

Kamila ŁAPICKA

Uniwersytet Warszawski

colendra@wp.pl

PRACA POSTPAMIĘCI¹ W KARTOGRAFIE JUANA MAYORGI

ABSTRACT The Effect of Postmemory in Juan Mayorga's *The Cartographer*

The Cartographer of Juan Mayorga was inspired by a visit to Warsaw in 2008. The author went on a 'walk through an invisible Warsaw', as he himself described it. It was a journey which followed the places pictured in photographs from the ghetto, which Mayorga saw at an exhibition at the Nożyki Synagogue. I was able to find them. Since photographs play an 'essential role as a medium of postmemory', as stressed by Marianne Hirsch, one of the leading researchers on postmemory processes in her paper *The Generation of Postmemory*, I would like to consider the means by which the photographs from the ghetto have initiated the effect of (affiliative) postmemory on this contemporary playwright (born in 1965), who has no connection to the Holocaust either through his family or even national background. I would also like to explore their effect on the dramatic developments of *The Cartographer* which take place within two time frames – Warsaw in 1940 as well as contemporarily.

Keywords: postmemory, Juan Mayorga, photographs, Warsaw ghetto

Słowa kluczowe: postpamięć, Juan Mayorga, fotografie, getto warszawskie

¹ Sformułowania „praca postpamięci” używam za polskimi tłumaczami tekstu Marianne Hirsch *Pokolenie postpamięci* – Małgorzatą Sugierą i Mateuszem Borowskim, którzy stosują je, pisząc np. o „kulturowej pracy postpamięci” („Didaskalia” 2011, nr 105, s. 32).

Jeśli miarą sukcesu dramaturga jest istnienie jego utworów na scenie, Juan Mayorga jest z pewnością człowiekiem sukcesu. Teksty madryckiego autora (ur. 1965) można znaleźć w repertuarach teatrów w całej Hiszpanii i nie tylko, zarówno na scenach państwowych, jak w teatrach prywatnych i amatorskich. Jego dramaty przetłumaczono na ponad trzydzieści języków (w tym norweski, turecki i koreański), a w 2015 roku utwór *El chico de la última fila* (2006)² znalazł się w pierwszej antologii dramatów hispanoamerykańskich przetłumaczonych na język chiński.

Polska recepcja Mayorgi nie jest zbyt powszechna. Przetłumaczonych zostało siedem (z blisko trzydziestu) tekstów pełnospektaklowych, a premierę teatralną miał tylko *Himmelweg* (2002)³. Jest to jeden z najważniejszych dramatów w dorobku autora, podejmujący temat Holocaustu, a konkretnie udanej mistyfikacji nazistów, którzy podczas wizyty wysłannika Czerwonego Krzyża w obozie koncentracyjnym w Theresienstadt zdołali go przekonać, że: *Warunki higieniczne są zadowalające. Ludzie są odpowiednio ubrani, stosownie do klasy społecznej i miejsca pochodzenia. Warunki mieszkaniowe są skromne, ale godne. Porcje żywnościowe wydają się wystarczające*⁴. Miasto zostało upiększone i sprowadzone do „normalności” wyłącznie na potrzeby tej wizyty. Można powiedzieć, że Niemcy wystawili sztukę, której reżyserem był niemiecki komendant obozu (odbywały się próby codziennych sytuacji – rozmów zakochanych, dziecięcych zabaw), wysłannik Czerwonego Krzyża – jedynym widzem, zaś aktorami – żydowscy więźniowie obozu.

Zagłada to dla Mayorgi ważny temat. Jest obecny nie tylko w jego twórczości artystycznej, lecz także w działalności naukowej. Dramaturg był członkiem grup badawczych, zajmujących się „Judaizmem. Tradycją zapomnianą w Europie” oraz „Filozofią po Holokauście” w madryckim Instituto de Filosofía – Consejo Superior de Investigaciones Científicas (IFS-CSIC). Wątki związane z Szoa pojawiają się także w jego esejach, m.in. *La representación teatral del Holocausto* (*Teatralne reprezentacje Holocaustu*), w którym pisze: *Pamięć o Szoa to nasza najlepsza broń przeciw dawnym i nowym metodom poniżania człowieka przez człowieka, i teatr nie może pozostać na uboczu tej walki*⁵.

