

Beata POPCZYK-SZCZĘSNA 

Uniwersytet Śląski

beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl

KONFRONTACJA RÓŻNYCH PAMIĘCI W PRZESTRZENI SCENICZNEJ NA PRZYKŁADZIE SPEKTAKLI BIOGRAFICZNYCH Z TEATRU ŚLĄSKIEGO (*LENI RIEFENSTAHL*. *EPIZODY NIEPAMIĘCI* I *WHAT THE HEIL?!*)

ABSTRACT

Confronting Diverse Memories on Stage: Biographical Play at the Silesian Theatre in Katowice (*Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* and *What the heil?!*)

In recent Polish theater, numerous projects have drawn inspiration from biographies. These practices not only reflect the prevailing biographical trend in culture but also indicate that theater serves as a “memory machine,” playing a socially important role in establishing connections between the past and the present. Drawing on the examples of two plays staged at the Silesian Theatre in Katowice, namely *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* [Leni Riefenstahl. Episodes of Non-memory] (2016) and *What the heil?!* (2022), and employing the concepts of cultural memory (A. Assmann, J. Assmann), postmemory (M. Hirsch) and multidirectional memory (M. Rothberg), this study examines the conventions employed in reconstructing the past within the theatrical space. Furthermore, it delves into the dynamics of various forms of memory (e.g. cultural memory, communicative memory, individual memory) in theatrical representation.

Keywords: biography, theater, postmemory, multidirectional memory, self-reflexivity

Słowa kluczowe: biografia, teatr, postpamięć, pamięć wielokierunkowa, autotematyzm

Jeżeli za Michealem Rothbergiem uznamy pamięć za zjawisko wielokierunkowe, za *przedmiot nieustannych negocjacji, odesłań i zapożyczeń*¹, a pamiętanie – za formę praktyki społecznej², to istotnym przejawem tej praktyki, ważną przestrzenią artykulacji przeszłości są dziś współczesne sztuki widowiskowe, a teatr w szczególności. Przedstawienia teatralne przełomu XX i XXI wieku oraz najnowsze projekty sceniczne nie funkcjonują dziś w przestrzeni publicznej wyłącznie w kategoriach zjawisk estetycznych. Stanowią przykład praktyk zarówno artystycznych, jak i społecznych, wpisując się swym potencjałem krytycznym w zaangażowany, partycypacyjny wymiar sztuki współczesnej – jako przykład aktywności obywatelskiej w sferze publicznej i wyraz polityczności teatru³.

Przedstawianie przeszłości w sztukach scenicznych i wpisana w ten rodzaj reprezentacji świata refleksja na temat samego procesu pamiętania, jego ograniczeń, uwarunkowań i dynamiki wewnętrznej, są współcześnie ważnym zadaniem, wyzwaniem i głęboką potrzebą twórców teatralnych, którzy – podobnie jak my, widzowie – poddani są mechanizmom instytucjonalnego upamiętniania zdarzeń minionych, często w konfrontacji lub w kontrze do tego, co stanowi treść pamięci indywidualnej, prywatnej, wręcz intymnej. Teatr działa świetnie jako *maszyna pamięci*⁴ (przywołuję w tym miejscu słynne sformułowanie Marvina Carlsona), a najnowsze produkcje sceniczne udowadniają, że w dialogu z publicznością chodzi nie tylko o tematyzowanie przeszłości, ale o konfrontowanie jej z teraźniejszością, aby – jak pisze Małgorzata Sugiera – *aktywnie włączyć się w dyskusję na temat naszej bliższej i dalszej przeszłości: na temat tego, co kolektywnie pamiętamy i pamiętać chcemy, oraz tego, co nam pamiętać kazano, a co z rozmaitych względów może dziś domagać się weryfikacji*⁵.

W obrębie twórczości teatralnej, skoncentrowanej na aktach pamiętania, poświęconej manifestacjom różnych pamięci i ujawniającej ich rozmaite zapośredniczenia, wyróżnić można dominantę tożsamościową i dominantę krytyczną. W pierwszym przypadku – teatralne przywołania przeszłości i wiwisekcja procesu pamiętania ściśle związane są z kształtowaniem tożsamości indywidualnej bądź zbiorowej: przeszłość, zazwyczaj w wariacie mikrohistorii, to wydarzenie uobecnione dzięki działaniom aktorskim i dramaturgii przedstawienia, które inicjuje transmisję afektów i proces autorefleksji, bo pozycja widza *polega na balansowaniu między emocjonalnym zaangażowaniem i dystansem wobec oglądanych obrazów, obserwowaniu czyjegoś doświadczenia i uruchamianiu własnego*⁶. W drugim przypadku – przywołanie zdarzeń przeszłych

¹ M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2015, s. 15.

² *Tamże*, s. 17.

³ Zob. K. Duniec, *O polityczności teatru*, „Dwutygodnik” 2015, nr 1, [on-line:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5695-o-politycznosc-teatru.html>, 6 X 2022.

⁴ M. Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001.

