

Sylwia PAPIER 

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

sylwia.papier@doctoral.uj.edu.pl

HISTORIA MOJEGO OJCA: ZARAZ WAM ODEGRAM... CZYLI JAK PAMIĘTA DRUGIE POKOLENIE?

ABSTRACT

My Father's Story: I'll Play You Right Away... So How Do the Second Generation Remember?

The aim of the article is to discuss the life story of the survivor, Majer Jesion and the joint work of daughter and father on discovering memory and the past, as well as to analyze the result of this work: the spectacle *121 023 J* (dir. Ariel Goldmann, Sao Paulo), including the construction of the history and stage spaces with the usage of props to visualize the difficult past. In 2002, Renata Jesion decided to put on stage the traumatic story of her father in which she embodied him on stage. The theater medium serves her in the intergenerational transmission of the memory of the Holocaust. This monodrama will be analyzed in the light of the theory of post-memory (M. Hirsch), testifying through the medium of the theater (G. Niziolek, F. Rokem), and Self-Revelatory Performance (R. Emunah, A. Volkas).

Keywords: theater, memory, testimony, second generation

Słowa kluczowe: teatr, pamięć, świadectwo, drugie pokolenie

Teatr to jeden z czułych sejsmografów rejestrujących przemiany opowieści z Shoah i o Shoah¹...

Jesteśmy pokoleniem postpamięci², co więcej, jesteśmy pokoleniem, które traci swój punkt odniesienia do historii w postaci żywych osób, które mogą dziś zaświadczyć i ją potwierdzić. Jak powiada Marianne Hirsch: *Postpamięć odzwierciedla skomplikowaną oscylację między ciągłością a zerwaniem. Ale nie chodzi tu o jakiś nurt, metodę czy ideę. To struktura transferu traumatycznej wiedzy i doświadczenia między pokoleniami lub ponad nimi [...] Postpamięć nie wiąże się zatem z przeszłością, która dosłownie powraca. Ona powraca w postaci inwestycji wyobrażeń, różnego rodzaju projekcji czy twórczości artystycznej* [podkr. – S.P.]. *Dorastanie w kręgu tak potężnych, odziedziczonych wspomnień oraz opowieści o czasach, kiedy nas jeszcze nie było na świecie lub nie mieliśmy świadomości, co się wokół nas dzieje³.*

W toczących się dyskusjach na temat form przekazywania pamięci oraz osób, które mają prawo to czynić, w ciągu ostatnich lat w centrum zainteresowania badaczek i badaczy coraz częściej znajdują się miejsca i materialni świadkowie – a więc rzeczy, rośliny, dokumenty. Wciąż jednak wiele uwagi poświęca się potomkom tych, którzy ocalili z Zagłady – tzw. drugiemu pokoleniu⁴. Co więcej, w momencie kiedy zbliżamy się do końca ery świadka⁵, o której pisała Annette Wieviorka, a co za tym idzie jest coraz mniej ocalałych, którzy mogą dalej opowiadać „na żywo”, potrzebne są nowe rozwiązania służące podtrzymaniu tego kontaktu, a także ponowne krytyczne przemyślenie, w jaki sposób i w jakich formach pamięć o Holokauście będzie trwała wśród kolejnych pokoleń. Anja Tippner, pisząc o koncepcji drugiego pokolenia, słusznie zauważa, iż koncepcja ta wyraża konkretne doświadczenie – odczucia i historię rodzinną dzieci Żydów ocalałych z Zagłady – będąc tym samym przykładem bezpośredniego oddziaływania katastrofy, z drugiej wskazuje zaś na przesunięcia i zwielokrotnioną czasowość. Obiekty, miejsca, potomkowie ofiar i bezpośrednich świadków mają zatem zapewnić nam uprzywilejowany dostęp do oddalających się w czasie wydarzeń i doświadczeń⁶. W przypadku ofiar Zagłady bowiem – jak powie Aleida Assmann – *milczenie i zapomnienie uchodzą*

¹ F. Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 47.

² M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge–London 1997. Por. też M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012.

³ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, vol. 18, nr 105, s. 29.

⁴ Por. H. Epstein, *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York 1979.

⁵ A. Wieviorka, *The Era of the Witness*, przeł. z jęz. franc. J. Stark, Ithaca–London 2006.

