

Aleksandra Łabędzka

ORCID: 0009-0006-2814-0760

LABORATORIUM PAMIĘCI. TRAUMA I AFEKT W SPEKTAKLACH KRZYSZTOFA WARLIKOWSKIEGO

Sztuka jest laboratorium, w którym prowadzi się eksperymenty przekształcające myśl za pomocą wyobraźni w taki sposób, by wykadrować i oświetlić bolesne miejsca kultury.

(Van Alphen, 2019, 7)

Istotne dla zrozumienia spektakli w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego są sceniczne przestrzenie. Szpitale, łaźnie, poczekalnie, korytarze – na wskroś sterylne, dalekie od domowej atmosfery. Ogołacane z prywatności i intymności, boleśnie puste, kojarzone ze śmiercią, często wywołujące strach i lęk. Pozostawiające człowieka samotnego z bolesnym doświadczeniem, często zagubionego, szukającego swojej tożsamości. Wreszcie – laboratoria. Nie tylko jako element scenografii, ale również jako przestrzeń scenicznej eksploracji. Ryzykownego praktykowania i doświadczeń. Miejsce, które:

jako całość instytucjonalna jest obszarem budowania pamięci i wyciągania z niej wniosków, katalogowania światów już nieistniejących, powstałych w celu przeprowadzenia eksperymentu. Przede wszystkim jednak laboratorium jest światem niepotrafiącego z niego uciec, stale obserwowanego obiektu (Niedurny, 2016, 225).

W scenografiach Małgorzaty Szcześniak odnaleźć można powtarzające się elementy, takie jak łóżko, lustro, sedes, stół czy przezroczysta klatka-szklarnia. To właśnie ta ostatnia, zrobiona z pleksi, stanowi jedno z najbardziej charakterystycznych elementów w przestrzeniach spektakli Krzysztofa Warlikowskiego. Mająca być schronieniem dla bohaterów, jest niczym lustro weneckie dla

widzów. To właśnie w klatce-szklarni odsłaniają się największe obsesje, fobie i traumy bohaterów. Bywa, że jest ona miejscem przesłuchań, strefą zbrodni, pasażem, korytarzem, mikroszeną... A także azylem, do którego bohaterowie pragną uciec. Nigdy jednak nie znajdują oni prywatności i intymności.

Bowiem u Warlikowskiego osamotnieni bohaterowie nigdy nie są samotni. Oprócz obserwacji przez widzów, wielokrotnie ich działaniom towarzyszą kamery, których obraz jest wyświetlany i widoczny dla publiczności. Filmowanie postaci (najczęściej z bliska) stanowi automatyczną reprodukcję wytworów pamięci i doświadczeń. Kamera jest soczewką dla widza, który może zmienić percepcję widzenia, zbliżyć się do postaci, dociec głębi prawdy.

W teatralnym laboratorium Krzysztofa Warlikowskiego scena traktowana jest jako miejsce pamięci, w którym ważną rolę odgrywają zjawiska, wydarzenia i artefakty kulturowe, w tym postaci rzeczywiste i wyobrażone (zob. Nora, 2009, 4–12). Reżyser komparatystycznie zestawia ze sobą teksty z różnych epok, inkorporując na scenie różnorodne postaci i wątki.

W *Odysei. Historii dla Hollywoodu* zdecydował się na dalekosiężne wojenne wędrówki – poczynawszy od homeryckiego Odysa aż do Izoldy, bohaterki tekstu Hanny Krall, odbywającej niebezpieczną tułaczkę, aby ocalić swojego męża: kobieta przebywa w więzieniu, getcie, obozie koncentracyjnym. Wreszcie po wojnie dane jest jej spotkać się ukochanym. Jednak nie jest łatwo odbudować im dawne relacje – oboje obarczeni są wojennymi traumami, lękami i zespołem stresu pourazowego. W dodatku Szajek (Mariusz Bonaszewski) nie potrafi uporać się z myślą, że nikt więcej, prócz ich dwójki, nie przeżył z rodzinnego grona.