² Szerokiej widowni dramat *El chico de la última fila* (dosł. *Chłopiec z ostatniej ławki*) może być znany z adaptacji filmowej, jakiej dokonał François Ozon, kręcąc w 2012 roku film pod tytułem *Dans la maison* (polski tytuł: *U niej w domu*).

³ Polska prapremiera *Himmelweg* odbyła się w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 8 maja 2011 roku, w reżyserii Katarzyny Kalwat.

⁴ Są to słowa, które wypowiada (a właściwie cytuje ze swojego raportu) postać dramatu – wysłannik Czerwonego Krzyża. Mayorga nie odnosi się do ich autentyczności, choć sytuacja opisana w dramacie naprawdę miała miejsce. Cytat pochodzi z polskiej wersji dramatu zamieszczonej w „Dialogu” 2010, nr 1, w tłumaczeniu Grażyny Wojacek (s. 110).

⁵ J. Mayorga, *La representación teatral del Holocausto*, [w:] *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. M. Brizuela, Córdoba 2011, s. 226 (tłum. własne).

SPACER PO NIEWIDZIALNEJ WARSZAWIE

Przedmiotem mojej analizy, prowadzonej z perspektywy pamięci i postpamięci, będzie kolejny „walczący” utwór – *Kartograf* (*El cartógrafo*, 2010). Inspiracją do jego powstania była wizyta Juana Mayorgi w Polsce w 2008 roku. Opisał ją na potrzeby czytania dramatu zorganizowanego pięć lat później w warszawskim Teatrze Polskim⁶. Głównym punktem relacji jest „spacer po niewidzialnej Warszawie”⁷, który miał następujący przebieg: w styczniowy poranek hiszpański autor wybrał się na spacer z hotelową mapą w rękę. Zwiedziwszy Starówkę, wszedł przypadkiem do synagogi, gdzie była akurat przygotowywana wystawa zdjęć. Okazało się, że są to niedawno odnalezione zdjęcia z warszawskiego getta. Każda fotografia miała podpisy (po polsku i po angielsku), które wskazywały miejsce, gdzie prawdopodobnie została zrobiona. Mayorga zaznaczył na swojej mapie te miejsca i zaczął ich szukać w przestrzeni miasta. Nie znalazł nic z tego, co zobaczył na fotografiach. Oczywiście brakowało ludzi, ale także wszystkich elementów ich otoczenia. Swoją wędrówkę dramatopisarz zakończył o zmroku przy pomniku Bohaterów Getta na Muranowie, gdzie upamiętniono walkę powstańców z kwietnia 1943 roku.

Miejscem, w którym Mayorga obejrzał wystawę zdjęć, była zabytkowa synagoga imienia Ryfki i Zalmana Nożyków, która znajduje się przy ulicy Twardej 6. Dzięki uprzejmości Jana Jagielskiego, pracownika archiwum fotografii Żydowskiego Instytutu Historycznego udało mi się dotrzeć do zdjęć, które oglądał autor *Kartografa*. Pochodzą one z dwóch źródeł. Część znajduje się w zasobach ŻIH, natomiast druga część jest własnością Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Warszawie.

Na stronie internetowej instytutu Jad Waszem (gdzie także są dostępne) można znaleźć opisy zdjęć⁸, które zostały zebrane w albumach Żydowskiego Instytutu Historycznego. Wykonano je dla Jointu (skrót od American Jewish Joint Distribution Committee – Amerykańsko-Żydowski Połączony Komitet Rozdzielczy), który był żydowską organizacją założoną w roku 1914 w Stanach Zjednoczonych, zajmującą się udzielaniem pomocy społecznościom żydowskim znajdującym się poza USA. Polski oddział Jointu mieścił się w Warszawie. Ponieważ formalnie był instytucją amerykańską, Joint miał zgodę na prowadzenie działalności w okupowanej stolicy Polski. W pierwszej połowie 1940 roku dotyczyła ona głównie otwierania publicznych kuchni, dystrybucji żywności, opieki nad żydowskimi uchodźcami, którzy tysiącami przybywali do getta, oraz opieki nad dziećmi. W tym celu przysyłano z USA do Warszawy paczki z jedzeniem i ubraniami. Rozdzielaniem ich zawartości zajmowała się Żydowska Samopomoc Społeczna (ŻSS) i inne organizacje działające wewnątrz getta, takie jak TOZ (Towarzystwo Ochrony Zdrowia Ludności Żydowskiej).

