

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

PRZESZŁOŚĆ JAKO POWTÓRZENIE.

Inspiracje historyczne i ich rola w autorskiej praktyce reżysersko-dramaturgicznej na przykładzie spektaklu *Arianie* i wybranych aspektów innych realizacji własnych na tle strategii obrazowania historii w teatrze współczesnym.

mgr **Beniamin Maria Bukowski**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. **Olgi Katafiasz**

9 października 2024

SPIS TREŚCI

I. WSTĘP.....	3
II. O HISTORYCZNOŚCI – ZAMIAST PRZEDMOWY	5
III. PERFORMOWANIE HISTORII – REKONSTRUKCJA I POLEMIKA Z TEORIĄ FREDDIEGO ROKEMA.....	11
IV. WYBRANE UJĘCIA WSPÓŁCZESNE.....	34
V. KONTRPROPOZYCJA – PRZESZŁOŚĆ JAKO POWTÓRZENIE.....	39
VI. HISTORIA JAKO MITOLOGIA.....	46
VII. ŁADNE I BRZYDKIE POŻYTKI TEMATU HISTORYCZNEGO	50
VIII. MODELE WYKORZYSTANIA HISTORII W TEATRZE.....	52
IX. WYBÓR PRAC I METODOLOGIA.....	58
X. ARIANIE	77
XI. TEKSTY I REALIZACJE INSPIROWANE TEMATAMI HISTORYCZNYMI PO PREMIERZE „ARIAN”	96
XII. PODSUMOWANIE	98
XIII. BIBLIOGRAFIA.....	100

I. WSTĘP

Tematem niniejszej rozprawy doktorskiej jest zbadanie sposobów obrazowania historii we współczesnym teatrze, ze szczególnym uwzględnieniem własnej praktyki twórczej – za główny przedmiot analizy obrałem autorski spektakl *Arianie*, który na podstawie swojego dramatu zrealizowałem w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie w 2021 roku.

Pierwszy rozdział, zastępujący przedmowę, zawiera krótką refleksję na temat granic pojęcia historyczności – jest próbą wstępnego mapowania tego, jak rozumieć kluczowy dla niniejszej pracy termin – jak w ogóle rozumieć kategorię *historyczności* w odniesieniu do działań teatralnych. Sygnalizuję w nim rozwinięte w dalszej części pracy odwołanie do kategorii *powtórzenia* rozumianego w duchu filozofii Felixa Guattariego i Gillesa Deleuza.

Rozdział drugi stanowi rekonstrukcję i jednoczesną polemikę z teorią teatru historycznego zaproponowaną przez Freddiego Rokema. Ponieważ jego refleksja teoretyczna wydaje się fundatorska dla większości prac poświęconych tej kategorii na gruncie współczesnej polskiej humanistyki, uznałem za stosowne poświęcić jej proporcjonalnie dużą część pracy. W rozdziale tym staram się wykazać, które obszary myślenia Rokema są niewystarczające lub zdezaktualizowały się pod wpływem przemian zachodzących w samym teatrze. Jednocześnie zwracam uwagę na te elementy refleksji badacza, które uznałem za istotne dla mojej własnej refleksji.

W rozdziale trzecim dokonuję krótkiej rekonstrukcji współczesnych teorii teatru historycznego na gruncie zagranicznym i polskim, starając się położyć nacisk raczej na syntetyczne zaakcentowanie pewnych istotnych dla nich wątków niż wyczerpujący przegląd wszystkich wypracowanych w ostatnich latach tendencji badawczych.

Rozdział czwarty i piąty wprowadzają moją własną propozycję rozumienia teatru historycznego. Propozycja ta towarzyszy mi w praktyce teatralnej, jednak tu przede wszystkim staram się wskazać na jej teoretyczno-filozoficzną podbudowę. Odwołuję się w tym m.in. do badań nad pamięcią Pierra Nory, wzmiankowanej już refleksji duetu Deleuze-Guattari, czy w końcu tekstów Cezarego Wodzińskiego. Działania teatralne związane z tematyką historyczną sytuuję tu w dwóch kontekstach: *powtórzenia* i *mitologii*, wskazując jednocześnie na ich wzajemne przenikanie i komplementarność. Tę część zamyka wprowadzony w formie krótkiego apendyksu rozdział szósty, zbierający „ładne i brzydkie pożytki historycyzmu” – pod tym nieco ironicznym tytułem skrywa się przegląd rozmaitych aspektów pracy nad tematami

historycznymi w teatrze, których rozwinięcie zanadto poszerzyłoby ramy pracy, a których zasygnalizowanie wydało mi się istotne.

Rozdział siódmy przechodzi *stricte* do praktyki teatralnej. Proponuję w nim roboczy podział modeli wykorzystywania historii w teatrze. Krótkiej analizie poddaję kolejno strategię, którą określam mianem „realistycznej” (wskazując jednocześnie na różne typy owego realizmu), następnie strategię „zapośredniczącą”, w końcu taką, w której historia stanowi jedynie pretekst dla stworzenia dzieła względem niej autonomicznego. W rozdziale tym poza samą klasyfikacją staram się wskazywać na przykłady poszczególnych strategii i dokonać ich skrótowej analizy.

Rozdział ósmy poświęcony jest analizie mojej własnej praktyki reżysersko-dramatopisarskiej, w której odwołuję się do tematów historycznych, od pierwszych realizacji studenckich, do momentu poprzedzającego stworzenie „Arian”. Tej realizacji poświęcam w całości rozdział dziewiąty, starając się wskazać, w jaki sposób zastosowane w przedstawieniu strategie twórcze związane są z kategorią historyczności. W końcu w rozdziale dziesiątym skrótowo wspominam o realizacjach stworzonych po premierze „Arian”. Całość rozprawy zamyka krótkie podsumowanie.

II. O HISTORYCZNOŚCI – ZAMIAST PRZEDMOWY

Wyobraźmy sobie bardzo prostą teatralną opowieść, słuchowisko radiowe o dwojgu bohaterów, którzy są parą. Jedno z nich postanawia się rozstać: z takim zamiarem inicjuje rozmowę. Czeką na odpowiedni moment, jednak im dłużej dialogują, tym bardziej oddala się od jakiegokolwiek punktu zaczepienia. Z początku to zwyczajne tchórzostwo, później motywacje postaci odmieniają się: na końcu wyznaje szczerze miłość.

