

Dorota Sajewska

Uniwersytet Warszawski

dsajewska@gmail.com

CIAŁO JAKO MEDIUM POSTPAMIĘCI

ABSTRACT **Body as a Medium of Post-memory**

In the post-memory discourse the visual and textual remains – images and narrations – function as the main media connecting the present and the past. Whereas this text concentrates on the meaning of the body as a medium of memory transmission. On the one hand, recalling the corporeal aspects present in Marianne Hirsch's works, on the other – Rebecca Schneider's theories placing the question of the body as an archive in the very centre, as well as Alison Landsberg's concept of prosthetic memories, the author shows how today's theatre, performance and video art concerned with the issue of the Shoah, try to offer the possibility of the body-to-body transmission of history and collective experience.

Key-words: body, archive, reenactment, video-witnessing, performative document

Słowa kluczowe: ciało, archiwum, rekonstrukcja, wideoświadeństwo, dokument performatywny

Na otwartej 21 września 2011 r. przez prezydentów Polski i Niemiec wystawie zatytułowanej „Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” w berlińskim muzeum Martin-Gropius-Bau wśród prawie 800 eksponatów znalazł się film Artura Żmijewskiego zatytułowany *Berek*. Ta powstała w 1999 r. praca, przedstawiająca grającą w berka grupę nagich ludzi w dwóch pomieszczeniach: w przestrzeni piwnicy oraz w komorze gazowej byłego obozu koncentracyjnego, została zdjęta z wystawy po serii interwencji ze strony widzów pod zarzutem nieposzanowania pamięci ofiar nazizmu.

Nad decyzją o usunięciu pracy zaważył paradoksalnie przede wszystkim list Hermanna Simona, dyrektora berlińskiego Centrum Judaicum, który wprawdzie krytycznie wyraził się o wideo Żmijewskiego, ale zdecydowanie sprzeciwiał się formie jakiegokolwiek cenzury. Niemniej aktu ocenzurowania dokonano, a „sprawa Berka” okazała się symptomatyczna. Nie był to bowiem pierwszy raz, kiedy wideo tego artysty zostało w Niemczech wykluczone z pola widzialności. Wcześniej to samo spotkało pracę *80064*, która w 2004 r. została odrzucona we Frankfurcie, gdzie ważnym aspektem wystawy „Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main” miała być rekonstrukcja historii i gdzie jako równoprawne narracje znalazły się obok dzieł sztuki odrestaurowane dokumenty z obozu i jego dotyczące. Żmijewski potraktował hasło skoncentrowanej wokół problematyki dokumentaryzmu wystawy dosłownie – postanowił odnowić numer obozowy, wytatuowany na skórze więźnia Auschwitz, 92-letniego Józefa Tarnawy, potraktować go jako dokument historii, a tym samym *jak zabytek wymagający renowacji*¹.

Zastanawiający jest fakt, że na frankfurckiej wystawie, bezpośrednio przecież nawiązującej w geście powtórzenia do odbywających się tu w latach 60. procesów oświęcimskich, nie znalazło się miejsce dla pracy nie tylko dokonującej rekonstrukcji tatuażu, lecz przede wszystkim podejmującej problematykę świadka, kluczową dla wystawy, jak i szerzej – dla dyskursu o Zagładzie. Strukturę wideo Żmijewskiego tworzy z jednej strony akt świadectwa składany przez ocalałego, z drugiej zaś ramę medialną dla tego świadectwa stanowi wywiad, który przeprowadza sam artysta. Niewątpliwie ta sytuacja zaprezentowana nam w postaci wideodokumentu odsyła do sposobów mediacji doświadczenia Zagłady, charakterystycznych dla trzeciego etapu świadectw o Zagładzie², który zapoczątkował swoistą „rewoltę pamięci”, polegającą, zdaniem Pierre’a Nory, m.in. na *wyłączeniu historyka z jego tradycyjnego monopolu interpretowania rzeczywistości*, a tym samym na konieczności dzielenia roli producenta przeszłości z *sędzią, świadkiem, mediami i prawodawcą*³.