⁶ A. Tippner, *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 68–69.

za „pamięciobójstwo”, które następuje po ludobójstwie i grozi ostateczną zagładą⁷. Do tego pamięciobójstwa nie chcą doprowadzić, jak mi się wydaje, właśnie kolejne pokolenia – dzieci tak ofiar, jak i tych, którzy przeżyli. Aby temu zapobiec, dzielą się swoją historią poprzez różne media i środki ekspresji. Jednym z takich projektów zachowania pamięci jest omawiany w tym artykule spektakl *121 023 J*⁸.

MAJER JESION, CZYLI CO WIEMY O GŁÓWNYM BOHATERZE OPOWIEŚCI

Wiemy niewiele ponad to, czego dowiadujemy się ze spektaklu omawianego w dalszej części artykułu. Wynika to m.in. z faktu, że nie zachowało się żadne świadectwo czy relacja w języku polskim. Jedynym obszernym zeznaniem ocalałego jest złożone po portugalsku świadectwo, które zachowało się w zbiorach USC Shoah Foundation Institute Visual History Archive⁹. Z kolei w wyniku kwerendy archiwalnej przeprowadzonej w Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau udało mi się ustalić, że w tamtejszych zbiorach nie ma relacji autorstwa samego Majera Jesiona ani też bezpośrednio dotyczącej jego osoby. Zachowały się natomiast dwa dokumenty obozowe potwierdzające więzienie go w tym obozie. Pierwszy z nich to książka szpitala obozowego dla więźniów w KL Auschwitz III Monowitz¹⁰, w której widnieje jego nazwisko; drugim dokumentem jest z kolei datowana na 26 stycznia 1945 r. lista więźniów zarejestrowanych w KL Buchenwald do ewakuacji z KL Auschwitz¹¹. Również kwerenda przeprowadzona w Buchenwald Memorial nie dostarczyła zbyt wielu nowych dokumentów archiwalnych dotyczących Jesiona¹².

Z dostępnych źródeł historycznych, a także z zaprezentowanych w monodramie treści dowiadujemy się, że Majer Jesion był polskim Żydem, który urodził się w 1923 r.

⁷ A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, przeł. A. Tepererek, Warszawa 2016, s. 202.

⁸ Zob. Teatro Para Alguém, *121.023 J - by Renata Jesion (English subtitles)*, [online:] <https://vimeo.com/43214512>, 12 I 2020. O spektaklu tym pisałam w innym kontekście skrótowo w artykule porównawczym, por. S. Papier, „Ja” wobec Zagłady. Sceniczny „zapis” doświadczenia wojennego [w:] *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa*, red. Anna Korzeniowska-Bihun, Warszawa 2018, s. 141-156.

⁹ Zob. USC Shoah Foundation Institute testimony of Majer Jesion, [online:] <https://collections.ushmm.org/search/catalog/vha28557>, 21 III 2020.

¹⁰ Zob. Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu (APM-B): książka szpitala obozowego dla więźniów w KL Auschwitz III-Monowitz, D-AuIII-5/3, nr inwentarzowy: 31538, t. 3, s. 56.

¹¹ Zob. Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu (APM-B): lista więźniów zarejestrowanych w KL Buchenwald po ewakuacji z KL Auschwitz, Buchenwald (więźniowie), t. 4, s. 27, D-Bu-3/1/4, nr inwentarzowy 149720.

¹² Z kolei na stronie Arolsen Archive znajduje się powojenna karta osobowa dot. Majera Jesiona. Zob. Refugee/Displaced Person Statistical Card z dnia 07.10.1948, numer of dokumentu: 3520117 [w:] Postwar Card File, [online:] https://collections.arolsenarchives.org/en/archive/67487090?p=1&cs=Majer%20Jesion&doc_id=67487090, 30 X 2020.

w położonym około 20 kilometrów od Płocka Gostyninie jako jedno z kilkorga dzieci Jakuba i Luby Jesionów. Jako młody, siedemnastoletni chłopak, nie przewidując, co nastąpi, wyszedł z domu kupić chleb i już do niego nie wrócił. Został bowiem aresztowany, a następnie przewieziony do pierwszego z kilku obozów, których na swej drodze do wyzwolenia doświadczył. W czasie wojny przeszedł bowiem przez obozy koncentracyjne: Kolmar, Buchenwald, Auschwitz II-Birkenau, Auschwitz III-Monowitz, Halberstadt-Zwieberge. W tej rzeczywistości została mu nadana nowa „tożsamość”: 143 062 – numer wytatuowany na lewym ramieniu Jesiona¹³. Został on szczęśliwie wyzwolony przez armię Stanów Zjednoczonych z marszu śmierci. Po wojnie, w 1949 r., wyemigrował do São Paulo w Brazylii, gdzie mieszkał do śmierci. Zmarł w 2008 r.

