

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. *Bezsensowność Jutki* 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).

podjmowanych 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 Wądołny-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. Wądołny-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 cezurzy 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 bez troski 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. Makietą

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).
- Wądolny-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.