Ten trzeci etap, czyli przełom lat 70. i 80., wiązał się zatem z jednej strony z przywróceniem znaczenia świadkowi jako uczestnikowi i narratorowi historii, z drugiej zaś z upowszechnieniem technik dokumentacji audio i wideo, rejestrujących akty składania świadectwa. Jednym z najistotniejszych działań, dążących do audiowizualnego zapisu świadectw ocalałych, stał się projekt uniwersytetu w Yale, gdzie w 1979 r. powołano do życia The Video Archive of Holocaust Testimonies w celu stworzenia mówionej historii Zagłady. Centrum tej historii stanowić miały nagrania ustnych opowieści świadków. Wkrótce potem Claude Lanzmann przystąpił do zbierania materiałów do swojego filmu *Shoah* z 1985 r., które to materiały, jak pamiętamy, opierały się właśnie na wideorejestracji wywiadów przeprowadzanych ze świadkami Zagłady. Jak zwraca uwagę Paweł

¹ *Porozmawiamy o „80064”. Dialog między Agatą Araszkiewicz i Arturem Żmijewskim*, [online] <http://www.obieg.pl/rozmowy/5691>, 25 III 2014.

² Pierwszy etap to dokumentacja losu Żydów na gorąco, jeszcze w trakcie wojny; drugi etap wyznaczał proces Eichmanna i świadectwo rozumiane jako głos oskarżenia, gdzie mieściłyby się również procesy we Frankfurcie; trzeci wreszcie wiązał się z przywróceniem znaczenia świadkowi jako uczestnikowi i narratorowi historii. Zob.: A. Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, Paris 2002.

³ P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 42.

Mościcki w artykule *Karski – paradoks o świadku*, dopiero ten zwrot od świadka do wideoświadka odsłonił teatralny charakter, a ściślej – całą wydarzeniową i widowiskową stronę świadectwa⁴. Dobrze potwierdzają tę tezę słowa Jamesa E. Younga, który w swoim znanym tekście o dokumentowaniu świadka pisał: *inaczej niż w zapisanej narracji, która ma tendencje do zacierania przerw pomiędzy słowami i myślami, w świadectwie wideo pauzy i wahania w opowiadaniu historii pozostają nienaruszone. Poczucie niespójności doświadczeń, asocjacyjna natura ich rekonstruowania, widoczny wysiłek poszukiwania nazw i język zostają zachowane na wideo i wchodzi do tekstu świadectwa na równi z opowieścią ocalałego*⁵.

Wydaje się, że w 80064 Artur Żmijewski znakomicie uchwycił ów teatralny wymiar wideoświadectwa. Sytuacja odtworzenia numeru obozowego w nowoczesnym studiu tatuażu w obecności reżysera tego drastycznego spektaklu to właściwie poddana specyficznemu przesunięciu rekonstrukcja działania *body art*, w którym gest autodestrukcji zostaje oddelegowany na Innych. Choć praca Żmijewskiego przypomina *reenactment*, jedną z najważniejszych strategii artystycznych ostatniej dekady, polegającą na odtworzeniu – zwykle na podstawie dokumentacji wideo, zdjęć, zapisów prób, świadectw mówionych – działania należącego już dziś do historii *performance art*, to jednak praktyka ta poddana zostaje zasadniczej modyfikacji⁶. Pojedyncze ciało performera, które zwykle stawalo się miejscem (re)inscenizacji wydarzenia, podlega tu bowiem rozszczepieniu na trzy ciała aktorów: więźnia, artysty i anonimowego tatuażysty, którym – w perspektywie dyskursu pohołokaustowego – mogłyby odpowiadać trzy główne figury wydarzenia Zagłady: ofiara, sprawca i świadek⁷. Dzięki tak zainscenizowanej sytuacji dokumentalnej Żmijewski, jako świadomy możliwości swego medium artysta wideo, odsłania przed nami sam proces tworzenia świadectwa oraz będący jego efektem sposób rozumienia wydarzeń. Poprzez jawną manipulację na dokumencie artysta pokazuje również osłabienie, czy wręcz neutralizację, afektywnego odbioru, jaki wywoływany był niegdyś przez rejestrację emocjonalnego świadectwa, a który dziś utracił swoją moc z kilku co najmniej powodów. Na ów proces neutralizacji złożyły się: podważenie obiektywności wideodokumentacji, dyskurs krytyczny wokół autentyzmu świadectwa, wreszcie powszechna dostępność wideoświadectw na portalach internetowych, unieważniających niejako wydarzeniowy charakter naszego – widzów – spotkania z ocalałym, z tym, który funkcjonował niegdyś jako figura absolutnej pojedynczości i niepowtarzalności. Być może właśnie dlatego Żmijewski wykorzystuje do swojego radykalnego działania na ciele nie sytuację na żywo, lecz technikę masowego upowszechnienia – wideo. Jedno-