To najbanalniejszy i najbardziej uniwersalny temat. Załóżmy, że w sztuce nie ma niczego, co wskazywałoby miejsce i czas akcji, żadnych kontekstowych informacji. Język również wydaje się stosunkowo neutralny. Wyobraźmy sobie także, że sztuka powstała w oparciu o prawdziwe zdarzenia, jest udramatyzowanym wyimkiem z siedemnastowiecznego pamiętnika. Pytanie: czy w tym wypadku ma to jakiekolwiek znaczenie? Dramat spełnia najoczywistsze kryteria sztuki „historycznej”: pokazuje autentyczne wydarzenia, które rozegrały się dawno temu. A jednak, intuicyjnie, stoi w sprzeczności z interesującymi nas „wyznacznikami” historyczności. Historyczność sztuki wydaje się zatem bliższa pierwotnemu, Herodotowemu wymiarowi tego słowa, jego etymologii. *Historein* znaczy tyle, co „prowadzić badania”. I jak w Herodotowskich *Dziejach* – jest to dociekanie minionych źródeł punktu, w którym znaleźliśmy się dzisiaj.

Punkt wyjścia będzie zatem bardzo prosty. Przeszłość, czymkolwiek byłaby z punktu widzenia fizyki, psychologii i filozofii, pozostawia pewne ślady w teraźniejszości (znów nie kłopotymy się znaczeniem tego terminu i zaakceptujmy fakt, że wcale go nie rozumiemy): można powiedzieć, że teraźniejszość, przynajmniej w makroświecie, jest bezpośrednim wynikiem wszelkich przeszłych konfiguracji otaczającego nas świata. Na temat tych ostatnich możemy próbować wnioskować wyłącznie na podstawie konfiguracji bieżącej, to oczywiście banal: na ślady przeszłości naprowadzają nas dwa aspekty tego, co istnieje teraz. Jednym z nich jest świat rzeczy, drugim – my sami. Zarówno świat, jak i nasze indywidualne doświadczenie z tych poprzednich konfiguracji wynikają, w jednym i drugim wypadku możemy podjąć próbę dotarcia do nich. Niech coś, dzięki czemu mogę podjąć próbę wyrokowania o przeszłości, wolno mi będzie nazwać *artefaktem* (w ścisłym tego słowa znaczeniu wszystko w makroświecie jest artefaktami, o ile nie mielibyśmy do czynienia z *creatio ex nihilo*). W najnaiwniejszym odczytaniu historii artefaktami zewnętrznymi będą wszelkiego rodzaju zabytki, antyki, fotografie, kroniki, zaś wewnętrznymi – pamięć. Oczywiście zauważamy od razu wiele problemów z tak przeprowadzonym podziałem: to, że coś nazywamy zabytkiem czy antykiem jest już świadomą interwencją człowieka; a śladami przeszłości jest właściwie

wszystko (choćby ustawienie krzesła na teatralnej sali prób albo kałuża na ulicy). Część z tych zewnętrznych artefaktów, jak wspomniane kroniki, to poddany eksternalizacji wyrób „pamięci”, złościł się już na to Platon, w jednym ze swych dialogów skarżąc się, że pismo odbiera nam pamięć rzeczywistości. I w końcu rzeczona „pamięć”, o której doskonale wiemy tylko tyle, że jest czymś, co zawsze ma miejsce tu i teraz i działa w sposób złożony, zwodząc nas, fantazując, przeinaczając fakty, dokonując selekcji i prowizorycznych uzupełnień. A jednak i nasze wnętrza, i zewnątrz stanowi sumę wypadkową przeszłości.

Historia zaczyna się moim zdaniem tam, gdzie zauważamy pewien artefakt i stawiamy sobie pytanie o to, skąd się wziął w miejscu, w którym obecnie jest. Innymi słowy, historia zaczyna się wtedy, kiedy ciekawi nas źródło naszego obecnego doświadczenia. Droga, jaką w tym kontekście wykonam, jest w pewnym sensie sprawą drugorzędną. Mogę zadowolić się podróżą na skróty: wziąć do ręki książkę historyczną o bitwie pod Termopilami i przyjąć zawarte w niej informacje, nie zadając sobie trudu rekonstrukcji tego, w jaki sposób – w ciągu powstających źródeł, przekładów, historycznych opracowań, interpretacji i wydań – trafiły one do mnie. Ale mogę też zdecydować się na rekonstrukcję wnikliwą, rozbudowując całą historię artefaktu: odnaleźć czarnobiałe zdjęcie mężczyzny w mundurze w domowym archiwum i ustalić całą drogę, jaką przebyło, zanim trafiło w moje ręce. Jest coś, co będzie łączyło obydwie przypadki: niezależnie od tego, jak bardzo rozbudowana i wnikliwa będzie rekonstrukcja, prowadząca nas do „pradziejów” artefaktu, efektem finalnym będzie pewna narracja, opowieść, albo inaczej: historia.

Teatr historyczny zaczyna się tu i teraz. Jego punktem wyjścia jest zawsze pewien element teraźniejszości, który potraktowany został właśnie jako *artefakt*. Posiada zasadniczą przewagę nad historią rozumianą jako opowieść (a dramat historyczny jest do pewnego stopnia łącznikiem pomiędzy powieścią historyczną i teatrem historycznym). Struktura języka i struktura świata przystają do siebie w bardzo niewielkim stopniu. XX-wieczni filozofowie pragmatystyczni dowodzili, że język ma nie tyle odzwierciedlać rzeczywistość (czego nie może robić), lecz jedynie być skutecznym. W przypadku historii język próbuje być skuteczny w tworzeniu ciągów przyczynowo-skutkowych i w generowaniu pewnego rodzaju doświadczenia. Teatr poszerza zakres historii, ponieważ nie musi ograniczać się do słów: posiada, ograniczony jedynie własną formą, wszelkie narzędzia generowania doświadczeń, dla których punktem wyjścia jest taki czy inny artefakt.

Jednak nawet, gdy na podstawie artefaktu chcemy dokonać rekonstrukcji pewnego przeszłego zdarzenia i planujemy zrobić to w teatrze w konwencji *stricte* realistycznej (co

zdarza się dzisiaj niezmiernie rzadko, to raczej domena filmu), rekonstrukcja zawsze obejmie jedynie pewne aspekty doświadczenia. Wystawiając scenę, w której Robespierre podpisuje wyrok śmierci na Dantona, odtworzyć można zapewne treść dokumentu, ogólny rodzaj umeblowania wnętrza, sam akt pisania. Ale nie sposób zrekonstruować czynników takich jak temperatura pomieszczenia, kąt, pod jakim względem drzwi ustawione było biurko, czy ilość włosów w peruce ojca francuskiej Rewolucji. Niemożność pełnego realizmu obnaża granice tego, czym w gruncie rzeczy może być teatr historyczny, znów odsyłając nas do koncepcji zainteresowania artefaktem jako punktu wyjścia. Aspekty doświadczenia, nad którymi chcemy podjąć prace na scenie są zatem arbitralne: dokonuje się niejako ich abstrakcji z całościowego, zrekonstruowanego zdarzenia. Kiedy już ta abstrakcja się odbędzie, podporządkować jej można całość pracy nad spektaklem.

