

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. Solarzka, *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/arttykul/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 antysemitką 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 zbrodnie 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 Marca 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 antysemitkich 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 antysemitkie 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 teraźniejszością: 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 konkretności, 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 Norę, 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 zdawać 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-OBCYCH-S%C5%81%C3%93W-PO-POLSKU.MICHAŁ-BUSZEWICZ.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/artukul/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.