⁶ Czytanie odbyło się 8 maja 2013 roku w Café Teatr w Teatrze Polskim, w reżyserii Andrzeja Seweryna.

⁷ Relację Juana Mayorgi ze spaceru po Warszawie można znaleźć na stronie internetowej Teatru Polskiego. Zob. Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, *Czytamy w Polskim: „Kartograf”*, [online] http://www.teatrpolski.waw.pl/pl/cykle_i_wydarzenia/wydarzenia/?id_act=317, 25 I 2016.

⁸ Wszystkie fotografie wykonane dla Jointu, które znajdują się w tym tekście pochodzą ze strony internetowej instytutu: Yad Vashem Photo Archive, [online] <http://goo.gl/xg6so0>, 3 II 2016.



Prawdopodobnie po to, by pokazać darczyńcom, jak ich pomoc jest wykorzystywana, a także w celu zdobycia dodatkowych funduszy, wiosną 1940 roku Joint zatrudnił profesjonalnego fotografa, który wykonał kilka serii zdjęć dokumentujących jego działalność. Następnie zostały one dostarczone do słynnego atelier fotograficznego „Foto – Forbert” (które często wykonywało fotografie aktorów na planach filmowych lub w teatrach warszawskich), mieszczącego się poza obszarem getta, przy ulicy Wierzbowej 11. Wybrano czterysta sześćdziesiąt dwa zdjęcia, naklejo je na żółte kartonowe arkusze, na których dodano krótkie podpisy oraz nazwę i adres instytucji widocznej na fotografii. Warto wspomnieć, że po raz pierwszy sfotografowano wówczas Domy Modlitwy, służące za schroniska przemieszczającym się.



Natomiast zdjęcia znajdujące się w zasobach Gminy Wyznaniowej Żydowskiej pochodzą z lat 1940-1943. Zostały zakupione na aukcjach internetowych i w większości nie były wcześniej publikowane. Utrwalono na nich dzień powszedni getta. Można,

idąc za myślą Jacka Leociaka⁹, przyjąć, że siła tych fotografii wynika z „nadwiedzy” oglądającego. Można także powołać się na tekst Anji Tippner *Postkatastroficzne relikty i relikwie. Los obrazów po Holokauście*, w którym, mówiąc o zdjęciach wykonanych w przededniu Zagłady, autorka stwierdza: *Po katastrofie stały się dokumentami Holokaustu – wydarzenia o niszczycielskim działaniu*¹⁰.

Wydaje się, że dla Juana Mayorgi codzienne życie getta było najbardziej interesujące. Można w *Kartografii* odnaleźć fragmenty, które mogłyby stać się podpisami do zdjęć z wystawy zaprezentowanej w synagodze Nożyków. Na jednym z nich jest tramwaj z gwiazdą Dawida w miejscu numeru i z napisem „Grzybowska”, na innym młodzi riksarze i ich pasażerowie (*Widać, jak zorganizowany był transport; samochody były zabronione, ale mieli tam tramwaj i riksze*¹¹), a na kolejnym ruchliwa ulica – przechodnie, sklepy i zakłady usługowe, między innymi zakład fryzjerski (*Widać ludzi. Fryzjerów...*¹²).



⁹ Odnosząc się do prywatnych fotografii wykonanych w gettach, Jacek Leociak stwierdził, że *Zagłada wkracza w te zdjęcia dopiero poprzez kontekst odbioru, dzięki naszej wiedzy o tym, kiedy i w jakich okolicznościach zdjęcia te były zrobione*. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009, s. 234.

¹⁰ A. Tippner, *Postkatastroficzne relikty i relikwie. Los obrazów po Holokauście*, przeł. K. Adamczak, A. Arctwińska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 7, [online] <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl/article/viewFile/1913/1886>, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2015.25.10>, 3 II 2016. W przywołanym fragmencie autorka odnosi się do zachowanego przypadkiem zdjęcia żydowskich gimnazjalistów w Wiedniu z 1931 roku, które stało się podstawą wystawy *Classe terminale du lycée chases en 1931. Castelgasse, Vienne* Christiana Boltanskiego w 1987 roku.

¹¹ J. Mayorga, *Kartograf*, s. 5. Sztuka została przełożona na język polski przez Martę Jordan i znajduje się w bazie ZAiKS-u. Nie została jednak wydana drukiem, więc podawane przeze mnie numery stron pochodzą z egzemplarza elektronicznego udostępnionego autorce artykułu przez tłumaczkę.