Paradoksalnie z punktu widzenia odbiorcy to, czy dana sztuka jest historyczna, czy nie, powinno odgrywać mniejszą rolę. O ile nie ograniczamy się do zgranego frazesu o tym, że „przedstawiona historia zdarzyła się naprawdę”, pozostajemy jedynie w sferze anegdoty i w gruncie rzeczy naiwnego odbioru. Fałszywość lub prawdziwość przedstawionych zdarzeń nie powinna mieć większego wpływu na odbiór dzieła, zwłaszcza w świetle wspomnianych już uwag, że proces teatralnej rekonstrukcji przeszłości z samej swej natury musi być dosztukowywany zmyśleniami i może odtwarzać przeszłość w bardzo wąskim zakresie¹. Dla uważnego widza historyczność sztuki może mieć znaczenie tylko wtedy, gdy doświadczając jej, zmienia jednocześnie własne doświadczanie historii, o której mowa: dostrzega czy też odczuwa jakiś jej aspekt, na który wcześniej nie zwrócił uwagi. W tym sensie historycyzm *Persów* Ajschylosa mógł skłonić Ateńczyków do zobaczenia tragicznego aspektu losu swoich przeciwników.

Historyczność sztuki jest zatem tym jej kryterium, które w pierwszej mierze odnosi się do inspiracji autora, nie zaś do odbioru czytelnika albo widza. Sztuka jest historyczna, ponieważ historia zainteresowała twórcę; historia stała się punktem zapalnym pewnego unikalnego doświadczenia. Jako dramatopisarz inspirowałem się tematami historycznymi z tego właśnie powodu: pewna konfiguracja zdarzeń, pewne doświadczenia, które odnajduję

¹ Dramat historyczny od-twarza przeszłość w takim samym znaczeniu, w jakim aktor od-twarza rolę, w przeciwieństwie do znaczenia, jakie „odtworzenie” niesie ze sobą w przypadku sformułowań takich jak „odtworzenie muzyki”. W ostatnim przypadku chodzi o proste powtórzenie. Chociaż element powtarzany i jego powtórzenie są w istocie jednostkowe i czasoprzestrzennie odróżnialne, w praktyce ich struktura jest identyczna. W dwóch pierwszych przypadkach natomiast mamy do czynienia z próbą stworzenia-raz-jeszcze pewnej konfiguracji (cech osobniczych, czynów i słów w przypadku postaci; zdarzeń w przypadku historii) poprzez nadanie ich istniejącym, zdefiniowanym elementom obecnym, jakościowo różnym od tego, co odtwarzają.

w poszukiwaniach historycznych, wydają mi się unikalne. Mogą być analogiczne do naszego własnego doświadczenia, mogą być od niego krańcowo różne; a jednak obsesyjna próba przyjrzenia się pewnym konfiguracjom zdarzeń albo wybranym ich aspektom jest tym, co uzasadnia i napędza obsesję teatralnego rozgrywania przeszłości. To zaskakująca myśl, którą dość dobrze wyraził Gilles Deleuze w *Różnicy i powtórzeniu*, pisząc o paradoksalnej logice sztuki powtarzającej rzeczywistość: to rzeczywistość staje się koniec końców powtórzeniem sztuki. Deleuze pisze:

Powtarzać, to odnosić się, ale odnosić się do czegoś wyjątkowego lub jednostkowego, co nie posiada niczego podobnego ani równoważnego. A powtarzanie to jako działanie zewnętrzne ze swej strony jest być może działaniem bardziej ukrytej wibracji, echem wewnętrznego i głębszego powtórzenia w ożywiającej je jednostkowości. Na tym właśnie polega pozorny paradoks święta: powtarzać to, czego „nie da się ponownie rozpocząć”. Nie chodzi o dodanie drugiego i trzeciego razu, lecz o podniesienie pierwszego razu do n-tej potęgi. W tym spotęgowaniu, ulegając interioryzacji powtórzenie ulega odwróceniu, [...] to nie święto Federacji upamiętnia czy też przedstawia zdobycie Bastylii, lecz zdobycie Bastylii uświęca i z góry powtarza wszystkie Federacje; albo też pierwsza lilia wodna Moneta powtarza wszystkie inne.²

Do tego cytatu powrócę w dalszej części pracy, uważam bowiem, że sformułowania w jego obrębie myśl stanowi klucz do właściwego zrozumienia potencjału, jaki dla teatru współczesnego drzemie w opowiadaniu o historii. Tu dość odnotować, że być może to dopiero powtórzenie w obrębie dramatu konstytuuje historyczność wydarzenia, o którym opowiada?

Virginia Woolf w swoich esejach zachwycała się kiedyś pisarkami i pisarzami dawnych wieków, lokując źródło owego zachwyty w prostej konstatacji: ludzie ci, nieobarczeni jeszcze wszystkimi współczesnymi teoriami psychologicznymi, krytycznymi narzędziami analizy tekstu, dyskursywną analizą roli autora w tworzeniu literatury, pisali w sposób naiwny. To znaczy taki, w którym obnażali swoje myśli, intencje, fiksacje; swoje rzeczywiste poglądy i ograniczenia. Nawet, jeśli stanowisko to jest uproszczeniem, a sposób, w jaki czytamy dawne tekst, jest projekcją naszych wyobrażeń o nich, jest w tej intuicji sporo prawdy: przeszłość jest czymś bardziej „domkniętym” i zrozumiałym od teraźniejszości. Nawet, jeśli wynika to z faktu,

² G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, ss. 27-28.

że spłaszczona została do wymiaru uproszczonej narracji. Dlatego w przeszłości możemy przeglądać się my sami, oglądać naszą terażniejszość. I to w podwójnym sensie.

Przypomnę: jedynym miejscem, w którym funkcjonuje przeszłość, jest terażniejszość. A jedynym miejscem, w którym funkcjonuje historia, jest ludzka pamięć. Przeszłość istnieje jedynie poprzez swoje następstwa. Tak, jak w przestrzeni fizycznej pozostawia swoje artefakty, tak odciska swoje piętno w naszej świadomości. I z tych dwóch faktów, łącznie, wyrastają z kolei dwa istotne powody, dla których należy zajmować się historią – w teatrze i nie tylko w nim.

Po pierwsze, i to rozpoznanie znacznie popularniejsze we współczesnej humanistyce, historia jest konstruktem współczesności. Z perspektywy bieżącej tworzymy pewne narracje, powołując je do życia w oparciu o to, co tu i teraz mamy do dyspozycji: *obecne* wspomnienia, *obecny* ogląd *obecnie* zachowanych artefaktów, *obecne* przekonania i *obecny* system wartości. Zatem sposób, w jaki patrzymy na przeszłość i to, co w niej dostrzegamy, mówi najwięcej o nas samych. Jeżeli pisząc swoich *Niesamowitych braci Limbourg* sięgnąłem po historię średniowiecznych iluminatorów, to dlatego, że ówczesna tradycja ilustrowania rękopisów przywołała mi na myśl dzisiejszą kulturę obrazkową, kulturę memów, komiksów i seriali. Ale przecież ta sama sztuka pisana pięćdziesiąt lat temu musiałaby opowiadać o czymś innym. Taka odwrócona logika „przeszłości”, która opowiada o „teraźniejszości” ma bogatą tradycję w kulturze europejskiej. Chrześcijańska teologia i sztuka opierały się w znacznej mierze na pojęciu *prefiguracji*: wydarzenia Starego Testamentu biblistyka traktowała jako zapowiedzi, *analogony*, wydarzeń nowotestamentalnych. To, co wydarzyło się wcześniej, służyło jako narzędzie tłumaczenia zdarzeń późniejszych i, co ważniejsze, coś co bez kontekstu owych przyszłych zdarzeń samo w sobie byłoby pozbawione pełnego sensu i niezrozumiałe.