⁵ M. Sugiera, *I staw się przede mną. Przedstawianie przeszłości w polskim dramacie współczesnym*, „Dialog” 2011, nr 11, s. 60.

⁶ M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Kraków 2020, s. 30.

w ramach *wystawiania historii*⁷ (w rozumieniu Freddiego Rokema) jest przetworzeniem o sporych walorach kreacyjnych, w czasie którego podejmowane są różne próby krytycznego przepracowania wiedzy historycznej. *Wystawiając historię, teatr zatem powtarza coś, co już się kiedyś wydarzyło, tworząc kolejną wersję przeszłości*⁸.

Przedmiotem scenicznych przetworzeń pozostaje zwykle materiał będący treścią pamięci zbiorowej (utrwalanej i kontrolowanej za pomocą symboli, tekstów, rytuałów przez instytucje czy organy typu państwo, kościół) oraz treścią pamięci kulturowej, czyli tej zmediatyzowanej, w której *decydującą rolę odgrywa przeniesienie doświadczeń, wspomnień i wiedzy na nośniki materialne, jak książka czy film*⁹. Wydaje się nawet, że właśnie repertuar pamięci kulturowej – rozmaite artefakty, jak teksty literackie, filmy czy inne dzieła sztuki, stanowią niezwykle inspirujący punkt odniesienia dla twórców przedstawień teatralnych, eksplorujących problematykę pamięci.

Strategie przetwarzania czy wręcz zakłócania dominujących narracji historycznych w teatrze współczesnym zyskały w badaniach naukowych miano przeciw-historii. Redaktorzy tomu *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* piszą we *Wstępie*: „*Zła pamięć*” i wszelkie wywoływane tym określeniem skojarzenia odnoszą się do nowych narracji historycznych w teatrze i dramacie, niosących ze sobą takie naruszenia porządku symbolicznego, które mogą budzić lęk, wywoływać oburzenie, ale także – co ważne – pobudzać krążenie energii społecznej, zdumiewać innowacyjnością, zaskakiwać żywiołem „niepoprawnych” opowieści¹⁰.

Jedną z istotnych technik w konstruowaniu nowych narracji historycznych w teatrze jest nawarstwienie różnych punktów widzenia w kompozycji scenicznej; dramaturgia przekazu powstaje wskutek zderzenia dyskursów, które wchodzą ze sobą w różne relacje, często na zasadzie kontrapunktu, wpływając na zdynamizowanie czy weryfikację naszej wiedzy o przeszłości. W tym sensie niektóre spektakle teatralne określić można jako przepisowe uobecnienie koncepcji pamięci wielokierunkowej, zakładającej możliwość *myślenia o relacji między różnymi narracjami historycznymi*¹¹. Wpisana w taki rodzaj przekazu perspektywa krytyczna dotyczy również samego teatru jako medium, uwikłanego w mechanizmy pamięci rywalizującej. W związku z tym, dla uzyskania równowagi czy nawet zbawiennego dystansu w procesie przywołania/konstruowania narracji o przeszłości, twórcy sięgają bardzo często po chwyt metateatralne.

⁷ Zob. F. Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010. W koncepcji Rokema każdy spektakl teatralny, którego tematem są wydarzenia z przeszłości, jest przykładem relacji między historią a scenicznym „tu i teraz”. Ta dialektyka płaszczyzn czasowych – często z użyciem strategii metateatralnych – jest przejawem performatywności widowiska, podstawą przebiegu komunikacji między sceną a widownią, wyznacznikiem rewizyjnego podejścia w akcie tworzenia kolejnej wypowiedzi scenicznej o przeszłości.

⁸ *Tamże*, s. 24.

⁹ A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, przeł. K. Sidowska, Warszawa 2013, s. 55.

¹⁰ M. Kwaśniewska, G. Niziołek, *Wstęp*, [w:] *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. tychże, Wrocław 2012, s. 9.

¹¹ M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa...*, s. 26.

Dobrym przykładem potwierdzającym sygnalizowane powyżej ukierunkowanie najnowszej polskiej twórczości teatralnej na problematykę pamięci i postpamięci są spektakle inspirowane biografiami. Są to praktyki artystyczne stanowiące ewidentny przejaw zwrotu biograficznego w kulturze, a zarazem – przedstawienia potwierdzające funkcjonowanie teatru jako maszyny pamięci. Postrzegam tego rodzaju działania teatralne jako ważne pod względem społecznym i artystycznym akty ustanawiania relacji między przeszłością a teraźniejszością. Twórcy przedstawień, sięgając po bolesne i konfliktogenne treści pamięci zbiorowej, poszukują odpowiedzi na pytania dotyczące zarówno problemu zapośredniczonego dziedziczenia traumy, jak i warunków procesu rekonstrukcji przeszłości, zaplanowanego w formie równoległych bądź skonstrastowanych względem siebie scenicznych narracji (auto)biograficznych.