⁴ Zob.: P. Mościcki, *Karski – paradoks o świadku*, [w:] *Nowe biografie*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2012, s. 47-62, *Nowe historie*, 03.

⁵ J.E. Young, *Holocaust w świadectwach filmowych i świadectwach wideo. Dokumentowanie świadka*, przeł. T. Łysak, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2, s. 251.

⁶ Na temat tej praktyki artystycznej zob. więcej: R. Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactments*, New York 2011; *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014.

⁷ Zob.: R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933-1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.

częście umieszcza je – jako jedną z nielicznych prac – w otwartym dostępie na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej, by mieć gwarancję, że praca nie pozostanie w niszy, lecz będzie posiadać impakt społeczny.

Wideodokument 80064 dobrze zdaje sprawę ze zmiany mediacji rekonstruowanego doświadczenia, jaka dokonała się w dobie globalnego przepływu medialnych obrazów przemocy, przywołuje pohołokaustowy dyskurs wokół figury świadka z lat 90. XX i początku XXI w. (zob. np. Shoshana Felman, Goeffrey Hartmann, Dominik LaCapra, Annette Wiewiorka), wiążąc przy tym tę refleksję z dyskursem na temat postpamięci. Wobec biologicznego rozpadu ciała ocalałych, biologii, która determinuje *de facto* ów proces zmian w dyskursie kulturowym – Żmijewski zgłasza potrzebę krytycznej analizy figury świadka i aktu składania świadectwa. Widać to wyraźnie w komentarzu danym przez samego autora pracy do wystawy i spotkania z widzami w Brétigny-sur-Orge (6 stycznia 2005 r.), gdzie w ramach Sezonu Polskiego we Francji, w Centre d'Art Contemporain, miał miejsce premierowy pokaz filmu: *Ludzie z numerami, naoczni świadkowie, widzowie/uczestnicy, obarczeni pamięcią... rozsypującą się już dziś pamięcią. To przecież starcy mający po 80, 90 lat. Więźniowie Auschwitz po 60 latach pamiętają szczątki, strzępy, przeinaczone i zdeformowane, dalekie od wierności zdarzeniom. Oni stoją już na progu rozkojarzenia, rozpadu i zagłady pamięci. Zostały fragmenty, rozbity obrazów, zlepki, ciągi ocalałych wątków. I z tego wszystkiego oni wciąż na nowo tworzą swoją narrację, której jesteśmy słuchaczami, widzami tej panoramy zagłady. [...] A zatem opowieści ocalańców są „skonstruowane”, a sami świadkowie części wydarzeń nie potrafią odtworzyć – pamięć o nich ukryła się przed nimi samymi. Schowana jest też i inna rzecz – emocje. Emocje z czasu zagłady, emocje świadka są w nich zatrzęsnięte – ich wydobyć i ujawnienie to może większe świadectwo niż słowo, mocniejsze niż tekst – to niezbity dowód okrucieństwa przeszłych wydarzeń, a dla nas, widzów, również spektakl dziejącej się historii, historii, która żyje w człowieku i może wypłynąć z niego jak krzyk, strach, płacz, westchnienie, powracające przerażenie i żal. To historia inna niż opisana słowem. To historia, która może naprawdę ranić – a najmniej bezpieczny jest sam świadek. Ale takie świadectwo jest nieodparte, agresywne, penetruje emocje samego widza tak, jak ból penetruje ciało*⁸.