Po drugie, przeszłość odciska swoje piętno na nas. To z kolei wniosek bardziej „tradycyjny”, wątek mniej chętnie podejmowany przez krytykę współczesną. Nie da się rozumieć terażniejszości bez przeszłości; wszak terażniejszość jest jej bezpośrednim następstwem. Dawne instytucje, zdarzenia, wytwory – rzutują na terażniejszość. Sposób, w jaki postrzegamy rzeczywistość wynika wciąż w znacznej mierze z poglądów Platona i Arystotelesa, czy ze sporów wczesnośredniowiecznych teologów. Giorgio Agamben twierdzi, że całego współczesnego systemu prawa nie sposób zrozumieć bez odwołania do poglądów metafizycznych kształtujących Europę ostatnich tysiącleci. I prościej – nasze osobiste animozje, poglądy, sympatie, sposób bycia – jest wypadkową mnóstwa czynników ulokowanych w przeszłości. Próba jej zrozumienia staje się zatem narzędziem rozumienia

samego siebie. W tym wypadku namysł artysty nad przeszłością byłby rodzajem detektywistycznego śledztwa; zabiegiem podobnym do popularnych obecnie testów genetycznych mających rzekomo wykazać, jakie są nasze korzenie etniczne, lub do dociekań genealogicznych, mających udzielić nam odpowiedzi na pytanie, jak daleko sięga możliwa do udokumentowania przeszłość naszej rodziny. Wszystkie te działania, nawet jeśli naiwne i żerujące na prostej potrzebie przynależności, wynikają w gruncie rzeczy ze zbieżnej intuicji: jesteśmy w pewnej mierze wypadkową szeregu zdarzeń, w których nie było nam dane uczestniczyć i na które nie mieliśmy najmniejszego wpływu. Próba przyjrzenia się ich naturze może powiedzieć nam zaś coś o nas samych. Dla narracji prawicowych przeświadczenie to będzie najczęściej realizowało się w wezwaniu do pielęgnowania *pamięci historycznej* i kultywowaniu narodowej, religijnej czy rodowej tożsamości. Dla myśli lewicowej będzie się raczej wiązać z feuerbachowsko-marksistowską frazą o rzeczywistości określającej świadomość – z zagadnieniem polityki tożsamości, dziedzictwa klasowego, płciowego i rasowego warunkowanego przez socjoekonomiczny rozkład sił w różnych kontekstach historycznych. Szerzej niż w przypadku jednej bądź drugiej diagnozy politycznej można zredukować całe to zagadnienie do długiego i rozwarstwiającego się łańcucha kauzalności i postawionego przez Leibniza i Hume’a pytania o tożsamość podmiotu w czasie.

Dlatego przewrotnie zakończę: teatr jest rytualnym przetwarzaniem przeszłości, historii – bo z przeszłości jesteśmy utkani. Nie tylko warto pisać dramat historyczny. Parafrazując znany bonmot o polityczności: *wszystko jest historyczne*.

III. PERFORMOWANIE HISTORII – REKONSTRUKCJA I POLEMIKA Z TEORIĄ FREDDIEGO ROKEMA

Jednym z najbardziej wpływowych, jeżeli nie w ogóle stanowiących najważniejszy punkt odniesienia tekstów współczesnej humanistyki poświęconych zagadnieniu historyczności w teatrze współczesnym jest publikacja Freddiego Rokema *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*³. Książka ta została przełożona na język polski jako *Wystawianie historii*, jednak zarówno sam ten tytuł, jak i wiele fragmentów tłumaczenia uznaję za rozmiijające się z sensami zawartymi w oryginale, dlatego w niniejszej pracy będę konsekwentnie korzystał z wersji angielskojęzycznej.

Chociaż oczywiście zastosowanie kalki językowej i pisanie o „performowaniu historii” jest wysoce niedoskonałe, termin *performowanie* ma wszak w języku polskim znacznie węższy zakres semantyczny niż angielski czasownik *to perform*, wydaje się, że lepiej posłużyć się właśnie takim wyborem translatorskim niż pisać o „wystawianiu historii”. *Performowanie* kładzie nacisk na aspekt związany z działaniem, dzianiem się, sprawczością i akcją: z podmiotowym działaniem osób zaangażowanych w proces teatralny. Historia *dzieje się*, a czasownik *perform* zawiera w sobie jako jeden z głównych znaczeń aspekt *działania*. Termin „performowania historii” odwraca zatem klasyczną historiozoficzną wykładnię dziejów Hegla: w teatrze, idąc za takim tytułem, *wykonuje się*, czy też *sprawuje* historię, nawet, jeśli jest to wyłącznie jej powtórzenie (do tego aspektu będę chciał jeszcze wrócić w innym rozdziale niniejszej rozprawy doktorskiej). Można by w tym miejscu podjąć próbę nagięcia zasad języka polskiego i zastąpić czasownik zwrotny „dziać się” formą „dziać”, w której „ktoś dzieje coś” i mówić o tym, że teatr „dzieje historię” – historia przestaje *dziać się*. W tym wymiarze to osoby włączone w procesualność teatru byłyby podmiotami i sprawcami dziania, na przekór fatalizmowi deterministycznej filozofii i samym regułom gramatyki kształtującymi przebieg uprzedmiotowionej przez teatr historii.

Znacznie bardziej osadzony w kontekście „tradycyjnego” rozumienia teatru jest Rokemowski podtytuł, w którym pojawia się pojęcie „reprezentacji”. Jeżeli znów chcielibyśmy abstrahować od samej książki Rokema (a nie definiuje on użytego w tytule

³ F. Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary*, Iowa University Press, Iowa 2000. Tekst ten posiada również przekład polski: F. Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości*, tłum. M. Borowski, K. Sugiera, Kraków 2010, jednak w niniejszej pracy korzystam konsekwentnie z angielskiego oryginału.

swojej książki pojęcia reprezentacji w systematyczny sposób), napotykamy się na problem szerokiego zakresu semantycznego i wieloznaczności pojęcia. W samej tradycji badań nad teatrem *reprezentacja* pojmowana jest na wiele sposobów, dodatkowo zwrócić należy uwagę na takie konteksty, jak jej znaczenie w teoriach społecznych i politycznych, nowe odczytanie w kontekście dyskursu *reprezentacji mniejszości*, czy w końcu wieloznaczność filozoficzną: w tradycji filozofii anglosaskiej termin *representation* będzie ekwiwalentem polskiego „wyobrażenia” czy „przedstawienia mentalnego”⁴; termin ten został też użyty do oddania terminu *Vorstellung* z tytułu *Świata jako woli i przedstawienia* Artura Schopenhauera. Jednocześnie, co dla polskiego odbiorcy może dodatkowo komplikować sprawę, tak rozumiane *przedstawienie* (*representation*) nie ma nic wspólnego z *przedstawieniem teatralnym*⁵.