Na przykładzie dwóch spektakli z Teatru Śląskiego (*Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* w reżyserii Eweliny Marciniak z 2016 roku oraz *What the hell?!* w reżyserii Bartłomieja Błaszczyńskiego z 2022 roku) opiszę poniżej, jakimi środkami i za pomocą jakich konwencji rekonstruowane są w przestrzeni scenicznej fragmenty jednostkowych biografii. Jak w ramach narracji scenicznych przebiega proces konfrontowania różnych pamięci – zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych czy kulturowych. Oba wybrane przeze mnie spektakle zainspirowane są biografiami – z tą różnicą, że pierwszy odwołuje się do życiorysu osoby dobrze znanej, drugi zaś – oparty został na biografii osoby zapomnianej. *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* to oczywiście spektakl inspirowany życiorysem słynnej, kontrowersyjnej artystki, autorki propagandowych filmów z okresu nazizmu. *What the hell?!* z kolei to przedstawienie nawiązujące do losów Mikołaja Beljunga, szpiega Armii Krajowej, piłkarza i dyrektora Stadionu Śląskiego, osoby dziś raczej słabo kojarzonej, a kiedyś dobrze rozpoznawalnej dzięki działalności trenerskiej i restauratorskiej na Śląsku. Oba widowiska, autotematyczne i jawnoteatralne, znakomicie wpisują się w obszar postpamięci, ponieważ istotnym zagadnieniem reprezentacji teatralnej jest *relacja łącząca pokolenie biorące udział w doświadczeniu kulturowej lub kolektywnej traumy z kolejnym, które „pamięta” je wyłącznie dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastali*¹². Można rzec, przywołując słowa Marianne Hirsch, że przedstawienia te odzwierciedlają *skomplikowaną relację między ciągłością a zerwaniem*¹³ – ukazane bądź sygnalizowane w nich traumatyczne doświadczenia z okresu drugiej wojny światowej (np. zagłada Żydów i Cyganów, przemoc wobec członków grupy antynazistowskiej „Biała Róża” czy brutalne akcje eksterminacyjne, prowadzone przez gestapo) są treścią dyskursu scenicznego, złożonego z wielu różnych małych narracji, które zazębiają się, nawzajem oświetlają, a nawet wykluczają. Dostrzegalna w widowiskach „praktyka cytowania i refleksji” służy zatem z jednej strony zaakcentowaniu naszej zapośredniczonej wiedzy o przeszłości, z drugiej zaś – podkreśleniu związku „późnych wnuków” z doświadczeniami przodków. *To zjawisko symptomatyczne dla końca stulecia czy przelomu wieków, kiedy spoglądamy częściej w przeszłość niż w przyszłość, próbując zdefiniować*

¹² M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 29.

¹³ *Tamże*.

własne miejsce w stosunku do problematycznej przeszłości, nie zaś ustanawiając nowe paradygmaty¹⁴.

Przedstawienia z Teatru Śląskiego w Katowicach stanowią klarowny przykład sztuk widowiskowych, w których nie chodzi wyłącznie o sam akt wystawienia historii z zaznaczeniem upływu czasu, jaki minął od danego wydarzenia, ale przede wszystkim o uwidocznienie procesu, w którym pamięć o życiu jednostek jest konstruowana przez reprezentantów kolejnych pokoleń, którzy *muszą wyobrazić sobie cudze wspomnienia i doświadczenia, a związany z tym ładunek emocjonalny sprawia, że w pewnym sensie je przeżywają*¹⁵. U podstaw kompozycji obu tych przedstawień tkwi zatem idea palimpsestu – dokładanie kolejnych warstw narracji scenicznej wyznacza zarówno przebieg, jak i przesłanie komunikatu teatralnego, pulsującego znaczeniami ze względu na zestawienie różnych treści pamięci zbiorowej czy kulturowej i głosu realizatorów, nie wspomnień, tylko – jak pisze Hirsch – „emanacji” doświadczeń czasu wojny. *Te „nie-wspomnienia” przekazane w „rozbitkach obrazów” i „przerywanych refrenach”, wyrażone w „języku ciała” to właśnie treść postpamięci*¹⁶.

Pomysł spektaklu *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci*¹⁷ wywiedziony został z gestu rewizyjnego czy nawet śledczego: ważną postacią jest Elfriede Jelinek, funkcjonująca w spektaklu jako narratorka/kreatorka/komentatorka scenicznej opowieści, która wprowadza widza w świat przedstawiony informacją o zbliżającej się uroczystości setnych urodzin Leni. W przestrzeni źródłowo nieteatralnej (spektakl pokazywany był w galerii sztuki współczesnej Szyb Wilson w Katowicach) powstało widowisko łączące w sobie cechy ekspozycji muzealnej, rekonstrukcji, debaty publicznej, pokazu choreograficznego i wywiadu. Istotną własnością stylistyki przekazu są częste zwroty do publiczności, stanowiące w przypadku wypowiedzi Elfriede Jelinek przejaw szyderczego, krytycznego dystansu i do bohaterki, i do różnych narracji o jej życiu, a w przypadku wypowiedzi samej Leni – będące próbą usprawiedliwienia się artystki, a nawet emocjonalnego szantażu publiczności. Elfriede Jelinek (w tej roli znakomita Alona Szostak) w demonstracyjnych gestach teatralnych opowiada o życiu i postawie Riefenstahl (Małgorzata Gorol) – a to przyjmując punkt widzenia Leni (*to, czego się ktoś dopuścił, należy odpuścić* – stwierdza z przekąsem), a to demaskując „kontrolowaną amnezję”, czyli charakterystyczny dla bohaterki mechanizm wypierania faktów z przeszłości: *Na tym polega geniusz Riefenstahl – tak reżyserować własną biografię, żeby nikt nie widział, co się zdarzyło naprawdę* – stwierdza Jelinek w odniesieniu do pamiętników, jakie pisała Riefenstahl. Dodać trzeba, że postać austriackiej pisarki, niczym *advocatus diaboli*, w swej pasji oskarżycielskiej jest równie fanatyczna jak Leni, która uparcie przyznaje, że chciała tylko robić filmy. Jelinek konstatuje: *Leni trzeba pokonać własną bronią. Jeżeli nie znajdziemy dowodów, to trzeba je sfabrykować*,