KRÓTKA GENEZA POWSTANIA SPEKTAKLU

Wspomniany już we wstępie monodram *121 023 J* w reżyserii Ariela Goldmanna (São Paulo) jest oparty na rodzinnej historii Renaty Jesion – brazylijskiej aktorki i dyrektorki założonego w 2008 r. teatru Teatro Para Alguém¹⁴, córki Majera Jesiona. Renata Jesion nie tylko napisała scenariusz omawianego w dalszej części artykułu spektaklu, ale także – co wcale nie tak częste – wciela się na scenie w postać swojego ojca, staje się nim. Jednym z powodów do odkrywania własnej historii była dla artystki notabene również wizyta w teatrze. To poczucie nieznajomości przeszłości własnej rodziny towarzyszyło jej bowiem od czasu obejrzenia innego spektaklu, który jako jedenastoletnia dziewczynka widziała wraz z ojcem w Hebrew Theater w São Paulo. Był to spektakl *Bent*¹⁵: *Pewnej nocy kupiec Majer Jesion, Żyd polskiego pochodzenia, towarzyszył swojej nastoletniej córce w Hebrew Theater w São Paulo. Obejrżeli przedstawienie „Bent” na podstawie dramatu pod tym samym tytułem autorstwa Martina Shermana. Jesion, widząc scenę, w której więźniowie przerzucali kamienie z jednej na drugą stronę obozu koncentracyjnego, powiedział: „To była moja praca”¹⁶.*

Zaintrygowana tymi słowami Renata Jesion w późniejszych latach rozpoczęła rodzinne śledztwo. Ta próba poznania, a następnie zgłębienia historii ojca stała się celem aktorki na kolejnych kilka lat pracy artystycznej. Scenariusz monodramu powstawał między 1998 a 2002 r., a prace nad nim poprzedził okres trzymiesięcznych wywiadów Renaty Jesion zarówno z ojcem, jak i innymi ocalałymi. W trakcie jednej z naszych

¹³ Zob., V. Santos, *Atriz faz em cena retrato do pai quando prisioneiro de Guerra*, „Teatrojornal” 2004, 13 X, [online:] <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200410.htm>, 10 XI 2017.

¹⁴ Teatro Para Alguém, [online:] <http://teatroparaalguem.com.br/>, 12 I 2018.

¹⁵ Dramat *Bent* autorstwa Martina Shermana powstał w 1979 r. i traktuje o prześladowaniach osób homoseksualnych w Niemczech czasu III Rzeszy.

¹⁶ Oryg. *Certa noite, o comerciante Majer Jesion, judeu de ascendência polonesa, acompanhou a filha adolescente até o teatro da Hebraica, em São Paulo. Eles assistiam a uma apresentação da peça „Bent”, do americano Martin Sherman, quando veio a cena dos presos que removiam pedras de um canto para o outro num campo de concentração. „Esse era o meu «trabalho» lá”, disse Jesion, emocionado. A filha Renata tinha 11 anos.*, Zob., V. Santos, *Atriz faz em cena...*, 10 XI 2017. Wszystkie tłumaczenia z języka portugalskiego – S.P.

rozmów powiedziała: *To był pierwszy raz, kiedy mój ojciec był w stanie opowiadać chronologicznie o swojej przeszłości. Wcześniej – pamiętam z dzieciństwa – słyszałam jedynie fragmenty jego historii opowiadane przez niego w sposób żartobliwy. Ten humor zdaje się być wspólny dla większości ocalałych Żydów. Nawet jeśli ci, którzy ocaleli, przeżyli koszmar II wojny światowej (mój ojciec stracił dziadków, rodziców, czterech braci i siostrzenicę), można tylko iść naprzód, stawiając czoło życiu z odrobiną humoru*¹⁷.