Rekonstruuując zatem w pełni tytuł angielski książki Rokema i zakładając jego głęboko intencjonalny charakter, można uznać, że podkreśla on w pierwszej mierze sprawczość teatru historycznego, pozwalającego na odtwarzanie, performowanie, czy też wykonywanie historii, z drugiej zaś – odsyła nas do tradycji umacniającej funkcję „widza” jako odbiorcy reprezentacji: teatr miałby zatem *pokazywać*. Intuicje te można teraz zweryfikować w odniesieniu do samej treści książki

Rokem we wstępie definiuje historię jako „sposób organizacji czasu”⁶. Organizacja ta, co oczywiste, dokonywana jest przez człowieka: można tu dopatrywać się osadzenia w paradygmacie Kantowskim, dla którego przestrzeń i czas stanowią zasadnicze formy ludzkiej naoczności. Byłaby to więc, jak wolno domniemywać – bo wątek ten nie jest rozwinięty w bezpośredni sposób – swojego rodzaju struktura wytwarzana czy to w obrębie indywidualnego doświadczenia i percepcji, czy na poziomie społecznym, która umożliwiałaby generowanie ciągów przyczynowo-skutkowych, pozwalających na uporządkowanie naszego odbioru świata i zachodzących w nim wydarzeń: historia miałaby być użytkowym narzędziem służącym w ludzkim, nieciągłym z natury, doświadczeniu do

⁴ Por. Chociażby hasło: *Representationism* w Encyklopedii Britannica, gdzie przedmiotowe stanowisko definiowane jest jako „filozoficzna teoria wiedzy bazująca na założeniu, że mózg odbiera jedynie mentalne obrazy (reprezentacje) obiektów fizycznych znajdujących się poza umysłem, nie zaś same te obiekty”. [<https://www.britannica.com/topic/representationism>, dostęp na: 26 XII 2023]

⁵ A na jeszcze kolejnym poziomie splątań lingwistycznych: angielskim terminem dla przedstawienia teatralnego będzie obok *performance* chociażby *show*, biorące swoje źródło od *pokazywania*, tak samo jak polskie *przedstawienie* i niemieckie *Vorstellung*.

⁶ S. IX.

wytwarzania *analogonu* kauzalności właściwej fizyce i opisowości zachodzącej w naukach przyrodniczych⁷.

Na początku swojej rozprawy, analizując jeden z dramatów Hanocha Levina, Rokem sugeruje, że historia jest narzędziem zmieniającym indywidualny byt w element historii jako „ciągłej, linearnej wieczności”:

*When is the life of an individual transcended in order to become included in that form of continuous linear “eternity” we call history?*⁸

Passus ten zostaje w oczywisty sposób wzmocniony następującym w chwilę później, choć nierozwiniętym, odwołaniem do Hegla. W takim ujęciu historia staje się faktycznie tym, co *linearne* i *ciągłe*, przy czym obydwie te terminy wymagają tutaj dodatkowego komentarza. *Linearność* i *ciągłość* historii implikują w tym wypadku pośrednio jej *jedność*: historia stanowi, w duchu biorącym swój początek od teleologicznej i teologicznej koncepcji św. Augustyna, swojego rodzaju oś, czy też linię, z jasno wytyczonym wektorem. Można wprawdzie dzielić ją, wpłatać w nią indywidualne losy i interpretować, ale nic ponadto. Ów dialektyczny potwór to faktyczny fantazmat XIX-wiecznej historiografii, podporządkowanej historiozoficznej koncepcji dynamiki dziejów i, będącej sekularnym odczytaniem dawnego, religijnego porządku, idei „konieczności dziejowej”.

Tymczasem, co pragnę bardzo silnie postulować w tej pracy jako pogląd filozoficzny, historia, jakkolwiek rozumiana, ma dużo mniej wspólnego z tą deterministyczną wizją i w ogóle z fizycznie rozumianym czasem, niż sugeruje to Hegłowska narracja, podchwycona bezkrytycznie przez Rokema⁹. Błąd, który popełnia Rokem wydaje się wynikać z ekwiwokacji dwóch znaczeń historii: ogółu tego, co minione i struktury, która zostaje w oparciu o przeszłość inkorporowana w ludzkie doświadczenie. Jeżeli mamy na myśli pierwsze rozumienie historii, w istocie można stwierdzić, że jest ona deterministyczna: suma minionych zdarzeń kształtuje nas w sposób, na który nie mamy wpływu. Jednak historia jako przeszłość doświadczana, opowiadana, pamiętana i zapominana ulega nieustającej renegocjacji, przekształceniom, narodzinom

⁷ Por. H.-G. Gadamer, *Przyczynowość w dziejach* [w:] Tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2022

⁸ Ibidem, s. X.

⁹ „Inną rzeczą jest, że współczesne rozumienie czasu jako jednego z elementów składowych czterowymiarowej przestrzeni, ulegającej zakrzywieniu na skutek oddziaływania sił grawitacyjnych, dalekie jest od owego linearnego ujęcia, związanego mocno z fizyką klasyczną.”

i unicestwieniom. Można zatem, na przekór wizji Rokema, powiedzieć: przeszłość nie jest wieczna, jest nieciągła i mozaikowa. Przeszłość przez cały czas się zmienia.

Dużo łatwiej zgodzić się z innym stwierdzeniem Rokema, który nieco aforystycznie odnotowuje: „Życ – to żyć w historii”¹⁰. To sformułowanie znacznie lepiej wydaje się wpisywać w ekwiwokacyjne nakładanie się sensów słowa „historia”. Wszak żyć to być następstwem wszystkiego, co nas uformowało, znajdując się w punkcie stanowiącym wypadkową nieskończonej ilości przeszłych zdarzeń. Ta sama zasada rządzi kształtowaniem świadomości i doświadczenia: język, pamięć, wzorce i relacje społeczne, traumy, modele postępowania, wiedza i wierzenia są gmachem zbudowanym z historii, na którym teraźniejszość stanowi nadbudowę. Czy raczej: nieustający proces dokładania do gmachu kolejnych cegieł, które muszą wpasować się w zastany punkt w strukturze tej gargantuicznej wieży.