Pewnego dnia bohater odbiera telefon od tajemniczej kobiety (Maja Komorowska), która oznajmia mu, że wie, w jaki sposób zginęła jego najmłodsza siostra. Wążąc słowa, przywołuje ona z pamięci wizerunek dziewczynki, jej dokładny wygląd i zachowanie. Kolejno przypomina sobie o kobiecie, która jej towarzyszyła, o odmowie udzielenia im azylu przez ojca (co stara się za wszelką cenę usprawiedliwić), a także o morderstwie ludzi na szkolnym placu. Wyznaje, że to właśnie od momentu rozstrzelania, kiedy to ich spojrzenia na moment się spotykały, duch zmarłej dziewczynki zamieszkał w jej ciele. Odnajdując ogłoszenie o poszukiwaniu siostry przez Szajkę, a następnie wykonując do niego telefon, tajemnicza kobieta finalnie zdradza, że od tego momentu duch dziewczynki będzie żył w nim, jego dzieciach i wnukach.

Scena ta ma podwójne znaczenie. Z jednej strony jest to opowieść o dybuku, będącym ważną figurą w wierzeniach żydowskich. Z drugiej zaś stanowi mediację pamięci pomiędzy dwoma bohaterami. Tajemnicza kobieta, dokonując powoli retrospekcji wyglądu i zachowania dziewczynki, a następnie przypominając sobie moment jej zabicia, odsłania silnie afektywną pamięć

autobiograficzną o tym wydarzeniu, a następnie dokonuje transmisji pamięci wobec Szajka. Od tego momentu zapełnia się luka wiedzy mężczyzny o (brutalnym) sposobie odejścia osoby z rodzinnego kręgu. W kontekście teorii Marianne Hirsch o postpamięci (Hirsch, 1997), scena ta również sygnalizuje, w jaki sposób doświadczenia i emocje wpływają na tożsamość następnych pokoleń. Postpamięć odnosi się do pamięci indywidualnej jednostek i grup, które nie przeżyły traumatycznych wydarzeń bezpośrednio, ale poprzez narracje rodzinne oraz przekazy kulturowe są nimi naznaczone.

Nie ulega wątpliwości, że dzieci rodziców bezpośrednio dotkniętych zbiorową traumą odziedziczyły strasliwą, nieznaną i niepoznawalną przeszłość, której ich rodzice mieli nie przeżyć. [...] Są one ukształtowane przez dziecięcą konsternację i odpowiedzialność, przez pragnienie naprawy i przez świadomość, że moje własne istnienie może być formą kompensacji niewyobrażalnej straty. Utrata rodziny, domu, poczucia przynależności i bezpieczeństwa w świecie „spływa krwią” z jednego pokolenia na drugie (Hirsch, 2020, 21).

Przywołać można tu również badania Jana Assmanna o pamięci o komunikacyjnej (Assmann, 2008), opierającej się na bezpośrednich interakcjach międzyludzkich, gdzie wyobrażenia i narracje o przeszłości rodziny potrafią sięgać do 3–4 pokoleń (80–100 lat) wstecz. Według badacza, po czterdziestu latach następuje ożywienie przekazywanych wspomnień. Kolejne generacje, poprzez narrację, wizualizację, empatyzację i odtwarzanie wspomnień, uruchamiają mechanizm przemieszczania (transfer) pamięci na następne pokolenia, co powoduje stały obieg (często traumatycznych) wspomnień pomiędzy kręgami rodzinnymi. Dlatego też wyznanie tajemniczej kobiety, że od tego momentu duch dziewczynki będzie żył w potomkach mężczyzny, jest nie tylko zapowiedzą wspomnianego wcześniej dybuka, ale również znakiem przeniesienia traumy na dzieci i wnuki, będących naznaczonymi śladami przeszłości, mimo że nie doświadczyły jej osobiście.