¹² *Tamże*.



ZADANIE DLA DRAMATOPISARZA

Jak to się dzieje, że fotografie są w stanie poruszyć człowieka na tyle, by uruchomić w nim proces twórczy? Susan Sontag, autorka słynnego zbioru esejów *O fotografii* podkreśla wpływ, jaki na nasze życie wywiera ta dziedzina sztuki: *Obrazy, które mają praktycznie nieograniczoną władzę w społeczeństwie współczesnym – to głównie obrazy fotograficzne [...]. Obrazy takie mogą uzurpować sobie pozycję należną rzeczywistości, ponieważ zdjęcie – to nie tylko obraz (jako dzieło malarskie), interpretacja rzeczywistości, ale także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska*

pośmiertna¹³. W szczególny sposób można te słowa odnieść do fotografii ze świata Zagłady. Kontynuując swoje rozważania, Sontag wkracza na terytorium pamięci i odwołuje się do myśli Marcela Prousta: *Zdjęcia stanowią sposób uwięzienia rzeczywistości, pojmowanej jako oporna i niedostępna. [...] Nie można osiągnąć rzeczywistości, ale można mieć zdjęcia i być przez nie opętany, a jak twierdzi Proust, najambitniejszy spośród dobrowolnych więźniów – nie można co prawda osiągnąć teraźniejszości, ale można osiągnąć przeszłość*¹⁴.

Sontag stwierdza, że łatwość, z jaką obrazy fotograficzne wywołują wspomnienia, zależy od widza, nie od zdjęć. Nawet jeśli rodzą się w nas rozległe skojarzenia, ważniejsze jest przywołanie materii i istoty rzeczy. To właśnie może stanowić w naszym przypadku zadanie dla dramatopisarza. Mayorga, zanurzony w problematyce Zagłady, z pewnością miał umysł pełen asocjacji podczas wizyty w synagodze, ale najważniejsze, że uczynił to doświadczenie podstawą swojej twórczości. Czy doszło w jego przypadku do podobnego procesu, jaki Sontag zaobserwowała u Prousta? *Badając zdjęcia wyłącznie z punktu widzenia przydatności dla własnej pamięci Proust deformuje poniekąd istotę fotografii: nie są one bowiem prostym narzędziem pamięci, lecz jej fundamentem, a bywa, że zastępują pamięć*. To zdanie mogłoby się stać jedną z kolejnych definicji narzędzi postpamięci, wśród których – zdaniem Marianne Hirsch – najważniejszym jest fotografia.

Hirsch, obecnie pracująca na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku w Instytucie Badań nad Sprawami Kobiet, Płci i Seksualności¹⁵, gdzie łączy badania nad teorią feministyczną z tematyką pamięci i postpamięci, jest autorką najbardziej znanych książek z tego obszaru tematycznego¹⁶. To ona sformułowała pojęcie „postpamięć” jako *relację łączącą 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*¹⁷. Hirsch wyjaśnia, że termin „postpamięć” powstał na bazie analiz twórczości artystycznej przedstawicieli „drugiego pokolenia”, czyli potomków ocalałych z Holocaustu. Jednak Juan Mayorga nie jest przedstawicielem drugiego ani trzeciego pokolenia, a przynajmniej nigdy nie wypowiadał się na ten temat publicznie. Jego udziałem może więc stać się „postpamięć afiliacyjna”, która – w odróżnieniu od „postpamięci rodzinnej” – stanowi *efekt życia w tym samym czasie oraz w związku z konkretnym drugim pokoleniem w połączeniu ze strukturami zapośredniczenia, które powszechnie można sobie przyswoić, gdyż są na tyle łatwo dostępne i pojemne, że zasięgiem organicznej sieci transferu obejmują większą zbiorowość*¹⁸.

¹³ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 138.

¹⁴ *Tamże*, s. 147.

¹⁵ Jak można przetłumaczyć nazwę Institute for Research on Women, Gender, and Sexuality.

¹⁶ Między innymi *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory* (1997); *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012).

¹⁷ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 29.

¹⁸ *Tamże*, s. 31-32.