Zrodzony z badań nad intymnym doświadczeniem projekt Jesion opierał się w pierwszej kolejności na bezpośrednim obcowaniu z obciążonym traumatyczną pamięcią ojcem, następnie afektywnym przekazie wspomnień z ojca na córkę, w końcu na scenicznym odegraniu – performowaniu – przeszłości przez Renatę Jesion, co umożliwiło jej samej przepracowanie własnej historii, a zarazem wyjście poza ramy rodzinnej opowieści ku uczynieniu doświadczenia wojennego ojca elementem historii publicznej.

W 2002 r. Renata Jesion podjęła się wystawienia traumatycznej historii swojego ojca na scenie teatralnej. Chcąc za wszelką cenę zachować w przygotowywanym spektaklu jak najwięcej z jego opowieści, w tym również sposób, w jaki ojciec się nią dzielił, aktorka ujmuje na scenie – mimo że przepełnioną bólem i tragedią – historię swojego ojca w stylu humorystycznym, momentami przypominającym komedię łotrykowską.

121 023 J – PRÓBA PRZEPRACOWANIA RODZINNEJ TRAUMY

Tytuł spektaklu nawiązuje bezpośrednio do opresyjnej praktyki numeracji obozowej tatuowanej więźniom – wyrazu stygmatyzacji wynikającej z polityki uprzedmiotowienia ofiar, odebrania im odrębnej tożsamości, a zarazem czynienia uwiecznionych jedynie bezwonną częścią nowego układu sił. Tytułowe 121 023 to symbol ery uzurpowanych tożsamości, wytatuowanych na zawsze na skórze i pamięci ocalałych. Jak podaje Valmir Santos¹⁸, z jednej strony przywołany w tytule numer może być odczytywany jako kombinacja daty urodzenia Jesiona z dodanym inicjałem jego nazwiska, z drugiej zaś sposób zapisu przywołuje wyraźne skojarzenie z numeracją obozową i w takim kontekście mógłby odwoływać się do 143 062 – numeru wytatuowanego na lewym ramieniu Jesiona. Z kolei w samym spektaklu Jesion – co zresztą potwierdzone przez Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu – podaje jako swój obozowy numer 121 023¹⁹.

Jako formę teatralną, w jaką ujęła wspomnienia swojego ojca, Jesion wybrała monodram. W moim uznaniu jest to akt najbardziej intymnej komunikacji scenicznej, co z resztą doskonale koresponduje z charakterem opowiadanej historii. Teatr jednego aktora to gatunek niezwykle wymagający: aktor pozbawiony jest partnerów na scenie, a jedynymi, z którymi może dialogizować, są widzowie. Wyjątkową wartość w tym teatrze ma słowo; zresztą sam monodram jest monologiem wypowiedzianym w stronę publiczności, który może być oparty na gotowym scenariuszu, ale również przyjąć

¹⁷ Informacja pochodzi z mojego wywiadu z Renatą Jesion z 10 XI 2016.

¹⁸ Zob. V. Santos, *Atriz faz em cena...*, 10 XI 2017.

¹⁹ Zob. Teatro Para Alguém, *121.023J...*, 12 I 2018.

charakter improwizacji czy – jak w przypadku omawianego spektaklu – zlepku wspomnień, co wpływa na jego fragmentaryczną strukturę opowieści tu i teraz. *Aktor monologuje na scenie, a nie pokazuje. Oznacza to, że próbuje on wykorzystać tę cechę psychiki odbiorcy, która polega na zdolności tworzenia wyobrażeń oraz uzupełniania i odtwarzania przekazywanych zdarzeń, przeżyć i emocji osoby przedstawiającej*²⁰. Spektaklami tymi rządzi zasada zbliżania aktora i widza, która jest warunkiem koniecznym zaistnienia takich przedstawień, podobnie jak ma to miejsce w kontakcie „jeden na jeden” z ocalałym. Ta fizyczna bliskość aktora [w monodramie – S.P.] powoduje, że widz łatwiej odczuwa jego działanie²¹, analogicznie jak w niezapśredniczonym kontakcie z osobą ocalałą opowiadającą o swoim doświadczeniu.