W tej obszernie zacytowanej wypowiedzi artysty dochodzi do głosu silna krytyka archiwalnego myślenia, a raczej złudzenia, że przez materialne resztki – pisemne lub wizualne pozostałości – jesteśmy w stanie uzyskać dostęp do historii. Łącząc to rozpoznanie z dyskursem postpamięci, w ramach którego to obrazy i historie funkcjonują jako główne media, umożliwiające łączność między teraźniejszością a przeszłością, Żmijewski zdaje się ukazywać, że konsekwencją tak przyjętej perspektywy jest przekonanie o wysoce zapośredniczonym charakterze doświadczenia Zagłady przez kolejne pokolenia, których struktury wyobraźni i projekcji kształtowane są poprzez wspólne archiwum historii i obrazów. W efekcie język ciała, stanowiący – jak pisała Marianne Hirsch – *niewerbalne i niekognitywne akty transmisji*⁹, przekazywane w ramach rodziny

⁸ A. Żmijewski, *Komentarz do filmu „80064” (notatki do spotkania z widzami w Brétigny-sur-Orge 6.01.2005)*, [online] <http://www.obieg.pl/rozmowy/5691>, 25 III 2014.

⁹ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 31.

i często przybierające formę symptomów, zaczyna pełnić funkcję coraz bardziej marginalną. Albo ujmując rzecz inaczej i radykalniej: to, co stanowiło o integralności i wiarygodności świadka – jego ocalałe ciało – wobec nieodwołalnej śmierci świadków zostaje zepchnięte w niepamięć.

Praca Żmijewskiego wskazuje na silne wyparcie we współczesnej kulturze ciała jako medium pamięci. Natomiast mocno afektywne reakcje na jego wideo stanowią dowód na to, jak głęboko zachodnia kultura jest logo- i wzrokocentryczna i z jak dużym lękiem podchodzi do ciała i cielesności. Jednocześnie *80064* – właśnie jako specyficzny *reenactment* działania z obszaru *body art* – kryje w sobie przekonanie o możliwości aktów transmisji przeszłości w teraźniejszość poprzez ciało. Nawet jeśli jest to ciało poddane zapośredniczonej przez wideo przemocy. A może właśnie dopiero dzięki mediacji jesteśmy w stanie dostrzec, że przyjemność czerpana z przemocy nie leży wyłącznie po stronie artysty-sprawcy. Widać ją również w zachowaniu samej ofiary, która szybko i łatwo poddaje się zadanemu tu gwałtowi i której początkowa odmowa wykonania ponownego tatuażu wynika przede wszystkim z lęku, że ślad po Zagładzie przestanie być autentyczny, co z kolei zdyskwalifikuje go jako wiarygodnego świadka Zagłady. Jeśli wreszcie – co wydaje się dla tej pracy kluczowe – dostrzec voyerystyczną postawę widza jako biernego obserwatora zainscenizowanej tu sytuacji przemocy, wówczas okaże się, że prawdziwym bohaterem filmu (a zarazem szczególnym świadkiem Zagłady) jest nie ofiara Auschwitz, dziś już nieżyjąca, ani też artysta asystujący tatuażystce w dokonywaniu aktu przemocy, lecz widz. I to jego silnie afektywna reakcja na tę pracę gwarantuje przetrwanie pamięci o Zagładzie.