Jak już wspomniałam, najlepszym narzędziem transferu doświadczeń jest fotografia. Spełnia ona *kluczową rolę jako medium postpamięci*¹⁹, twierdzi Hirsch. *Zdjęcia, które przetrwały masową zagładę, śmierć swoich właścicieli i sfotografowanych na nich osób, bardziej niż ustne czy pisane przekazy robią wrażenie upiórów powracających z utraconego bezpowrotnie świata przeszłości. Pozwalają nam nie tylko zobaczyć przeszłość i jej dotknąć, lecz także przywracają ją życiu, odwołując ostateczność kliknięcia aparatu*²⁰.

BIAŁA PLAMA

Juan Mayorga opuścił warszawską synagogę, dotknąwszy przeszłości miasta i jego dramatycznej historii zapamiętanej na fotografiach. Jaki jest efekt tej wizyty? To pełnospektaklowy²¹ dramat *Kartograf*, z podtytułem *Warszawa, 1:400 000*. Został napisany dwa lata po wizycie w Polsce, w 2010 roku. Miejscem akcji jest Warszawa, a czas akcji zawiera się między 1940 rokiem a współczesnością. Współlistnieją w tych przestrzeniach czasowych dwie pary bohaterów. Pierwsza to Raul i Blanca, pracownik ambasady hiszpańskiej i jego żona, którzy jakiś czas wcześniej stracili córkę, Albę. Druga para, z czasów getta, to Starzec i Dziewczynka, emerytowany kartograf i jego wnuczka, których Mayorga przedstawia na początku jedynie w didaskaliach: *Starzec i Dziewczynka, zastygli w bezruchu, jak na fotografii*²². Starzec wyznacza wraz z Dziewczynką zaszyfowaną mapę getta, odśladając wnuczce tajniki swojej profesji. Co istotne, nazwę „Warszawa” zastępuje nazwa „Hurbinka” – od imienia kolegi Dziewczynki, który „przestał mówić”²³.

Mayorga czyni swoim *alter ego* Blancę. W pierwszej scenie kobieta tłumaczy mężowi, że straciła poczucie czasu, ponieważ przypadkowo weszła do synagogi i natknęła się na wystawę zdjęć z czasów getta... Od tego czasu myślenie o getcie, wręcz obsesyjne, zaczyna kierować jej życiem. Mayorga każe swojej bohaterce zdobywać informacje na ten temat niemal od podstaw (*Nie wiedziałam wiele o getcie. Tyle, co z kina, z jakiegoś filmu dokumentalnego...*²⁴). Blanca odwiedza więc kolejne miejsca pamięci i w jednym z nich słyszy – kluczową dla jej dalszych zmagañ z tematyką Zagłady – legendę o kartografie:

¹⁹ *Tamże*, s. 32.

²⁰ *Tamże*.

²¹ Mayorga tworzy także miniatury dramatyczne, stąd rozróżnienie. Miniatury te zostały wydane w Hiszpanii w roku 2010 w zbiorze pt. *Teatro para minutos (28 piezas breves)*, co można tłumaczyć jako: *Teatr na minuty (28 krótkich sztuk)*, zbiór nie został jednak przełożony na język polski.

²² J. Mayorga, *Kartograf*, s. 12.

²³ *Starzec* – *Nie chcemy mapy, która byłaby przydatna dla wroga. Chcemy takiej, której – gdyby wpadła w jego ręce, dzisiaj czy za tysiąc lat – nie umiałby odczytać. Zaszyfrujemy mapę. Odległości, nazwy, oznaczenia. Szkołę nazwiemy magazynem; magazyn – szkołą. Zamiast synagog narysujemy kościoły. Nie będzie się nazywała Warszawa.*

Dziewczynka – ...

Starzec – *Ten twój kolega, który przestał mówić: jak ma na imię?*

Dziewczynka – *Hurbinek.*

Starzec – *Hurbinka. Nazwiemy ją Hurbinka. Tamże*, s. 34.

²⁴ *Tamże*, s. 35.

*Było sobie raz getto. Podczas gdy wszędzie dokoła szalała śmierć, pewien stary kartograf postanowił narysować mapę, ale ponieważ ledwo trzymał się na nogach i nie mógł iść szukać potrzebnych mu danych, poprosił małą dziewczynkę, żeby to zrobiła za niego*²⁵. Człowiek, który opowiada tę legendę, sądzi, że jest niewiarygodna, ale Blanca ma przeczucie, że jest inaczej. Za wszelką cenę stara się odnaleźć „małą dziewczynkę” – dziś już dorosłą kobietę, która także wybrała zawód kartografa – i osiąga swój cel.