Podsumowując tę część wyводу: głównymi – jeśli nie jedynymi – narzędziami, którymi posługuje się tu aktor, jest słowo i ciało. Opowieść Jesion wsparta jest wieloma środkami pozasłownymi (mimika, gest), ale również – wręcz surową i ograniczoną – scenografią (makieta krematorium, wypchane kukły współwięźniów, nawiązująca do słynnych obozowych kadrów fotograficznych ramka z drutami z napisem „Birkenau”). Te ostatnie w myśl koncepcji Jesion miały odwzorowywać pewien fragment rzeczywistości, o którym aktorka opowiada na scenie, w rzeczywistości wydają się przyjmować formę, jaką mogła ona wysnuć i wyobrazić sobie na podstawie opowieści swojego ojca. Nie liczy się tu bowiem dbałość o estetyczną dokładność wykonania prezentowanych elementów, a ładunek symboliczny, jaki niosą ze sobą używane na scenie rekwizyty.

Pod względem fabularnym ten trwający 36 minut, podzielony na cztery części (mimo krótkiego czasu trwania spektaklu określone przez autorów spektaklu aktami) monodram traktuje o losach Majera Jesiona od momentu jego aresztowania przez marsz śmierci – wyzwolenie przez armię Stanów Zjednoczonych – aż do emigracji do Sao Paulo, a w rolę głównego bohatera – jak już wspomniałam na wstępie – wciela się jego córka. Twórcy w półprofesjonalny sposób odtwarzają rzeczywistość obozową, do której trafił Jesion. Sama aktorka w jednym z wywiadów powiedziała, że *próbuje odtworzyć historię chłopca, który bez wytłumaczenia zostaje przeniesiony do tego nierzeczywistego i przerażającego świata, gdzie stale obwinia się go za coś, czego nie wie i nie zrobił. Pytanie o to, co zrobiłem źle, było zresztą wspólną myślą tych, którzy przeżyli*²². Źródłem informacji o losach pozostałych członków rodziny Majera Jesiona jest list, który bohater czyta w pierwszym akcie spektaklu. Widzowie dowiadują się z niego, kto z bliskich głównego bohatera został aresztowany i wywieziony do innych obozów.

Centralny punkt monodramu Renaty Jesion stanowi przywołana już wcześniej scena przenoszenia kamieni ze wspomnianej inscenizacji sztuki Martina Shermana. I tak w 13 minucie spektaklu aktorka w roli ojca wypowiada słowa: *To jest moja praca,*

²⁰ T. Malak, *Teatr jednego aktora. Refleksje krytyczne*, Warszawa 1985, s. 26.

²¹ *Tamże*, s. 52.

²² I. Galante, *Do inferno ao hospício. Peça reconta história vivida em campo de concentração*, „Diário o Região” 2005, 22 VII, [online:] <https://www.diariodaregiao.com.br/index.php?id=/cultura/materia.php&cdmatia=842226>, 11 XII 2017.

*podstawowa i wielka wartość: dzień po dniu, jeden po drugim, skała po skałę, jedna po drugiej*²³. Życie w obozie sprowadza do nieustannego, a także w oczach bohatera bezcelowego i nade wszystko bezzasadnego, przenoszenia kamieni z jednego miejsca na drugie. Równocześnie było to o tyle niebezpieczne, że – jak pisze autor *Wystawiania historii* – *skoro z punktu widzenia ofiar metody prześladowania były irracjonalne, to prześladowani w żaden racjonalny sposób nie potrafili zidentyfikować struktur warunkujących czyhające na nich zagrożenie*²⁴.

Scena teatralna zorganizowana jest wokół kolejnych etapów opowieści i ściśle związanych z nimi rekwizytów o ładunku symbolicznym: kamieni, makiety, drewnianych pryczy wprost z obozowych baraków itp.

Stawia to niejako spektakl wraz z jego „rzecзовymi aktorami” w opozycji do tego, co o służebnej funkcji rekwizytu w teatrze pisze Katarzyna Waligóra w książce *„Koń nie jest nowy”. O rekwizytach w teatrze*. Autorka zauważa w niej bowiem, że rekwizyt jest obecnie rozumiany już jedynie jako *narzędzie pracy aktorów. Rewizyt jest tym, co jest używane i pomocnicze; można zaryzykować tezę, że zwykle widziany jest jako to, co jest mniej ważne i mniej doniosłe od aktora. Tylko aktorowi przyznaje się bowiem zdolność do kreowania spektaklu (wspólnie z reżyserem i pozostałymi członkami zespołu) oraz do bezpośredniego oddziaływania na widza*²⁵.