Po ogólnych uwagach na temat historii jako takiej Rokem przechodzi do właściwego tematu swojej rozprawy, to jest: teatru. Jednocześnie w otwarciu swoich rozważań skrzętnie wykorzystuje metafory, cytaty i obrazy zaczerpnięte z klasyki europejskiego dramatu, by wyznaczyć kilka fundacyjnych tez, na których ufundowane będą dalsze rozważania. Jednym z pierwszych cytatów przywołanych w książce jest niepozorna kwestia Gogo z *Czekając na Godota* Becketta: „Nie jestem historykiem”. Rokem zaś, wychodząc od tej wypowiedzi, stwierdza, że historia nie jest możliwa bez istnienia ciągłości i przyczynowości¹¹. Pozornie jest to ta sama myśl, którą badacz sformułował wcześniej i, równie pozornie, można wystosować względem niej analogiczną krytykę. Tu jednak *historia* ma już jednak przypisany bardziej precyzyjny sens. *Historyk* to ten, kto jest w stanie budować ciągi przyczynowo-skutkowe. Ten, kto mając dostęp do przeszłości, bada ją i wytwarza na tej podstawie opowieść. Niemożność podjęcia się tego zadania przez Gogo Rokem wiąże z faktem, że Beckettowski świat pozbawiony jest celowości: nie zachodzi w nim zmiana, rzeczy nie wynikają jedna z drugiej, brakuje jasno wyznaczonego celu. Choć nie wprost, Rokem traktuje tu historyczność jako to, co musi zostać wytworzone. I coś, bez czego (przynajmniej teoretycznie) człowiek mógłby funkcjonować.

¹⁰ F. Rokem, op. cit., loc. cit..

¹¹ Ibidem, s. XI.

Kolejny cytat odnosi się do otwierającej sceny Szekspirowskiego *Hamleta*, kiedy na blankach Elsynoru postrzeżony zostaje duch zmarłego króla. Horatio (lub Marcellus, w zależności od edycji tekstu), widząc zjawę, pyta:

*What, has this thing appeared again tonight?*¹²

W warstwie fabularnej zdziwienie bohatera dostarcza nam informacji o tym, że zjawisko nadprzyrodzone zachodzi nie po raz pierwszy. Dla Rokema to pytanie ma jednak drugi, znacznie istotniejszy wymiar. Mając metateatralny charakter, ustanawia, choćby w sposób nieświadomy, tematykę teatru zajmującego się historią w ogóle. „To coś, co znów objawia się nam dziś wieczorem” to przeszłość, która zostaje przywołana w przedstawieniu teatralnym. Teatr powtarza zatem rzeczywistość, ale i samo przedstawienie, grane przecież po wielokroć, rządzi się rytualną logiką powtórzenia. W dłuższym passusie, który chciałbym przytoczyć tutaj w całości, Rokem odnotowuje:

*What does it mean to present these events again on the stage? What can be seen in Hamlet is how a burden (some kind of unfinished business from the past) becomes transformed into an actor's being and doing "this thing" on the stage, appearing again in tonight's performance, continuously performing a return of the repressed on the theatrical stage*¹³.

Rokem sięga zatem po klucz psychoanalityczny. Historia powraca jako to, co wyparte. Jest ona *brzemieniem (burden)* i tym, co niedokończone (*unfinished business from the past*). Owa wypierana przeszłość zostaje ucieleśniona przez aktora, przez jego *bycie i działanie*. W ten sposób zostaje zarysowana główna linia napięcia, jaka zdaniem Rokema towarzyszy relacji pomiędzy sceną i przeszłością: teatr jest miejscem pozwalającym na nieustające powtarzanie tego, co zostało wyrzucone poza nawias historii. Teatr ma służyć za narzędzie mierzenia się z traumą, tabu, cenzurą lub zbiorową nieświadomością, na której fundowana jest oficjalna wykładnia dziejów. To niejako machina do wywoływania duchów, mających nieustająco nas nawiedzać, dopóki nie zostaną wysłuchane. Oczywiście dla każdego, kto dokonuje wnikliwszej analizy *Hamleta*, ta efektowna implikacja niesie za sobą niepokojące następstwa. Po pierwsze niejasny pozostaje sam status ontologiczno-metafizyczny ojcowskiego ducha: czy jest on faktycznie zmarłym powracającym, by domagać się sprawiedliwości, metaforą, przewidywaniem, czy może raczej, jak chcą niektórzy szekspiolodzy, siłą diabelską, podszywającą się pod *physis* zmarłego, by uruchomić błędną spiralę zbrodni. Nawet jeśli uznać,

¹² Ibidem, s. XI.

¹³ Ibidem.

że postać widziana na blankach Elsynoru to faktycznie Hamlet-ojciec, nie zwalnia to z pytania o słusność jego żądań i implikację tego, że został wysłuchany. Wzywa on nie tyle do prawdy czy do pojednania, ale do zemsty, doprowadzając do serii morderstw, śmierci swojego syna i do wygaśnięcia duńskiej linii sukcesyjnej. Nawracające wyparte, inaczej niż chciałby tego Rokem, okazuje się w tym wypadku siłą destrukcyjną. Gdyby konsekwentnie trzymać się zatem Hamletowskiej metafory, teatr miałby władzę rozpalania tłumionych afektów i zrywania umowy społecznej, legitymizując atawistyczny krąg wendetty i katalizując wytłumioną żądzę mordu. Potencjalność tę warto odnotować z tego choćby względu, że w istocie teatr historycznie niejednokrotnie spełniał i taką funkcję, stając się katalizatorem nie tylko zbiorowego oczyszczenia, ale i zbiorowej psychozy, resentymentów i utwierdzania stereotypów. Nieintencjonalne przywołanie przez Rokema złowrogiego widma krwawego ducha nieoczekiwanie zatem staje się ponurą, lecz słuszną przestrogą. Wątek ten, paradoksalnie, podjęli atakujący teatr jako taki starożytni Ojcowie Kościoła. W czasach nowożytnych, z pozycji oświeceniowych, bodaj pierwszy podobną krytykę sformułował Jan Jakub Rousseau:

W Londynie zainteresowanie budzi dramat, który wywołuje nienawiść do Francuzów, w Tunisie za piękną namiętność uważa się rozbój na morzu, w Mesynie – słodką zemstę, w Goa – zaszczyt palenia Żydów. Niech tylko pisarz zlekceważy te zasady, może napisać bardzo piękny dramat, nikt nie przyjdzie go oglądać.¹⁴

Współczesny teatr w swoich rozmaitych formułach: tak w ramach instytucji, jak i w obrębie rekonstrukcji historycznych, upolitycznionego teatru telewizji, przedstawień szkolnych, psychodram – zachowuje swój destrukcyjny potencjał.