Zanim do tego dojdzie, Blanca zdobywa nowe informacje na temat getta i nie ukrywa zdziwienia, jak niewiele wspomnień zostało po nim w przestrzeni miasta, podobnie jak Mayorga, który w przytoczonej wcześniej relacji z wędrowki śladami zdjęć z getta powiedział: *Odkryłem, że wszystko – postacie i krajobraz – się ulotniło*²⁶. Miasto przestało mówić o swojej przeszłości, tak jak przestał mówić kolega Dziewczynki – Hurbinek, „dziecko Auschwitz”, postać utrwalaona w literaturze przez Primo Levię²⁷ i analizowana m.in. przez Giorgio Agambena jako ten, kto *nie może dać świadectwa, bowiem pozbawiony jest języka*²⁸. Blance nie chodzi o dialog prowadzony poprzez działalność muzeów czy stawianie pomników. Chodzi jej o namacalny ślad istnienia getta w jego pierwotnej przestrzeni. Do głowy przychodzi jej pewien pomysł, którym dzieli się z mężem – chodzi o stworzenie mapy Warszawy, złożonej z dwóch kolorów. Jeden z nich, „biała plama”, to ślad po getcie²⁹, przestrzeń, jaką zajmowało, wraz z zaznaczoną przerywanymi liniami informacją o tym, jak zmniejszał się jego obszar. Co ciekawe, ma to być mapa dla mieszkańców stolicy Polski, a nie dla turystów³⁰. Kolejny pomysł Blanki to wyznaczenie obszaru getta wprost na ziemi. Jej mąż nie podziela entuzjazmu dla podobnych inicjatyw: *Wyobraź sobie, że jakiś cudzoziemiec przyjeżdża do Madrytu, żeby uczyć nas naszej historii. Że przyszłoby mu do głowy zaznaczać na mapie, na ziemi, okropności naszej Wojny Domowej. Nie poczułabyś się urażona?*³¹. W kontekście dyskusji małżonków można się odwołać do „perspektywy przybysza”, dla którego wszystko jest interesujące i nowe. To, co dla „tubylców” jest już historią, zapisaną w archiwach i rodzinnych opowieściach, dla przybysza może stanowić przeżycie nieznane i przejmujące. Również w ten sposób można tłumaczyć zainteresowanie Blanki realiami życia w getcie. Raul jest sceptyczny także wobec rozmów o zmarłej córce, choć to ona prawdopodobnie jest powodem, dla którego Blanca obsesyjnie chce odnaleźć (ocalić?) Dziewczynkę z legendy o kartografie getta, przez co powtarza: *Nie wyjadę z Warszawy*³².

Alba zmarła, choć trafniej byłoby chyba powiedzieć: popełniła samobójstwo na skutek depresji, podczas pobytu rodziny w poprzedniej placówce dyplomatycznej – w Londynie. Rodzice nie zauważyli jej stanu (Raul – *A kto mógł przypuszczać? Nawet*

²⁵ *Tamże*, s. 9.

²⁶ Zob. przypis nr 7.

²⁷ P. Levi, *Rozejm*, przeł. K. Żaboklicki, Kraków 2009, s. 22-24.

²⁸ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 37-39.

²⁹ J. Mayorga, *Kartograf*, s. 20.

³⁰ *Mapa, dla tych, którzy tu mieszkają. To część tego miasta. Powinna być na mapie. Tamże.*

³¹ *Tamże.*

³² *Tamże*, s. 57.