¹⁴ Tamże.

¹⁵ M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze...*, s. 16.

¹⁶ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci...*, s. 30.

¹⁷ *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci*, scen. I. Gańczarczyk, Ł. Wojtyśko, reż. E. Marciniak, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach, Premiera: 5 XI 2016.

demaskując w ten sposób autobiograficzną strategię preparowania wspomnień w pamiętnikach Riefenstahl.

Jawna teatralność i fragmentaryczność przekazu, synkretyzm w zakresie poetyki spektaklu, łączącego cechy różnych praktyk widowiskowych, oraz polifoniczność, w ramach której każda z postaci (np. reżyserka propagandowego *Triumfu woli*, Hans i Sophie Scholl z antynazistowskiej „Białej róży” czy starzejąca się Marlena Dietrich) zyskuje choć na chwilę swój autonomiczny głos – wszystkie te wyróżniki spektaklu prowokują do wniosku o konfrontacji różnych pamięci jako strategii kompozycyjnej widowiska teatralnego. Odbywa się to przy założeniu, że w ramach uruchomionego dyskursu postpamięci jesteśmy w stanie tworzyć narracje alternatywne, ale ciągle mało satysfakcjonujące, dalekie od jednoznacznego, bezdyskusyjnego rozpoznania. W finale spektaklu padają słowa: *Niepamięć pożera wszystkie zdarzenia z historii. Wszystko nam się teraz pięknie miesza w porządku świata. Czas historii jest radioaktywny... leci w naszą stronę... zostaniemy napromieniowani totalnym zapomnieniem...*

Twórcy spektaklu – reżyserka Ewelina Marciniak i para dramaturgów Iga Gańczarczyk i Łukasz Wojtyśko – wyszli z założenia, że warto wypełnić przestrzeń sceniczną dramaturgią sporu o jednostkową biografię, punktem wyjścia czyniąc zastane, krytyczne narracje o antybohaterce pamięci zbiorowej. Tym samym podjęli ryzykowne działania na polu zbiorowych resentymentów i schematów, niejako zgodnie z ideą pamięci wielokierunkowej, która *często zderza ze sobą dwie lub więcej trudnych pamięci i zakłóca powszednią scenę*¹⁸. Zaproponowana wielokierunkowość przekazu inspirowanego osobą artystki „flirtującej” z nazizmem spotkała się z różnorodną, ale na ogół dość chłodną reakcją recenzentów. Z jednej strony krytykowano przedstawienie za niebezpieczną wymowę – próbę rehabilitacji Leni Riefenstahl i relatywizacji postawy niemieckiej reżyserki¹⁹. Z drugiej strony zwracano uwagę na reżyserską strategię oscylowania „pomiędzy”: *Marciniak celowo buduje swój spektakl z ambiwalentnych wobec siebie motywów, unika jednoznacznych sądów i nie daje gotowych odpowiedzi*²⁰.

Ewidentnym przejawem konfrontowania różnych pamięci (bohaterów, realizatorów i twórców spektaklu) są fragmenty przedstawienia uwidaczniające fotografie i filmowe kadry z przeszłości. O kluczowej roli fotografii jako medium postpamięci wspominała oczywiście Marianne Hirsch; utrwalone na zdjęciach sytuacje/zdarzenia nie tylko unaoczniają przeszłość, obrazy stają się bowiem swego rodzaju widmami, które „ponownie – siłą indeksu i ikony – ożywiają swoje martwe oryginały”²¹. W przekazie scenicznym, dzięki procesom ucieleśnienia bohaterów przeszłości, napięcie między stop-klatką kadru czy projekcją filmową a ruchem i cielesnością aktorów pełni istotną funkcję impresywną – wpływa na odbiorcę, który *raczej czuje, niż ogląda jakieś*

¹⁸ M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa...*, s. 34.

¹⁹ Zob. K. Niedurny, *Uniewinnienie*, „Dwutygodnik” 2016, nr 11, [on-line] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6847-uniewinnienie.html>, 6 X 2022; A. Głowacka, *Powidoki*, „Teatr” 2017, nr 1, [on-line] <https://e-teatr.pl/powidoki-a230821>, 6 X 2022.