To właśnie temat Zagłady i jej wpływ na pokolenia jest jednym z najpopularniejszych motywów spektakli Warlikowskiego. Pamięć o wojnie jest podkreślana przez rozgrywające się na scenie wydarzenia, postacie czy poprzez rekwizyty – często minimalistyczne, tak jak w *Elizabeth Costello*, gdzie egzemplarz wydania *Mausa* Spiegelmana jest w milczeniu czytany przez Paula Westa (Andrzej Chyra), autora książki *Godzinki hrabiego von Stauffenberga*. Spektakl jest inscenizacją książki J. M. Coetzego o tym samym tytule, będącej mikroesejami z fikcyjną pisarką w roli głównej.

Jednym z najważniejszych momentów przedstawienia jest scena, w którym Costello (Małgorzata Ostaszewska) tuż przed występem na konferencji

poświęconej złu w sztuce decyduje się podejść do Paula Westa z prośbą o niebranie jej uwag zbyt osobiście – ponieważ to właśnie jego książka stanowi temat jej mowy. Z delikatnej, nieco podenerwowanej i uległej bohaterki następnie przeistacza się w poważną, bezkompromisową kobietę, która wygłasza emocjonalną prelekcję, podczas której zarzuci pisarzowi pornografię cierpienia. Wyrazi przy tym moralne obrzydzenie i zaniepokojenie sposobem opisywania tortur zadawanych spiskowcom przeciwko Hitlerowi. Tak jak Paul West, Elizabeth Costello doskonale wie, jakie chwytty zastosować, aby przykuć uwagę swoich odbiorców. Nie bez powodu używa analogii niemieckich obozów koncentracyjnych do cierpienia zwierząt idących na rzeź. Wielokrotnie w swoich wypowiedziach, prelekcjach i seminariach przedstawionych w spektaklu skupia się na obrazowym opisie życia oraz śmierci różnorodnych istot mniejszych – jest aktywną głosicielką obrony ich praw. Tym razem jednak nie spotyka się ze zbyt ciepłym przyjęciem wygłoszonego referatu. Silne poczucie dyskomfortu, połączone ze wcześniejszym oskarżeniem Westa o konszachty z diabłem, powoduje, że pisarka dokonuje projekcji zła we własnym umyśle (kilkanaście lat temu była ofiarą przemocy seksualnej). Dlatego też, po skończeniu przemowy, szybko udaje się do toalety, gdzie odizolowana od innych osób, doznaje ataku paniki. Nie mogąc oddychać, drapiąc się po ciele i zdejmując ubranie, finalnie podchodzi do zbliżającej się do niej kamery i decyduje się opisać historię, w której doświadczyła przemocy. W ten sposób, artykułując przeszłość, dokonuje reprezentacji pamięci, оголаcając się nie tylko z ubrania, ale również z intymnych szczegółów jej życia.

Choć czytelnicy i widzowie nie znają pełnej biografii Elizabeth Costello (książka i inscenizacja składają się przede wszystkim z prelekcji wygłaszanych przez pisarkę na uniwersytetach), zauważyć można, że w jej wypowiedziach dominują tematy skupione na cierpieniu i niesprawiedliwości – są to przede wszystkim wątki eksterminowanych ludów czy zabijania zwierząt. Uznać można, że doznania traum i afektów stają się dla pisarki katalizatorem do podjęcia działań w sprawie osób i stworzeń, którym odebrano głos. Wygłaszając mowy na konferencjach i seminariach, doznaje silnych emocji – wielokrotnie zabierając głos odczuwa wewnętrzne pobudzenie. Podobnie jest również wtedy, gdy dzwoni do syna (Jacek Poniedziałek) w środku nocy, aby poinformować go o swoim pomysle. Polegać miałby on na stworzeniu szklanych rzeźni w celu uświadomienia społeczeństwa o procesie zabijania zwierząt.

