesienia i współczesne perspektywy oglądu historii oraz teraźniejszości, która za chwilę stanie się historią. Istotne było dla nas, aby do dyskusji włączyć refleksję nad strukturami opowiadania indywidualnych mikrohistorii, również tych dotyczących przedstawicieli grup często wykluczanych [...].

Ze wstępu Joanny Królikowskiej i Weroniki Żyły



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

wydawnictwo.uni.lodz.pl
księgarnia@uni.lodz.pl
(42) 665 38 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8331-001-7



9 788383 310817