Niezależnie od tej dygresji powrócić należy do intencjonalnych ram Rokemowsko-Szekspirowskiej metafory. Scena może być przestrzenią wypowiedzenia i odegrania tego, co stłamszone. Oczywiście można słuszenie zapytać o jej współczesną siłę oddziaływania w tym względzie, zważywszy na fakt, że pod względem swojego zasięgu, budżetu i wpływu na świadomość zbiorową znacznie oddaje pola mediom masowego przekazu, produkcji filmowej, platformom społecznościowym, platformom streamingowym czy grom wideo. Wszystkie te narzędzia wykorzystywane są wszak współcześnie na szeroką skalę do rozgrywania, budowania i renegocjonowania historii. Na ich rzecz teatr wydaje się od XX wieku tracić swoją uprzywilejowaną pozycję, gdy idzie o *reprezentowanie* historii.

¹⁴ J.J. Rousseau, *List o widowiskach* [w:] Tegoż, *Umowa społeczna. List o widowiskach*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2010.

Rokem, choć polemicznie, cytuje rozważania na temat historii sformułowane przez Rolanda Barthesa:

*History is hysterical: it is constituted only if we consider it, only if we look at it — and in order to look at it, we must be excluded from it. As a living soul, I am the very contrary of History, I am what belies it, destroys it for the sake of my own history (impossible for me to believe in “witnesses”; impossible, at least to be one . . .)*¹⁵.

Barthes kreśli ostrą opozycję pomiędzy życiem i subiektywnym doświadczeniem z jednej, a Historią z drugiej strony. Historia jest jedyne tym, czemu można przyglądać się z zewnątrz, będąc z niej wyabstrahowanym. Bezpośrednie zaangażowanie w gruncie rzeczy uniemożliwia dla francuskiego filozofa jej istnienie. Według Rokema teatr ma znosić tę opozycję. Miałby on być narzędziem pozwalającym wytworzyć wspólnotę przezwyciężającą „wyłączenie” i „oddzielenie” od przeszłości, pozwalając, by „minione zdarzenia znowu się liczyły”¹⁶.

Pytanie jednak, na ile Barthesowska niemożność uczestnictwa w Historii faktycznie jest przekleństwem, któremu należy się przeciwstawić. Jeżeli negacją Historii jest indywidualne życie i osobiste doświadczenie, należy rozumieć budowaną przez Francuza opozycję jako przeciwstawienie subiektywnego uczestnika i biernego obserwatora: osoby w środku przeżywania czegoś i kogoś, kto uzyskuje dystans, ponieważ wydarzenia, z którymi jest konfrontowany, nijak go nie dotyczą. Zakładać należy, że w takim rozkładzie sił to życie stoi wyżej niż Historia, a ta ostatnia jest wręcz zagrożeniem dla życia i formą jego unicestwiania. Tak długo żywotność może przeciwstawiać się Historii, jak długo nie zostanie wchłonięta przez jej nurt. Indywidualność byłaby w odczytaniu Barthesa jedyną formą ratunku.

Chociaż Rokem znów cytuje błędnie, jednocześnie i w tym wypadku sama intuicja, którą formułuje, wydaje się trafna i wartościowa. Nie opowiada się wszak za Historią i naprzeciw życiu: to, co sformułował niepotrzebnie jako postulat wyjścia poza Barthesowską opozycję, traktować należy raczej jako wizję teatru, który *odzyskuje życie z nurtu Historii*: bezosobowa, miniona narracja, podporządkowana politycznym zasadom kształtowania dyskursu i odczłowieczająca swoich bohaterów, pozwala w geście teatralnego *przedstawienia, performowania* czy też *powtarzania* na nowo upomnieć się

¹⁵ R. Barthes, *Camera lucida*, cyt. Za: F. Rokem, op. cit., s. XII.

¹⁶ Ibidem.

o tych, którzy zostali przez Historię zniszczeni, pozbawieni tożsamości i obrócenii w niebyt.

Teoria Rokema w swoim najbardziej oryginalnym punkcie zasadza się na przeświadczeniu, że aktor może pozycjonować się w roli *świadka* Historii. Wcielając się w niego, może odegrać względem widzów rolę analogiczną do tej, jaką mógłby spełnić świadek prawdziwy, do którego zeznania nie mamy dostępu. Jest w tym akcie zarazem coś z uwodzenia (*seduction*)¹⁷. Akt ten wydaje się być jedynym sposobem oddania głosu zmarłym. Jak będę argumentował w dalszej części pracy, takie rozumienie roli teatru historycznego otwiera pole do licznych zagrożeń, niezasadnie ustanawiając swoją funkcję w kategoriach posłannictwa moralnego. „Oddanie głosu” równie dobrze można odczytywać przez pryzmat owego głosu zawłaszczania, przeinaczania i wykorzystywania, ponieważ rzadko zdarza się, by w granicznych opowieściach o przeszłości świadek Historii miał szansę „licencjonować” użycie samego siebie jako figury teatralnej, cedując prawo do własnego świadectwa na przestrzeń sztuki w ogóle, nie mówiąc o konkretnej realizacji teatralnej.

W opozycji do Rokemowskiego „ożywiania przeszłości” i oddawania głosu świadkom, chciałbym w niniejszej pracy zaproponować zupełnie inne spojrzenie na teatr historyczny, w którym przeszłość jako taka i pamięć o niej nie są właściwym przedmiotem działań twórczych (choć jednocześnie nakładają na te działania pewien rodzaj zobowiązań), a historyczność w ostatecznym rozrachunku służy teraźniejszości, stanowiąc jedynie pewien relacyjny układ odniesienia, w obrębie którego twórcy decydują się na przeprowadzenie swojego doświadczenia teatralnego. O dynamicznej konstelacji, w której przeszłość łączy się z teraźniejszością, pisze Walter Benjamin we fragmencie *Pasaży*, który Rokem zresztą przytacza w swojej książce:

It's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. ¹⁸

Sam Rokem w *passusie* następującym bezpośrednio po cytowaniu Benjamina robi zresztą ustępstwo na rzecz tego stanowiska:

¹⁷ Ibidem, loc. cit.

¹⁸ Walter Benjamin, *Pasaże*, cyt. za: F. Rokem, op. cit. S. XIII.

The theatre performing history, as this book shows, can become such an image, connecting the past with the present through the creativity of the theatre, constantly "quoting" from the past, but erasing the exact traces in order to gain full meaning in the present¹⁹.