²⁰ M. Figzał-Janikowska, *Wymazywanie pamięci*, 14 XII 2016, [online] <https://teatralny.pl/recenzje/wymazywanie-pamieci,1792.html>, 6 X 2022.

²¹ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci...*, s. 32.

zdarzenie, zarażony emocjami i wciągnięty w obraz²². Tak dzieje się na przykład w scenie robienia wspólnej fotografii, do której pozuje Leni z Hitlerem. Odnajdujemy w tym chwycie teatralnym (czyli konwencjonalnym tableau) i fakt, i fikcję – reprezentację przeszłości, a zarazem symulację. Pamiątkowe zdjęcie funkcjonuje w kilku planach znaczeniowych przekazu scenicznego: jest „dowodem winy” bohaterki (budzącym zresztą jej spory dyskomfort psychiczny), jest zarazem tylko pozorem, efektem wyreżyserowanej sytuacji, obciążającym Leni wbrew jej intencjom (tak można wnioskować z przebiegu sceny). Jest wreszcie narzędziem ustanowienia relacji między drobnym zdarzeniem z przeszłości a widownią. Performatywny wymiar tej sceny polega nie tylko na udramatyzowaniu i skomplikowaniu znaczeń obrazu z przeszłości, ale również na zmniejszeniu dystansu wobec bohaterki poprzez odwołanie do naszych jakże aktualnych potrzeb/ doświadczeń, czyli nawyku rejestracji każdej chwili życia w fotograficznym kadrze, niezależnie od wszelkich możliwych konsekwencji.

Innym ciekawym chwytem scenicznym, uruchamiającym pracę postpamięci odbiorców spektaklu, jest wizualizowanie przeszłości na zasadzie *pars pro toto*. Tłem (w formie projekcji) i tematem narracji scenicznej są ciała (piękno, a zarazem mięsność człowieka) – jako przedmioty przedstawienia w filmie wyreżyserowanym przez Leni Riefenstahl, apoteozującym ponadprzeciętne umiejętności olimpijczyków (chodzi oczywiście o słynną *Olimpiadę* z 1938 roku), a także jako obsesja starzejącej się reżyserki, która niezwykle dbała o swą sprawność fizyczną. W kontekście biografii Leni Riefenstahl, unaocznionej oczywiście w sposób fragmentaryczny i jawnie kreacyjny, widok pięknych ciał olimpijczyków (na ekranie) i tancerzy (na scenie) ma spory potencjał afektywny – oddziałuje na odbiorcę wskutek poetyki braku; jest „obrazem źródłowym” metafory teatralnej²³. To, co dane naocznie, wywołuje w procesach percepcji i kognicji odbiorców skojarzenia z tym, co pominięte, a utrwalone w pamięci zbiorowej – z masą ciał nie tak doskonałych, bo cierpiących, zranionych, z mięsem trupów, czyli ofiar masowych zbrodni i/ czy egzekucji. Sposób zakomponowania wizualnych i werbalnych tworzyw spektaklu pozwala wnioskować, że motywy korporalne obecne w przedstawieniu to rewers zarówno tych oficjalnych, jak i tych prywatnych obrazów wojennego ludobójstwa. Są to bardzo wymowne momenty spektaklu; oddziałują podobnie jak stare fotografie: *Zdają się otwierać okno na przeszłość, materializując relację między nami a nią, dlatego też pozwalają ujrzeć jej ogrom i siłę*²⁴.

Spektakl inspirowany biografią Leni Riefenstahl jako przykład praktyki artystycznej, w ramach której publiczne obrazy i historie mieszają się z tym, co prywatne, wręcz intymne, czyli z fragmentami biografii tytułowej bohaterki, to wyrazisty (i z założenia twórców kontrowersyjny) gest przepracowania zdarzeń historycznych w kulturze pamięci; to dobitny *sympptom potrzeby włączenia różnorodnych traumatycznych historii*

²² J. Bennett, *Empatic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, cyt. za: M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci...*, s. 32.

²³ Zob. W. Baluch, *Scena teatru, scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Kraków 2005, s. 121-135.

²⁴ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci...*, s. 32.

w zbiorową membranę ukształtowaną przez wspólną spuściznę. To oznaka powszechnie odczuwanej indywidualnej i społecznej odpowiedzialności za uporczywie powracającą, traumatyczną przeszłość²⁵.