Żmijewski, dokonując swego wywłaszczenia świadka z jego ciała, jednocześnie świadomie wprowadza go w obieg „pamięci protetycznej”, czyli – jak definiuje ją Alison Landsberg: *pamięci, która krąży w przestrzeni publicznej, i choć nie jest osadzona organicznie, to jednak jest doświadczana przez ciała w wyniku ich uwikłania w różnorodne technologie kulturowe. [...] Pamięć protetyczna – możliwa dzięki zaawansowanemu kapitalizmowi i kulturze masowej, będącej w stanie rozpowszechniać obrazy i opowieści o przeszłości – nie jest ani „naturalna”, ani „autentyczna”, a jednak organizuje i pobudza ciała oraz podmiotowości, które ją przyjmują*¹⁰. Rekonstrukcja Artura Żmijewskiego, czerpiąc z radykalizmu *performance art*, manipulacyjnych technik dokumentacyjnych, jak również zdając sprawę z historii medialnego zapisu doświadczenia Zagłady, tworzy więc swoistą protezę ciała: performatywne wideo, lokujące się na przecięciu działania na cielesne i działania obrazem. Ukazuje – wbrew przekonaniom neoawangardy, stawiającej na bezpośrednią obecność ciała – że wejście ciała w relację z technologią i kulturą wizualną wcale nie musi osłabiać jego materialności, skuteczności i sprawczości. Wręcz przeciwnie – może objawić siłę politycznej interwencji. Uwzględniając przemiany, jakie dokonały się w globalnej współczesności pod wpływem mediów, praca Artura Żmijewskiego dowodzi, że to wizualny zapis żywej akcji może dziś wprowadzić radykalne zakłócenie w powszechny stan zubożnienia na medialnie reprodukowane obrazy przemocy.

¹⁰ A. Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004, s. 25-26.

Etyczny niepokój, jaki wywoływała i nadal wywołuje praca Żmijewskiego, wciąż jednak zastanawia, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę radykalizm działań neoawangardy, często bazującej na sytuacji gwałtu, przemocy, terroru jako podstawowej strategii artystycznej, by przywołać tu zaledwie kilka najbardziej znaczących nazwisk z tego okresu, przedstawicieli *performance* i *body art*: Mariny Abramović, Giny Pane, Chrisa Burdena czy Akcjonistów Wiedeńskich. Ta obecna w powojennej sztuce analogia między strategiami artystycznymi a mechanizmami terroru, wreszcie między figurą zbrodniarza i artysty, obecna była również i w polskim teatrze awangardowym przełomu lat 60. i 70. W niedawno wydanej znakomitej książce *Polski teatr Zagłady* Grzegorz Niziołek przywołuje w tym kontekście Tadeusza Kantora, stwierdzając dobitnie: *Ta ryzykowna identyfikacja przez długi czas była podstawą jego praktyki artystycznej. W dodatku nie chodziło tutaj o symboliczną i uniwersalną figurę zbrodniarza, lecz o bardzo konkretną jego historyczną postać: zbrodniarza hitlerowskiego zaangażowanego w dzieło Zagłady*¹¹. Niziołek stara się w swojej książce przywrócić historyczność często niehistorycznie interpretowanym działaniom (dziełom) awangardy, dlatego też dokonuje swojej rekonstrukcji genealogii *Umarłej klasy*, gdzie temat Zagłady, pamięć o zbrodni i jej ofiarach dopiero uzyskały jawny kształt. Przypomina więc o wcześniejszych *Nadobniściach i koczodanach* oraz o happeningu *Pralnia*, gdzie Kantor *budował komory gazowe, a następnie zapędzał do nich publiczność*, przywołuje *Kurkę wodną*, w której *organizował wielkie dzieło przesiedlenia, zakończone zbiorową zagładą*, wreszcie *Nosorożca*, do którego pomysł kostiumów, odwołujący się do wyobrażenia nałożonej na ciała aktorów drugiej ludzkiej skóry, Kantor *zawdzięczał hitlerowskim oprawcom, którzy – jak przekonywał sam artysta – pierwsi potraktowali skórę człowieka jako tworzywo, jako coś kompletnie niezależnego i autonomicznego*¹². To zdanie zachowuje swoją moc do dziś, szczególnie gdy przypomnimy sobie raz jeszcze działanie rekonstrukcyjne na skórze ofiary dokonane przez Żmijewskiego rękami tatuażysty jako Innego.

Ten utracony, czy raczej zapoznany, radykalizm polityczny neoawangardy powrócił do mnie jako widza z całą performatywną i afektywną mocą w rekonstruowanym seansie teatralnym *Umarłej klasy*, zatytułowanym *Hommage auf Tadeusz Kantors „Die Tote Klasse” – Pamięci „Umarłej klasy” Tadeusza Kantora*. Ten spektakl, zrealizowany w Berlinie w 2007 r. przez Ensemble Kalibani¹³, został zaprezentowany polskiej publiczności podczas festiwalu Warszawa Centralna 2008: „Stygmaty ciała”, w zderzeniu z wideodo-

¹¹ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 413.

