

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 paměci*, tłum. M. Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 150–151.

Co więcej, pamięć jest ukierunkowana na terażniejszość, bo odpowiada na zapotrzebowanie danej grupy budującej wspólną tożsamość. Przeszłość funkcjonuje zatem w ramach terażniejszości, 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 esej *Pokolenie postpamięci*¹⁴. Autorka pisze o sytuacji, gdy pokolenie dzieci uznaje przeżycia rodziców za swoje, bo bagaż niewyartykułowanych doświadczeń odciska piętno na ich terażniejszym 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 imaginariu 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.

stanowią 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 rzeczywistości, 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 rzeczywistości 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 wywozić 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 nieznanym 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 metafor*, [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.