nie wyglądała na smutną³³). Pewnego zimowego poranka dziewczyna obciąła włosy i wyszła bez butów z domu. Błąkała się do po mieście, aż doszła do parku, gdzie prawdopodobnie zamarzła³⁴. Wszystkie te „atrybuty śmierci” – krótkie, źle ostrzyżone włosy na kobiecej głowie, bose stopy, zimno – przywodzą na myśl śmierć więźniów obozów koncentracyjnych; Mayorga czyni opis śmierci Alby dość onirycznym i poza wspomnianą asocjacją z Zagładą nie rozwija tego wątku. Po drodze widziały Albę różne osoby, matka jest więc w stanie wyznaczyć w przybliżeniu trasę jej ostatniego spaceru. I choć pobyt w Warszawie, czyli w nowym miejscu, miał mieć dla małżonków wymiar terapeutyczny, Blanca izoluje się od męża i stosuje specyficzną autoterapię – obrysowuje swoją sylwetkę i wpisuje w nią ważne wydarzenia z życia córki, staje się kartografem własnych wspomnień: *Patrzysz na swoje ciało i objawiają ci się różne rzeczy. Osoby, zwierzęta, słowa. Kolory, daty. Dźwięki. Miejsca. Madryt. Warszawa. Londyn. Rzeczy, które były osobno, objawiają się razem. Rzeczy zapomniane wracają. Ty, kiedy cię poznałam. Alba w dniu swoich narodzin. Alba pierwszego dnia w szkole. [...] Alba na samotnym spacerze po Londynie. Alba w dniu swojej śmierci*³⁵. Mapa Warszawy z „białą plamą” getta, mapa życia z „białą plamą” po śmierci córki. W ten sposób pamięć indywidualna włącza się w utworze Mayorgi w kontekst zbiorowy.

ZOBACZYĆ NIEWIDZIALNY POMNIK

Kiedy Blanca doprowadza do spotkania z Deborą Mawult, obie przestrzenie czasowe *Kartografa* – współczesność i rzeczywistość roku 1940 – zyskują połączenie i, co ciekawe, Dziewczynka otrzymuje personalia. Nie przyznaje się jednak do swojej przeszłości. Mayorga daje czytelnikowi subtelne znaki, że to ona jest wnuczką kartografa z getta, ale sama Deborah mówi Blance: *Żałuję; ani nie jestem tamtą dziewczynką, ani nawet nie sądzę, aby naprawdę istniała. [...] Mogła istnieć. Jednak pani chce czegoś więcej, pani chce ocalić tę dziewczynkę. Albo przynajmniej ocalić tę mapę, upewnić się, że to wszystko nie było daremne. Nie sądzę, aby ją pani kiedykolwiek znalazła. A choćby nawet, choćby miała ją pani przed oczami, nie poznałaby jej pani. Już oni zadbaliby o to, aby nie każdy mógł z niej skorzystać*³⁶.

Rzeczywiście, w finale swojego utworu Mayorga ujawnia mechanizm powstawania mapy: *Dziewczynka wybiera jedną z płyt chodnikowych, podnosi ją; na odwrócie płyty widać jakieś znaki. Dziewczynka wyjmuje dłuto i robi nowe znaki. Gdybyśmy odwrócili wszystkie płyty, wyglądałyby jak podzielony na kwadraty plan Warszawy*. Nasuwa się tu skojarzenie

³³ Tamże, s. 75.

³⁴ Blanca – Kiedy ktoś się zbliża, zmienia chodnik i przyspiesza kroku, zaczyna biec przed siebie, już nie może wrócić, zasnęłaby na chodniku, upadłaby, boi się zasnąć, od wielu dni nie śpi, dałaby wszystko, byle móc zamknąć oczy i zasnąć, tutaj nikt jej nie przeszkodzi, między huśtawkami, w parku nie ma nikogo, jest jej zimno, ten pies jej nie przeszkodzi, bezpański pies, między huśtawkami, zamyka oczy, nareszcie jest spokojna, nareszcie się uśmiecha. Tamże, s. 75-76.

³⁵ Tamże, s. 74.

³⁶ Tamże, s. 81.