Zupełnie inaczej jest chociażby z wykorzystywaną w spektaklu makietą. Jest ona artefaktem sytuacyjnym, wokół którego zbudowana jest cała scena. Jest to w moim uznaniu jeden z najbardziej znaczących momentów przedstawienia, rozgrywający się w akcie trzecim: w scenie, w której główny bohater spotyka się z bratem przydzielonym do pracy w Sonderkommando w obozie Auschwitz II-Birkenau. Wówczas właśnie zamiast szczegółowych opowieści i wyjaśnień na scenie pojawia się symboliczny, wywodzący się z porządku wernakularnego, prymitywny w budowie model krematorium, który za pomocą kukielki i mechanizmu obrotowego ukazuje, jak to urządzenie masowej zagłady działało – od łaźni do krematorium.

Przez cały czas trwania spektaklu wcielająca się w postać ojca aktorka ubrana w obozowy pasiak pozostaje na scenie pod nadzorem uosabiającego reżim nazistowski strażnika obozowego, który będąc niejako w tle rozgrywających się w pierwszym planie sceny wydarzeń, obserwuje więźnia, a wydając polecenia, musztruje go i sprawuje władzę nad każdym jego ruchem. W swojej opowieści Renata Jesion odgrywa doświadczenia tamtej niewyobrażalnej z perspektywy czasu rzeczywistości: nieludzkie warunki życia, moment przybycia do obozu w takt grającej orkiestry, wycieńczającą pracę, system kar, skromne porcje żywieniowe czy w końcu – powracający w całym monodramie – temat załamania wiary w Boga, tj. wołanie do niego przy równoczesnym negowaniu jego istnienia. Zwieńczeniem spektaklu jest scena opowieści o przewiezieniu do Buchenwaldu,

²³ Zob. Teatro Para Alguém, 121.023.J..., 12 I 2018.

²⁴ F. Rokem, *Wystawianie historii...*, s. 103.

²⁵ K. Waligóra, *„Koń nie jest nowy”. O rekwizytach w teatrze*, Kraków 2017, s. 25.

momencie wyzwolenia z „tamtej” rzeczywistości oraz emigracji do Brazylii – podróży z piekła do hospicjum²⁶.

Konkludując, Renata Jesion odgrywa poznaną historię ocalałego, wcielając się w ojca – stając się nim z całym bagażem dźwiganego przez niego doświadczenia. W taki symboliczny sposób, poprzez wystawienie w teatrze, odgrywany przez Renatę Jesion spektakl pomógł jej w przepracowaniu wypartej na lata rodzinnej traumy, niewypowiedzianej dotychczas historii. Medium teatru bez cienia wątpliwości służy aktorce w międzypokoleniowej transmisji pamięci o Zagładzie, wpisując się niejako w ideę *Self-Revelatory Performance*²⁷, zakładającą wykonanie, które jest zarazem próbą psychologicznego przepracowania przeszłych ran w czasie rzeczywistym. I właśnie temu, poza zachowaniem historii Majera Jesiona dla kolejnych pokoleń, służy artystce omówiony pokrótce w tym artykule spektakl. Warto w tym miejscu przywołać Freddiego Rokema poddającego w swych pracach wnikliwej analizie *strategie teatru, który chce doprowadzić do „zmartwychwstania” wydarzeń i postaci z przeszłości w „tu i teraz” teatralnych przedstawień*²⁸. Wszelkie zabiegi metateatralne – odnotowuje dalej szwedzki profesor sztuk teatralnych – *odnoszące się tyleż do teatru, co do historii, pozwalają bezpośrednio uświadomić widzom, że jeśli nawet wydarzenia sceniczne przybierają postać przedstawienia teatralnego, to jednak odsyłają one do faktycznych lub nawiązują do autentycznych wydarzeń historycznych*²⁹. Z kolei Grzegorz Niziołek, pisząc o świadectwie teatru oraz teatrze jako mechanizmie opartym na pracy pamięci i repetycji, zauważa, że *teatrowi należy przyznać szczególną rolę, gdyż uczestniczył on zarówno w procesach podtrzymujących stan wyparcia, jak i w próbach jego przełamania. Stał się miejscem powtórzenia [podkr. oryg.] – nieustannego przywoływania [...] wypartych zdarzeń*³⁰.