¹² *Tamże*, s. 413-414.

¹³ Ensemble Kalibani to jedna z dwóch niezależnych grup składających się na berliński teatr RambaZamba, w którym aktorami są osoby niepełnosprawne, przede wszystkim z upośledzeniem umysłowym. RambaZamba powstała w Berlinie w 1991 r. z inicjatywy aktorki Giseli Höhne i reżysera Klausa Erfortha, których syn Moritz urodził się z trisomią 21, określaną powszechnie jako zespół Downa. Od lat 80. prowadzili oni zajęcia teatralne z dziećmi z różnego typu niepełnosprawnościami. RambaZamba nie ugrzęzła jednak w „getcie” zespołów tworzonych przez osoby niepełnosprawne, lecz stała się dla aktorów miejscem podporządkowanym ich wrażliwości, ekspresji i wyobraźni i co więcej – udało się ją zorganizować tak, by aktorzy mogli pracować w teatrze zawodowo. Tak powstał teatr zdecydowanie przekraczający sztywne ramy, wchodzący w dialog z performansem, kabaretem, koncertem, akcją społeczną.

kumentem Artura Żmijewskiego – 80064. Umieszczenie tego filmu jako kontekstu do przedstawienia przygotowanego przez grupę teatralną złożoną z osób niepełnosprawnych, przede wszystkim z upośledzeniem umysłowym, przyniosło jeszcze większą dezaprobatę dla pracy i postawy polskiego artysty. Ponadto ta konfrontacja doprowadziła w odbiorze do (wtórnej) wiktylizacji aktorów Ensemble Kalibani, do zapoznania przez większość oburzonych działaniem Żmijewskiego widzów ich profesjonalizmu, ekspresji i wyobraźni, a przede wszystkim metamedialnego charakteru zaprezentowanej przez berliński zespół rekonstrukcji *Umarłej klasy* – jej związków z pohołokaustowym dyskursem świadectwa i postpamięci.

Spektakl Kalibani to właściwie powtórzenie powtórzenia – *hommage* oddany tu jest bowiem przedstawieniu, które samo w sobie, jak sformułował to Konstanty Puzyna, było *rodzajem homage czy epitafrum dla pewnego umarłego już świata, dla środowiska, które już nie istnieje, dla epoki, która odeszła...*¹⁴. Niemieccy aktorzy postanowili zatem ponownie odegrać na scenie świat i środowisko Żydów, których losem – w niecałe 30 lat po przywołanym w spektaklu Kantora wybuchu Wielkiej Wojny – stał się Holokaust. W scenie otwierającej przedstawienie Ensemble Kalibani nie pojawiają się wprawdzie, jak w „oryginalu”, manekiny chłopców i dziewcząt obok żywych aktorów, a jednak widzowi od początku do końca towarzyszy wrażenie, jakby żywi aktorzy ciągnęli za sobą swój martwy cień, jakby, jak pisał niegdyś o spektaklu Kantora Jan Kott, *umarli siadali obok samych siebie, obok byłych siebie, obok siebie, którzy byli*¹⁵. Rekonstrukcja *Umarłej klasy* dokonana przez aktorów o różnym stopniu fizycznej i psychicznej niepełnosprawności stanowi ten rodzaj pracy teatralnej, w którym nie istnieje podział na „ja” i „moje ciało”, lecz problematyzacji podlega przede wszystkim (kluczowa również dla teatru Kantora) relacja między materią ożywioną i nieożywioną.