Tworząc bilans spektakli w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, warto zauważyć, jak ważna jest dla niego figura Elizabeth Costello. Po raz pierwszy pojawia się ona w *(A)polloni*, by następnie powrócić w większości kolejnych projektów teatralnych tego reżysera. To właśnie w spektaklu z 2009 roku

wybrzmiewa jeden z jej pierwszych wykładów dotyczących śmierci zwierząt. Inscenizacja, łącząc ze sobą wątki mitologiczne z historią Holocaustu, opowiada o ofiarowaniu i ofiarności. Katach i cierpiętnikach. A przede wszystkim o międzypokoleniowych traumach – spadkach po rodzicach i dziadkach. To także opowieść o kobietach: każda z bohaterek (*A*)*polloni* poświęca swoje życie dla innych. Ifigenia (Magdalena Popławska) przed wojną trojańską ma zostać złożona w ofierze bogom. Alkestis (Magdalena Cielecka) decyduje się umrzeć za swojego męża, aby zapewnić mu nieśmiertelność. Zaś ciężarna Apolonia (Magdalena Cielecka) zostaje zamordowana przez nazistów za ukrywanie w domu Żydów.

Spektakl rozgrywa się na wielopoziomowej konstrukcji, składającej się z licznych mikro i makro historii, pamięci zbiorowej i indywidualnej, a także postpamięci. Momentem kulminacyjnym spektaklu jest scena przyznania tytułowej bohaterce pośmiertnego medalu Sprawiedliwej Wśród Narodów Świata. Niespodziewanie uroczystość zamienia się w konfrontację między bohaterami, zwłaszcza pomiędzy Ryfką (Ewa Dałkowska) a Sławkiem (Marek Kalita). Każdy z nich posiada inną pamięć o tym wydarzeniu, każdy wykreował swoją własną prawdę. Ona jest wdzięczna za uratowanie jej życia, on zaś nie potrafi zrozumieć ostatniej decyzji matki. Dyskusji bohaterów przysłuchuje się Wnuk (Tomasz Tyndyk/Piotr Polak), który w momencie opowieści Sławka o zabójstwie matki, powoli dokonuje retrospekcji podobnego wydarzenia z własnego życia. Opowieść o rozkazie oddania strzału w stronę Apolonii nasuwa mu wspomnienie o zakrwawionej twarzy innej kobiety, do której sam musiał strzelić jako izraelski żołnierz. W ten sposób wyartykułowany zostaje nieprzerwalny łańcuch wojennych zbrodni.

Warlikowski projektuje wizję pamięci traumatycznej, która dlatego, że jest wszechogarniająca, ulega systematycznemu ograniczeniu i stłumieniu. Powstaje tym samym obraz błędnego koła traumatycznego doświadczenia, ewokującego wydarzenie, które stanowić będą traumę dla nowych pokoleń (Bryś, 2013, 398).

U Krzysztofa Warlikowskiego granica pomiędzy sceną a widownią najczęściej jest zatarta. Wielokrotnie bohaterowie siadają tyłem do publiczności, przedłużając jednocześnie strefę przeznaczoną dla widzów i przyglądają się prezentowanej na scenie akcji. Bywa, że następuje zamiana ról – to publiczność jest obserwowana przez aktorów (w spektaklu *Końciec* kamera zaczyna również filmować osoby zgromadzone na widowni). Teatralna przestrzeń staje się miejscem pamięci zbiorowej, przenoszenia i projekcji traum oraz afektów.

Według teorii Ernsta van Alphen'a afekt rozgrywa się w ścisłej relacji pomiędzy widzem (posiadającym własny багаż doświadczeń, wrażliwość kulturową,

społeczną i historyczną) a pracą artystyczną – w tym przypadku spektaklem teatralnym (Nader, 2014, 24, za: Van Alphen, 2008, 23–29). Sztuka nie pełni wyłącznie funkcji reprezentatywnej, nie dostarcza jedynie treści i komunikatów, ale jest także niezbędna do wzbudzania doznań oraz wytwarzania różnorodnych doświadczeń. Wykorzystane takie mechanizmy, jak m.in. interakcje z publicznością, scenografia, dźwiękowość czy tempo i rytm spektaklu stanowią znaczącą siłę napędową w odbiorze widowiska.