Stąd podsumowując, chciałabym powrócić do przywołanego na początku artykułu projektu postpamięci czy też pamięci odziedziczonej Hirsch, którą *można uznać [...] za strategię wyposażania uzyskiwanej wiedzy historycznej w moc afektywnego oddziaływania*³¹. Wspomniane zaś oddziaływanie wpływa tak na sposób przeżywania traumy, jak i dzielenia się nią i przekazywania pamięci o niej dalej. Zagłada jest doświadczeniem

²⁶ Teatro Para Alguém, 121.023.J..., 12 I 2018.

²⁷ Oryg. *Self-Revelatory Performance involves real-time „working through” of psychological wounds. The actor uses drama therapy methods (such as portraying parts of the self) in creating the piece and within the performance itself. The immediacy and authenticity of self-rev performances makes them compelling and moving theatre that often strikes universal chords in audience members.* Zob. *Self-Revelatory Performance in the Drama Therapy Program*, [online:] <https://www.ciis.edu/academics/graduate-programs/drama-therapy/self-revelatory-performance>, 11 X 2020 oraz R. Emunah, *Self-revelatory performance. A form of drama therapy and theatre*, [w:] „Drama Therapy Review” 2015, vol. 1, nr 1, s. 71-85.

²⁸ F. Rokem, *Wystawianie historii...*, s. 20-21.

²⁹ *Tamże*, s. 26.

³⁰ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 33.

³¹ *Tamże*, s. 73.

zbiorowym, którego spadkobiercami są nie tylko potomkowie ocalałych³², ale także ich rówieśnicy, którzy nie mając w rodzinie takiego bezpośredniego przeżycia, z którym mogliby się wprost identyfikować, przejęli tę traumę od pozostałych. „*Pokolenie po*” *dorasta otoczone cudzymi narracjami, które stopniowo sprawiają, iż ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniej generacji*³³, stając się nieodzownym elementem ich własnych biografii.

Przywołany już Rokem pisał: *Teatr powojenny, a zwłaszcza teatr wystawiający historię, można bez wątpienia traktować jako próbę wyzwolenia żywotnych energii, które mają za zadanie odtworzyć coś, co zostało bezpowrotnie stracone, oraz odzyskać stratę przynajmniej na poziomie wyobraźni, a często także na poziomie intelektualnym i emocjonalnym*³⁴. I w tym wypadku stajemy się – jako widzowie – świadkami procesu, w którym prywatna historia rodzinna podlega procesowi upublicznienia – wystawienia na widok. Doświadczamy zatem kolejnej odsłony procesu uaktywnienia postpamięci³⁵, który odbywa się tu w relacji między głównym bohaterem i widownią, a sam teatr staje się medium manifestowania i osławiania trudnej przeszłości.

BIBLIOGRAFIA

- Archiwum Arolsen: Refugee/Displaced Person Statistical Card z dnia 07.10.1948, numer of dokumentu: 3520117 [w:] Postwar Card File, [online:] https://collections.arolsenarchives.org/en/archive/67487090/?p=1&s=Majer%20Jesion&doc_id=67487090.
- Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu (APM-B): lista więźniów zarejestrowanych w KL Buchenwald po ewakuacji z KL Auschwitz, Buchenwald (więźniowie), t. 4, s. 27, D-Bu-3/1/4, nr inwentarzowy 149720.
- Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu (APM-B): książka szpitala obozowego dla więźniów w KL Auschwitz III-Monowitz, D-AuIII-5/3, nr inwentarzowy: 31538, t. 3, s. 56.
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, przeł. A. Teperek, Warszawa 2016.
- Bryś M., *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Kraków 2020.

³² Szczególnie polecam prowadzone przez izraelską profesor antropologii Carol Kidron badania dotyczące transmisji traumy i międzypokoleniowej pracy pamięci. Należy tu wymienić chociaż kilka z nich: C.A. Kidron *Toward an Ethnography of Silence. The Lived Presence of the Past in the Everyday Life of Holocaust Trauma Survivors and Their Descendants in Israel*, „Current Anthropology” 2009, vol. 50, nr 1, s. 5-27; też, *Surviving a Distant Past: A Case Study of the Cultural Construction of Trauma Descendant Identity*, „Ethos” 2003, vol. 31, nr 4, s. 513-544; też, *Embodying the Distant Past: Holocaust Descendant Narratives of the Lived Presence of the Genocidal past*, [w:] *Genocide and Mass Violence: Memory, Symptom, and Recovery*, red. D.E. Hinton, A.L. Hinton, New York 2014, s. 137-156.