z „niewidzialnym pomnikiem” stworzonym w Saarbrücken³⁷ przez Jochena Gerza i opisanym przez innego ważnego teoretyka postpamięci³⁸, Jamesa E. Younga³⁹. W 1993 roku Gerz, niemiecki artysta konceptualny często pracujący w przestrzeni publicznej, stworzył pomnik, nazywany też „kontrapomnikiem” lub „antypomnikiem” i wpisujący się w nurt „antymonumentalizmu”. Pomnik nosi nazwę *2146 kamieni. Pomnik przeciwko rasizmowi* i znajduje się na obszernym brukowanym placu w Saarbrücken, tuż przed zamkiem, dziś będącym siedzibą Parlamentu, a w czasach hitlerowskiej Rzeszy – siedzibą gestapo. W czasie przeprowadzania „tajnego projektu memorialowego” – jak nazwał akcję Gerza Young – artysta był profesorem wizytującym w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych i zaangażował do współpracy swoich studentów. Efektem było wyrycie na kamieniach brukowych nazw ponad dwóch tysięcy byłych cmentarzy żydowskich w Niemczech, aktualnie zamkniętych lub zlikwidowanych. Po wykonaniu tej operacji kamienie ponownie umieszczono na swoich miejscach (na czas akcji zastąpiono je innymi). Ułożono je jednak napisami do dołu, więc na pozór na placu nic się nie zmieniło. *Pomnik miał być niewidzialny, obecny tylko w pamięci – nie dla oka, a zatem, jak sądził Gerz, dla umysłu*⁴⁰. Jednak aby pomnik mógł być „obecny w pamięci”, musiał przeniknąć do społecznej świadomości. Stało się to między innymi za pośrednictwem mediów (reakcje nie były jednoznacznie pozytywne, pojawiły się oskarżenia o wandalizm). *Ludzie odwiedzający tłumnie plac w poszukiwaniu owych kamieni pośród ośmiu tysięcy, którymi był wybrukowany, zaczęli się zastanawiać, gdzie właściwie znajdują się względem pomnika: Na nim? W nim? A może w ogóle go tam nie ma? Gerz miał nadzieję, że szukając pamięci, zdadzą sobie sprawę, że ta pamięć jest w nich już obecna. Miał to być pomnik wewnętrzny: jako jedyne stojące formy na rynku, sami zwiedzający stawali się pomnikami, których szukali*⁴¹. Najciekawszy wydaje się finał tej akcji artystycznej, czyli nazwa „plac Niewidzialnego Pomnika”, której nadaniem rada miejska Saarbrücken usankcjonowała jego istnienie.

Jak wcześniej wspomniałam, Juan Mayorga określił swoje doświadczenie z roku 2008 mianem „spaceru po niewidzialnej Warszawie”. Spacer ten zapisał się w społecznej świadomości, w przestrzeni literackiej i w pamięci widzów dzięki dramatowi *Kartograf*, który jest częścią „teatru Holocaustu” – ważnego segmentu twórczości Mayorgi. Zadaniem teatru Holocaustu nie jest rywalizowanie z relacjami świadków. *Jego misją jest konstruowanie doświadczenia utraty; nie spłacanie w sposób symboliczny długu, tylko przypominanie, że dług nigdy nie może zostać spłacony; nie zabieranie głosu w imieniu ofiar, tylko sprawienie by wybrzmiała cisza. Teatr, sztuka ludzkiego głosu, pozwala nam usłyszeć ciszę. Teatr, sztuka ciała, może uczynić widoczną jego nieobecność. Teatr, sztuka pamięci, może nas uwrażliwić na zapomnienie*⁴².

³⁷ Miasto w Niemczech, stolica kraju związkowego Saara.

³⁸ James E. Young częściej niż o „postpamięci” mówi o „pamięci pośredniej”, ang. *vicarious memory*.

³⁹ J.E. Young, *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 267-290.

⁴⁰ *Tamże*, s. 268.

⁴¹ *Tamże*, s. 269.

⁴² J. Mayorga, *La representación...*, s. 227.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 105.
- Leociak J., *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.
- Levi R., *Rozejm*, przeł. K. Żaboklicki, Kraków 2009.
- Mayorga J., *Himmelweg*, przeł. G. Wojacek, „Dialog” 2010, nr 1.
- Mayorga J., *Kartograf*, przeł. M. Jordan (baza Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, nie została wydrukowana).
- Mayorga J., *La representación teatral del Holocausto*, [w:] *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. M. Brizuela, Córdoba 2011.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
- Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, *Czytamy w Polskim: „Kartograf”*, [online] http://www.teatrpolski.waw.pl/pl/cykle_i_wydarzenia/wydarzenia/?id_act=317.
- Tippner A., *Postkatastroficzne relikty i relikwie. Los obrazów po Holokauście*, przeł. K. Adamczak, A. Artwińska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 7, [online] <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl/article/viewFile/1913/1886>, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2015.25.10>.
- Yad Vashem Photo Archive, [online] <http://goo.gl/xg6so0>.
- Young J.E., *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. Grzegorz Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2.

Kamila ŁAPICKA – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Recenzentka teatralna, dziennikarka. Obecnie doktorantka w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się twórczością współczesnego dramaturga hiszpańskiego Juana Mayorgi.