W *What the heil?!?* z kolei, czyli w spektaklu wyreżyserowanym na scenie kameralnej Teatru Śląskiego przez Bartłomieja Błaszczyńskiego²⁶, przywoływanie przeszłości przebiega w perspektywie prywatnej, tożsamościowej. Przedstawienie rozpoczyna się monologiem córki Mikołaja Beljunga, która wygłasza coś w rodzaju pogrzebowej mowy pochwalnej na cześć ojca, angażując widownię do udziału w spektaklu poprzez czytanie fragmentów wspomnień czy też – nieco później – wyszukiwanie wiadomości o bohaterze w Wikipedii. Wypowiedzi córki rozpoczynają i kończą przedstawienie, a osią konstrukcyjną widowiska jest rekonstrukcja przebiegu życia Mikołaja Beljunga – śpiega, przedsiębiorcy, piłkarza, trenera, kierownika Orbisu. Przedstawienie toczy się zatem w dwóch równoległych i uzupełniających się planach. Z jednej strony – co najważniejsze z perspektywy znaczeń komunikatu scenicznego – prywatny gest wspominania ojca przez córkę jest świadectwem głębokiej potrzeby poznania prawdy, przykładem pracy tożsamościowej kobiety, dla której ocalenie pamięci o ojcu jest niezbędne do samo-identyfikacji, wynika z potrzeby ukorzenia i dookreślenia sensu swej egzystencji. To przykład aktywizacji pamięci indywidualnej, komunikatywnej, która – jak pisze Aleida Assmann – *powstaje w otoczeniu przestrzennej bliskości, regularnych interakcji, wspólnych doświadczeń i form bytowania*²⁷. Z drugiej strony odtworzenie życia Beljunga dokonywane jest przez grupę rekonstruktorów: występujący w tych rolach aktorzy mają na sobie przylegające do ciała pstrokate kostiumy i niezwykle energicznie budują kolejne sekwencje przedstawienia, przypominające pokaz sprawności gimnastycznej. Wykonawcy demonstrują – dynamicznie i dowcipnie – cały sceniczny akt udawania: płynnie wchodzą w kolejne role, kłócą się o jakość i styl odtworzenia życia bohatera, nawiązują interakcje z publicznością. Nad przebiegiem akcji, wizualizowanej umownymi środkami (kolorowe poduszki jako wielofunkcyjne rekwizyty, sztuczny śnieg, fotel w kształcie dłoni) czuwa natomiast „oko opatrznosci”: ekranowa projekcja oka w zbliżeniu budzi skojarzenia zarówno z działaniem córki, która uruchamia prywatne, emocjonalne śledztwo w sprawie ojca, jak i z voyeuryzmem, charakterystycznym dla medialnej kultury współczesnej.

Rekonstrukcja, stanowiąca oś kompozycyjną przedstawienia, ma swój precyzyjny rytm i dobrą dramaturgię – jest przede wszystkim zabawą konwencjami, do której włącza się również córka bohatera. Zmiana nastroju kolejnych scen oraz pokaz sprawności wykonawców, bardzo szybko wchodzących w różne role, budzi skojarzenia zarówno ze sztuką estrady (kabaretowe skecze, monologi, parodie, teatr animacji), jak i z popkulturą (komedia slapstickowa, film gangsterski, kreskówki). Nad tą całą feerią efektów scenicznych dominuje jednak aura refleksji o płynnej tożsamości jednostki i erozji

²⁵ *Tamże*, s. 31.

²⁶ *What the heil?!?*, scen. i reż. B. Błaszczyński, dramaturgia: K. Błaszczyńska, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach, Premiera: 14 I 2022.

²⁷ A. Assmann, *Cztery formy pamięci...*, s. 43.

pamięci. Energiczne próby odtworzenia fragmentów życia Mikołaja Beljunga czynione są przez rekonstruktorów z pełną świadomością występu kreowanego „tu i teraz” przed widownią: mała przestrzeń sceny kameralnej Teatru Śląskiego sprzyja intensywności odbioru – aktorzy eksponują swą sprawność fizyczną i żywiołowy styl gry. Wszystkie te działania sceniczne (ewidentny przykład estetyki performatywności, w ramach której porządek obecności wykonawców dominuje nad porządkiem reprezentacji²⁸), a w konsekwencji całe wydarzenie sceniczne, podszyte są jednak przekonaniem, że na bazie ulotnych, wyblakłych wspomnień i równie szczątkowych śladów jednostkowej egzystencji nie da się uobecnąć czyjegoś życia w ramach przedstawienia teatralnego. Pojawiający się w toku akcji Mikołaj Beljung (w tej roli Michał Rolnicki naprzemiennie z autorem i reżyserem sztuki, Bartłomiejem Błaszczyńskim) – postać raczej widmowa i częściowo animowana przez pozostałych – w czasie kłótni z córką mówi z goryczą: *Nie ma mnie. Nie liczyłem się za bardzo, żeby mnie zapamiętać. Żeby każda z moich twarzy zarobiła więcej niż na dwa artykuły w sieci i krótką notatkę w Wikipedii. Mogę wrócić w tej króciutkiej chwili rekonstrukcji, utkanej z krótkich anegdot...*

Anegdotyczny, przygodny i jawnie wykreowany charakter prezentacji fragmentów życia Mikołaja Beljunga nie wyklucza poruszającego widownię, afektywnego aspektu pracy pamięci córki tego bohatera – pamięci indywidualnej, będącej *medium subiektywnego przepracowania doświadczeń*²⁹. Bohaterka z dużym zaangażowaniem podejmuje wysiłek scalenia śladów po ojcu w opowieść kierowaną do widzów – pomimo zwątpienia w wiarygodność własnych wspomnień i moc faktów. I właśnie ten wystawiony na pokaz proces ustanawiania relacji z doświadczeniami życiowymi rodzica uznać można za syndrom pamięci odziedziczonej, postpamięci.