³³ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

³⁴ F. Rokem, *Wystawianie historii...*, s. 33.

³⁵ Więcej o zagadnieniu postpamięci w teatrze pisze Marta Bryś w książce *Doświadczenie postpamięci w teatrze*. Zob. M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Kraków 2020.

- Emunah R., *Self-revelatory performance. A form of drama therapy and theatre*, [w:] „Drama Therapy Review” 2015, vol. 1, nr 1, https://doi.org/10.1386/dtr.1.1.71_1.
- Epstein H., *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York 1979.
- Galante I., *Do inferno ao hospício. Peça reconta história vivida em campo de concentração*, „Diário o Região” 2005, 22 VII, [online:] <https://www.diariodaregiao.com.br/index.php?id=/cultura/materia.php&cdmatia=842226>.
- Hirsch M., *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge Massachusetts, and London, England 1997.
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, vol. 18, nr 105.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012.
- Hirsch M., *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010.
- Kidron C.A., *Embodying the Distant Past: Holocaust Descendant Narratives of the Lived Presence of the Genocidal Past*, [w:] *Genocide and Mass Violence. Memory, Symptom, and Recovery*, red. D.E. Hinton, A.L. Hinton, New York 2014 <https://doi.org/10.1017/CBO9781107706859.008>.
- Kidron C.A., *Surviving a Distant Past: A Case Study of the Cultural Construction of Trauma Descendant Identity*, „Ethos” 2003, vol. 31, nr 4, <https://doi.org/10.1525/eth.2003.31.4.513>.
- Kidron C.A., *Toward an Ethnography of Silence. The Lived Presence of the Past in the Everyday Life of Holocaust Trauma Survivors and Their Descendants in Israel*, „Current Anthropology” 2009, vol. 50, nr 1, <https://doi.org/10.1086/595623>.
- Malak T., *Teatr jednego aktora. Refleksje krytyczne*, Warszawa 1985.
- Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.
- Papier S., „Ja” wobec Zagłady. Sceniczny „zapis” doświadczenia wojennego [w:] *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa*, red. Anna Korzeniowska-Bihun, Warszawa 2018.
- Rokem F., *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
- Teatro Para Alguém, [online:] <http://teatroparaalguem.com.br/>.
- Teatro Para Alguém, 121.023J - by Renata Jesion (English subtitles), [online:] <https://vimeo.com/43214512>.
- Tippner A., *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
- Santos V., *Atriz faz em cena retrato do pai quando prisioneiro de Guerra*, „Teatrojornal” 2004, 13 X, [online:] <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200410.htm>.
- Self-Revelatory Performance in the Drama Therapy Program*, [online:] <https://www.ciis.edu/academics/graduate-programs/drama-therapy/self-revelatory-performance>.
- USC Shoah Foundation Institute testimony of Majer Jesion, [online:] <https://collections.ushmm.org/search/catalog/vha28557>.
- Waligóra K., „Koń nie jest nowy”. O rekwizytach w teatrze, Kraków 2017.

Wieviorka A., *The Era of the Witness*, przeł. z jęz. franc. J. Stark, Ithaca–London 2006.
Wywiad mojego autorstwa z Renatą Jesion z 10 XI 2016.

Sylwia PAPIER – kulturoznawczyni, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Członkini Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci UJ oraz Kolektywu Kuratorskiego. Zajmuje się performatywnym wymiarem świadectw Zagłady oraz związanymi z tym tematem projektami artystycznymi. Współredaktorka m.in. książek *Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe* (2017), *Jak burgund pod światło... Szkice o Zuzannie Ginczance* (2018) oraz *Rzeczowy świadek* (2019). Stypendystka European Holocaust Research Infrastructure (2018). Kierowniczka projektu badawczego „Przemiany świadectwa Holokaustu w dobie cyfrowej” w ramach konkursu „PRELUDIUM-19” (2020/37/N/HS2/00210).