W pracach reżysera nic nie przeszkadza w mediatyzacji pamięci między widzami a postaciami, nie ma granic w odczuwaniu silnych uczuć czy emocji. Za najczęstsze motywy związane z traumami i afektami w spektaklach Warlikowskiego wskazać można doświadczenia związane z wojnami, ale również te powiązane z zaburzeniami stresowymi, przeżytą żałobą, doznaniem przemocy, wypadkami czy porzuceniem. Bohaterowie wielokrotnie odczuwają stany depresyjne, nadmierne poczucie winy, impulsywność, a ich zachowania bywają obsesyjne i lękowe. Doświadczają również ciągłych retrospekcji własnych (i cudzych) doświadczeń. Znosząc barierę pomiędzy widownią a sceną, reżyser daje dodatkową przestrzeń na doświadczenie medium pamięci – na jej magazynowanie, cyrkulację i wywoływanie emocji umożliwiających odtworzenie wspomnień (zob. Potasińska, 2017, 25–48; Erll, 2009, 211–247). Fizyczna obecność aktorów, a przy tym dwukierunkowa interakcja (widz-aktor, aktor-widz) dodatkowo wzmacnia emocjonalne i afektywne doświadczenia zebranych na sali osób, wytwarza bardzo silne, spontaniczne oraz wyraźne reakcje na wydarzenia mające miejsce na scenie.

Bibliografia

- Assman, A. (2013). *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bryś, M. (2013). *Przeskok wyobraźni*, Slovenské divadlo, 61 (04), 393–399.
- Erll, A. (2009). *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Perspektywa niemiecka*, M. Saryusz-Wolska (red.), Kraków: Universitas, 211–247.
- Erll, A. (2018). *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fazan, K. (2014). *Czego chce film na scenie? Analiza trzech przypadków*, Kwartalnik Filmowy, 87–88, 114–126.

- Figzał-Janikowska, M. (2021). *(Nie)śmiertelność – recenzja*, Didaskalia, Gazeta Teatralna, 163/164, 354–368.
- Hirsch M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Massachusetts)–London: Harvard University Press.
- Hirsch M. (2011). *Pokolenie postpamięci*, Didaskalia, Gazeta Teatralna, 105, 28–36.
- Hirsch, M. (2020). *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie (fragmenty)*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci* Zagłady, P. Piszczatowski (red.), Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 16–65.
- Kasztelan, M. (2012). *Fenomen pamięci zbiorowej*, Gremium. Studies in History, Culture and Politics, 6, 185–198.
- Lorek-Jezińska, E. (2018). *Rocznicowe mobilizacje pamięci. Międzypokoleniowe projekty teatralne a trauma kulturowa*, Teksty Drugie, 4, 152–169.
- Nader, L. (2014). *Afektywna historia sztuki*, Teksty Drugie, 1, 14–40.
- Niedurny, K. (2016). *Laboratorium człowieka Małgorzaty Szczęśniak*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii: problemy, sylwetki, rozmowy*, K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska (red.), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 223–230.
- Nora, P. (2009). *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, Archiwum, 2, 4–12.
- Potasińska, P. (2017). *„Jak pisarze pamiętają?” – teorie badań nad pamięcią a praktyka literacka*, [w:] *Świadectwa pamięci w kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad (red.), Białystok: Alter Studio, 25–49.
- Semenowicz, D. (2011). *Przeoczone spotkanie. (A)pollonia Krzysztofa Warlikowskiego*, Didaskalia, Gazeta Teatralna, 102, 82–84.
- Van Alphen, E. (2008). *Affective Operations of Art and Literature*, RES: Anthropology and Aesthetics, 53 (1), 20–30.
- Van Alphen, E. (2019). *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wójcicka, M. (2015). *Media i nośniki pamięci zbiorowej w praktykach wcielania i zapisu*, Forum Socjologiczne, 6, 299–315.