Akcja sztuki została tak poprowadzona, że to właśnie wojenne przeżycia ojca (ucieczka z Legii Cudzoziemskiej, udział w konspiracji, brawurowe działania szpiegowskie czy uwięzienie przez gestapo) są fundamentem pamięci córki. Odziedziczone wspomnienia stają się dominującą tkanką wypowiedzi scenicznej i treścią projekcji (w monologach i dialogach córki z ojcem śladowe wspomnienia sytuacji i zdarzeń, wśród których dorastała jako dziewczynka, przenikają się z wyobrażeniami dorosłej już kobiety). Wspomnienia są również impulsem działania, czyli re-kreacji przeszłości w formie „teatru w teatrze”. Zrekonstruowane obrazy przeszłości powstają z nie małym udziałem córki Mikołaja Beljunga, która wchodzi w różne role z życia swego ojca, identyfikując się tym samym z jego przeżyciami. Jawna kreacyjność tych momentów scenicznych łączy się ze sporym ładunkiem emocjonalnym, bo aktorka Anna Konieczna, wcielająca się w rolę córki bohatera, znacząco podkreśla silne przywiązanie tej postaci do swego ojca – funkcjonującego w świadomości córki jako ojciec nieobecny, a zarazem człowiek, któremu nie sposób dorównać. Praca pamięci córki to proces niezwykle dynamiczny, ekspresywny, momentami chaotyczny i rozpisany na różne środki wyrazu: od komediowego *qui pro quo* poprzez groteskową deformację aż po chwile wzniosłości i powagi. Dynamika całej narracji scenicznej wynika z zespolenia warstwy

²⁸ Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

²⁹ A. Assmann, *Cztery formy pamięci...*, s. 43.

lirycznej – nasycone emocjami wypowiedzi kobiety wspominającej ojca – z warstwą metateatralną, czyli scenami rekonstrukcji.

Różne sposoby reprezentacji fragmentów biografii Mikołaja Beljunga, gra konwencjami i związane z tym skrzyżowanie perspektyw patrzenia na przeżycia wojenne bohatera, a także usytuowanie córki w pozycji jednostki doświadczającej teraźniejszości i przeszłości jednocześnie – wszystkie te strategie twórcze realizatorów przedstawienia skojarzyć można z koncepcją „węzłów pamięci” z modelu pamięci wielokierunkowej Michaela Rothberga: w spektaklu spontanicznie krzyżują się bowiem różne – sensoryczne, komiczne czy kontrfaktyczne – ujęcia przypadków z życia Beljunga, a w konsekwencji przedmiotem szczególnej uwagi widza pozostają te momenty, *w których narracja doświadczanego wydarzenia splata się z narracją o innym (z przeszłości) i ustawia je w ścisłej relacji względem siebie*³⁰.

Reżyser Bartłomiej Błaszczyński i odpowiedzialna za dramaturgię spektaklu Katarzyna Błaszczyńska należą do pokolenia trzydziestolatków (do trzeciej czy nawet czwartej generacji powojennej), a więc do osób pośrednio związanych emocjonalnie z wojenną przeszłością. Spektakl można uznać jednak za „wydarzenie postpamięci”, w którym: po pierwsze – ujawnione zostało, *jak bardzo zatarta się granica między tym, co rzeczywiście przeżyte, a tym, co zapośredniczone*³¹; po drugie – wydarzeniowość, wpisana w autotematyczną, jawnoteatralną ramę widowiska, oznacza *nie tyle ekspresję jakiejś konkretnej pamięci, ile chwilowe odstonięcie struktur postpamięci i uświadomienie widzowi, że jest w nie nieustannie uwikłany i na co dzień w nich funkcjonuje*³². Podsycony energią aktorską komunikat teatralny to podłoże ustanowienia relacji scena – widownia, niezmiernie istotnej w modelu teatru postpamięci. Widz jako podmiot współuczestniczący w grze iluzji i deziluzji zwraca uwagę na złożoność dyskursu teatralnego, na konfrontację różnych narracji, a oglądając przeszłość poprzez teraźniejszość, w pewnym sensie doświadcza ich jednocześnie.

Kameralne przedstawienie z Teatru Śląskiego to dobre świadectwo ukonkretnienia *odległych struktur pamięci społecznej/narodowej i archiwalnej/kulturowej poprzez włączenie ich w indywidualne i rodzinne formy zapośredniczenia i artystycznego wyrazu o szerokim zasięgu*³³. W geście kreacji opowieści scenicznej o zapomnianym śląskim bohaterze z migotliwą tożsamością, twórcy przedstawienia dali indywidualny, osobisty wyraz temu, że są częścią pokolenia *postpamięci*³⁴.