Żeby spróbować wniknąć w to odczucie powrotu umarłych w żywych ciałach aktorów, chciałabym raz jeszcze powrócić do kwestii świadka i aktu składania świadectwa. Przywoływany tu Grzegorz Niziołek przyjął jako punkt wyjścia do reinterpretacji twórczości autora *Umarłej klasy* próbę odczytania dzieła teatralnego Kantora „w kontekście problematyki świadectwa”, która wydawała się dotąd sprzeczna z jego intencjami jako awangardowego artysty. Choć niewiele wiemy na temat tego, czy Kantor był bezpośrednim świadkiem Zagłady, możemy jedynie domyślać się, że jako mieszkaniec od 1942 r. ul. Węgierskiej w Krakowie, gdzie do niedawna mieściło się getto, przez kilka miesięcy musiał znajdować się w bezpośrednim sąsiedztwie takich wydarzeń jak wywózki do obozów śmierci czy uliczne egzekucje¹⁶. W tym sensie urodzonemu 6 kwietnia 1915 r. Kantorowi bliżej jako protagoniście historii do urodzonego 16 kwietnia 1912 r. Józefa Tarnawy niż rekonstruującym w 2007 r. jego *Umarłą klasę* dwudziesto-, trzydziestoletnim aktorom berlińskiego teatru.

¹⁴ K. Puzyna, *O „Umarłej klasie”*. Rozmowy, „Dialog” 1977, nr 2.

¹⁵ J. Kott, *Teatr esencji. Kantor i Brook*, [w:] tenże, *Fotel recenzenta*, wybór i układ T. Nyczek, Warszawa 1991, s. 346.

¹⁶ Zob.: G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, s. 375.

Niemniej właśnie to na nich chciałabym spojrzeć jako na szczególnych świadków Zagłady, pokazując jednocześnie, w jakim stopniu to przedstawienie wchodzi w dialog z dyskursem postpamięci, jak w wielu aspektach opiera się tej kategorii albo też jak ją reinterpretuje. *Hommage auf Tadeusz Kantors „Die Töte Klasse”* stanowi swoisty performans pozostałości historii, oparty na cytowaniu i mediacji cudzych, a także osobistych doświadczeń, przy czym uobecnienie przeszłości nie oznacza tu zerwania identyfikacji z własnym narodem. U aktorów Kalibani związek z przeszłością jest zarazem perwersyjnie zawłaszczany, jak i dziedziczony; rekonstruowany, a jednocześnie projektowany. W aktorach *Umarłej klasy* z Berlina odnajdujemy przedstawicieli pokolenia, które bezpośrednio nie zetknęło się z ideologią nazistowską, ale to właśnie oni – jako powracające w generacji wnuków ucieleśnienie likwidowanej przez nazistów antynormy – przywołują tamten czas: poprzez kolaż scen odwołujących się do pogromów, obozów koncentracyjnych, indywidualnych biografii pomordowanych w Auschwitz, poprzez wcielanie idei dotyczących czystości rasy, dyscypliny ciała, opresji, prawa do życia lub jego braku. Działający na scenie są jednak przede wszystkim tu i teraz; w afirmatywnym, momentami groteskowym, momentami tragicznym geście stają przed nami jako żywe trupy w pełni swojej „niepełnosprawności”, „inności”, „upośledzenia”, których znaczenie ustanawia się w inny sposób w każdym społeczeństwie. Tym samym sceniczny performans aktorów Ensemble Kalibani to raczej pewien rodzaj odegrania cielesnego stygmatu powtarzającego się niezależnie od czasu historycznego, kwestii narodowości czy przeszłości konkretnego społeczeństwa.

Rekonstrukcyjna praca berlińskiego zespołu teatralnego nad spektaklem Tadeusza Kantora niewątpliwie prowadzi do dyskusji zarówno z pojęciem pamięci, jak i archiwum. Albowiem to nie materialne resztki, nie językowe i wizualne świadectwa, które mają uprzywilejowaną pozycję w archiwach instytucjonalnych, stanowią tu o rekonstrukcji wydarzenia, lecz właśnie naznaczone (biologicznie i kulturowo) ciała występujących w niej aktorów. Ta sceniczna rekonstrukcja oznacza bowiem nie tyle odtworzenie wydarzeń z przeszłości, ile ucieleśnienie przez aktorów Ensemble Kalibani Zagłady, przepuszczenie przez własne ciała dyskursu śmierci. Niemieccy aktorzy nie opowiadają nam słowami żadnej historii, nie zapośredniczają też własnych doświadczeń – jak chciała Marianne Hirsch – przez osobiste zdjęcia, przedmioty, rodzinne opowieści. Przywołując istniejące w archiwach kultury niemieckiej obrazy medycyzacji i patologizacji ciał chorych, odsłaniają przed nami własne ciała – w pełni ich nienormatywności, którą zwykliśmy określać mianem psychofizycznej niepełnosprawności. Otwierając je przed nami w teatralnym tu i teraz, wyzwalając na scenie biologiczną, także seksualną, energię, pozwalają niejako nawiedzać się duchom przeszłości: nie tylko ofiarom Holokaustu, ale również niemieckim oprawcom, których są przecież ocalałymi potomkami.

W fundamentalnym dla teorii performansu tekście *Reprezentacja bez reprodukcji* Peggy Phelan twierdziła, że performans – a szerzej wszelkie wydarzenie – istnieje tylko w teraźniejszości i *nie może być zachowane, udokumentowane czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji reprezentacji*, zaś istota performansu/wydarzenia – analogicznie do wyłaniającej się z tej koncepcji ontologii podmiotowości – po-

lega na znikaniu¹⁷. Wyżej przeanalizowane współczesne praktyki rekonstrukcyjne, które traktują ciało zarówno jako dokument, jak i medium historii, dowodzą dokładnie czegoś przeciwnego¹⁸: wydarzenie staje się sobą nie przez znikanie, lecz poprzez dosłowne ucieleśnienie historii, przez ponowne pojawianie się – jej performatywne powtórzenie.

BIBLIOGRAFIA

- Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 2008, *Biblioteka Socjologiczna*.
- Hilberg R., *Sprawy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933-1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.
- Kott J., *Teatr esencji. Kantor i Brook*, [w:] tenże, *Fotel recenzenta*, wybór i układ T. Nyczek, Warszawa 1991.
- Landsberg A., *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.
- Mościcki P., *Karski – paradoks o świadku*, [w:] *Nowe biografie*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2012, *Nowe historie*, 03.
- Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.
- Nora P., *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.
- Phelan P., *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. A. Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, przeł. P. Juskowiak i in., Łódź 2013.
- Porozmawiajmy o „80064”. Dialog między Agatą Araszkiewicz i Arturem Żmijewskim*, [online] <http://www.obieg.pl/rozmowy/5691>.
- Puzyna K., *O „Umarłej klasie”. Rozmowy*, „Dialog” 1977, nr 2.
- RE//MIX. *Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014.
- Schneider R., *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactments*, New York 2011.
- Wieviorka A., *L'Ère du témoin*, Paris 2002.
- Young J.E., *Holocaust w świadectwach filmowych i świadectwach wideo. Dokumentowanie świadka*, przeł. T. Łysak, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2.
- Żmijewski A., *Komentarz do filmu „80064” (notatki do spotkania z widzami w Brétigny-sur-Orge 6.01.2005)*, [online] <http://www.obieg.pl/rozmowy/5691>.

¹⁷ P. Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. A. Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, przeł. P. Juskowiak i in., Łódź 2013, s. 270.

¹⁸ Zob. więcej na ten temat: R. Schneider, *Performing Remains...*

Dr Dorota SAJEWSKA – adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW. Zajmuje się problematyką medialności i polityczności teatru, a także współczesnymi teoriami dotyczącymi dokumentacji i performansu. W latach 2008-2012 zastępca dyrektora artystycznego Teatru Dramatycznego w Warszawie. Autorka tekstów o teatrze i scenariuszy teatralnych, przekładów współczesnych sztuk niemieckich oraz tekstów teoretycznych. Współtłumaczka książki Hansa-Thiesa Lehmannna *Teatr postdramatyczny*. Autorka dwóch książek: „*Chore sztuki*”. *Choroba, tożsamość, dramat* (2005) oraz *Pod okupacją mediów* (2012), współautorka i współredaktorka książki *RE//MIX. Performans i dokumentacja* (2014). Jej ostatnie zainteresowania badawcze skupiają się na obrazie cielesności żołnierza Wielkiej Wojny w polskich sztukach wykonawczych.