*

Oba opisane powyżej spektakle – jako przykłady konfrontacji różnych pamięci w przedstawieniu teatralnym – ufundowane zostały na przekonaniu, że *pamięć to przeszłość*

³⁰ M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze...*, s. 132.

³¹ *Tamże*, s. 22.

³² *Tamże*.

³³ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci...*, s. 31.

³⁴ *Tamże*.

w *teraźniejszości*³⁵. Materiał biograficzny, stanowiący inspirację tych widowisk, jest punktem wyjścia procesu przywoływania zdarzeń minionych z zamiarem uwypuklenia produktywnej mocy aktu pamiętania: dynamika tego procesu znacząco wpływa przecież na jednostkowy i zbiorowy sposób doświadczania świata. Ścisły związek przeszłości z teraźniejszością jest jednym z istotnych czynników określających kierunek najnowszych, bardzo zróżnicowanych praktyk teatralnych – w tym szczególnie przedstawień inspirowanych biografiami. Michael Rothberg pisze: *Anachroniczny charakter pamięci – jednoczesne ujmowanie teraz i wtedy, tu i tam – to w zasadzie źródło jej twórczej siły i zdolności konstruowania nowych światów z materiałów zaczerpniętych ze starszych światów*³⁶.

W przypadku polskiej twórczości teatralnej z nurtu biograficznego owo konstruowanie nowych światów z archiwalnych materiałów, o którym pisze Rothberg, zbiega się ze współczesną praktyką biografizowania określoną mianem *faction*³⁷, gdzie faktografia przeplata się z fikcją, a odniesienia do rzeczywistości, czy to tej współczesnej, czy tej historycznej, wzbogacone są perspektywą autotematyczną, metateatralną. Rekonstrukcje czy nawiązania do konkretnych życiorysów stają się w takim ujęciu zbiorem obrazów scenicznych, w którym – parafrazując Waltera Benjamina – „*byłość*” tworzy *piorunowym błyskiem konstelację z teraz*³⁸. Spektakle z nurtu biograficznego w twórczości scenicznej XXI wieku wpisują się zatem płynnie w model teatru postpamięci, w którym *narracje funkcjonują w kilku porządkach jednocześnie i odstaniają uwikłanie widza, ale jednocześnie pozostawiają przestrzeń na jego doświadczenie i wyobrażnię*³⁹. Popularność tego rodzaju spektakli wśród publiczności, a także zróżnicowana recepcja przedstawień, nierzadko kontrowersyjnych i budzących społeczny opór, to świadectwa zapotrzebowania na artykulację przeszłości w oparciu o koncepcję pamięci wielokierunkowej, interakcyjnej, a nie resentymentalnej czy rywalizującej⁴⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Cztery formy pamięci*, [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, przeł. K. Sidowska, Warszawa 2013, s. 39-57, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323514497>.
- Baluch W., *Scena teatru, scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*. Kraków 2005.
- Bryś M., *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Kraków 2020.

³⁵ R. Teridman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, cyt. za: M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa...*, s. 17.

³⁶ M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa...*, s. 19.

³⁷ Zob. J. Tabaszewska, *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1 (2019), s. 78.

³⁸ W. Benjamin, *Pasaże*, cyt. za: M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze...*, s. 12.

³⁹ M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze...*, s. 33.

⁴⁰ Zob. M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa...*, s. 15-16.

- Carlson M., *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001, <https://doi.org/10.3998/mpub.17168>.
- Duniec K., *O polityczności teatru*, „Dwutygodnik” 2015, nr 1, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5695-o-politycznosci-teatru.html>.
- Figzał-Janikowska M., *Wymazywanie pamięci*, [online] <https://teatralny.pl/recenzje/wymazywanie-pamieci,1792.html>.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Głowacka A., *Powidoki*, „Teatr” 2017, nr 1, [on-line] <https://e-teatr.pl/powidoki-a230821>.
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 29-32.
- Niedurny K., *Uniewinnienie*, „Dwutygodnik” 2016, nr 11, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6847-uniewinnienie.html>.
- Rokem F., *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
- Rothberg M., *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2015.
- Sugiera M., *I staw się przede mną. Przedstawianie przeszłości w polskim dramacie współczesnym*, „Dialog” 2011, nr 11, s. 60.
- Tabaszewska J., *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 78, <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.5>.
- Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Wrocław 2012.

dr hab. Beata POPCZYK-SZCZĘSNA – profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Wydziału Humanistycznego UŚ. Badaczka dramatu i teatru współczesnego. Autorka książek: *Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją* (2003); *Dramaturgia polska po 1989 roku* (2013); *Powtórzenia i powroty. O dramaturgii Janusza Głowackiego* (2015), *Tekst jako bohater w kulturze uczestnictwa. Szkice o polskiej dramaturgii teatralnej* (2019). Współredaktorka tomów: *Dramat i doświadczenie* (2014); *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Członkini Komisji Artystycznej VI i VII edycji Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” (2020-2022). Zajmuje się m. in. teorią i praktykami lektury tekstów teatralnych, dramaturgią współczesnych sztuk widowiskowych oraz biografią w teatrze polskim XXI wieku.