Znów bez pogłębionego rozwijania tych wątków, Rokem pisze o dwóch zabiegach, które mimo dość luźnego ich nazwania moglibyśmy uznać za *termini technici*. Wskazuje mianowicie na, z jednej strony, „cytowanie” historii (umieszczone w cudzysłowie *quoting*), z drugiej – „wymazywanie jej śladów dla osiągnięcia pełni znaczenia we współczesności”. „Cytowanie” zatem to wybór słów, gestów, zdarzeń, konstelacji międzyludzkich czy działań, które są przedmiotem teatralnego odtworzenia – tym, co w doświadczeniu historii miałyby być szczególnie ważne. „Wymazywanie śladów” zaś to redukcja, czy też uniwersalizacja – świadoma rezygnacja z pełni sztafażu historycznego, wyzbycie się nadmiaru kontekstów, które nie są dostatecznie ważne dla istoty przeżywanego doświadczenia. Tej analizie jest znacznie bliżej do propozycji wykorzystywania historyczności w teatrze, którą samemu chciałbym zaproponować. „Pełne znaczenie w terażniejszości”, o którym pisze Rokem, niejako implikuje to, że spektakl odnoszący się do rzeczy minionych musi siłą rzeczy żywić się tym, co dzieje się *tu i teraz*: nie tylko swoją własną terażniejszością, nie tylko terażniejszością w sensie fizycznym, ale również dyspozycjami widzów, ich wrażliwością i wizją świata. Nie sposób, w pewnym sensie, stworzyć czegoś, co nie byłoby terażniejsze. Zawsze będzie to miało również charakter głęboko osadzony w doświadczeniu wspólnoty:

*Collective identities, whether they are cultural/ethnic, national, or even transnational, grow from a sense of the past; the theatre very forcefully participates in the ongoing representations and debates about these pasts, sometimes contesting the hegemonic understanding of the historical heritage on the basis of which these identities have been constructed, sometimes reinforcing them.*²⁰

Ta uwaga powtórnie implikuje szereg rozmaitych konsekwencji, nad którymi nie sposób przejść obojętnie. Przeszłość jako przedmiot działania teatralnego z konieczności ma wymiar wspólnotowy. Odnosi się nie do jednostkowej pamięci, ale do tego, co zakorzenione jest w przeświadczeniu, doświadczeniu, wyobrażeniu czy w dyskursie określonej społeczności. Zachodzi tu pewien paradoksalny warunek: by przedstawienie zostało uznane za będące spektaklem historycznym, jego temat musi za taki zostać uznany przez wspólnotę osób

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 3.

włączonych w oddziaływanie tego spektaklu. Ta nieco osobliwie ujęta myśl jest paralełą do tego, jak postmodernistyczny dyskurs estetyczny próbował swojego czasu definiować sztukę: w krytycznym i mocno kontrowersyjnym ujęciu Arthura Danto i George'a Dickiego, sztuką jest to, co za taką zostanie uznane przez tak zwany *artworld*, to jest: krytyków, recenzentów, kuratorów, teoretyków i historyków sztuki²¹. W pewnym bardzo szczególnym, pragmatycznym ujęciu podobnie będzie z historią, przynajmniej w kontekście jej wystawienia w teatrze. Wyobraźmy sobie sytuację, w której jakieś wydarzenie w powszechnej świadomości uchodzi za historyczne, mimo że nigdy nie miało miejsca. W takim wypadku również przedstawienie, dla którego jest ono kanwą, ma w powszechnym przeświadczeniu charakter „spektaklu historycznego”. Chociaż przytoczenie takiej potencjalności może wydawać się swojego rodzaju retorycznym wybiegiem lub wręcz scholastyczną zabawą, nie jest bynajmniej żadną z tych rzeczy. Zwraca raczej naszą uwagę na samą istotę tego, czym jest dla nas historyczność: stanowi ona pewien rezerwuar *topoi koinoi*, miejsc wspólnych, do których możemy odwoływać się w tworzeniu narracji fundujących naszą jednostkową i zbiorową tożsamość. Historia, jako to co opowiadanie, wyobrażane i przeżywane, ma zatem funkcję służebną wobec konstytuowania podmiotowości. Można argumentować, że stanowi ona podstawę myślenia archetypicznego i tym samym jest aktem fundatorskim wobec sprawowanych przez nas zadań, wobec porządku rzeczywistości, wobec istniejących pomiędzy nami relacji.

Złożona kauzalność świata i kauzalność opisu historycznego nigdy nie są względem siebie izometryczne. Historia koniec końców zawsze okazuje się wyłącznie opowieścią: z nieskończoności zdarzeń wybieramy te, które z jakichś względów uznajemy za istotne, aby za ich pomocą wytłumaczyć kim jesteśmy, jak znaleźliśmy się w danym miejscu, dlaczego podejmujemy określone wybory i opowiadamy się po stronie takich, a nie innych wartości. Względem takiej czy innej historii moglibyśmy zaproponować nieskończenie wiele alternatyw: wybierając inne zdarzenia, o których opowiadamy, inną optykę, kładąc nacisk na inny aspekt danej epoki – przyglądając się czy to konfliktom zbrojnym czy obyczajowości, czy sytuacji konkretnych klas społecznych; ujmując rzecz korzystając z metodologii socjologicznej, psychologicznej, bazując na historii idei, dyskursie teologicznym, teorii krytycznej, narracji liberalnej, lewicowej czy konserwatywnej, skupiając się na zmianach klimatu albo na rozwoju prądów intelektualnych. Historia, na rzecz czego argumentowano już niejednokrotnie, to

²¹ Por. A. Danto, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 61 (19) 1964, ss. 571-84.

wybranie określonych wyimków przeszłości i następnie dość arbitralne tworzenie pomiędzy nimi powiązań kauzalnych z wykorzystaniem narracji.

Zatrzymując się na samej historii, nie jest oczywiście tak, że stanowi ona narzędzie absolutnie arbitralne. Stawiając określone pytanie dotyczące przeszłości można, w oparciu o metodologię nauk historycznych, podjąć się odpowiedzi na nie, będące odzwierciedleniem faktycznego stanu faktycznego zaistniałego w przeszłości. Nadto, historia może służyć dużo bardziej obiektywnym celom niż samo kształtowanie narracji, zwłaszcza w połączeniu z różnymi dziedzinami nauk ścisłych i przyrodniczych. Jest pożytecznym źródłem informacji o świecie, w którym żyjemy. Jednak ilekroć myślimy o „Historii” pisanej wielką literą, zbliżamy się do teleologicznej opowieści, która jest w dużej mierze sekularnym odpowiednikiem myślenia mitologicznego czy też religijnego.

O ile narracja historyczna może służyć wiedzy, wiedzy nie służy teatr historyczny. Idzie on zresztą dużo dalej od jakiegokolwiek opowieści, jest bowiem w pierwszej mierze przestrzenią empirycznego doświadczania *tu i teraz*: fizycznej obecności, działania, emocji, bodźców sensorycznych. To, co wydarza się w teatrze, jest zawsze symultanicznie, jest zawsze *wobec* widzów. Czy właściwe jest uznanie ich, jak chce tego Rokem, za „świadków historii”, pozostaje rzeczą, która wymaga z pewnością większego namysłu, ale ich bezpośrednia obecność jest rzeczą oczywistą. Ich współ-udział²² sprowadza się właśnie do tego: każdy, kto wybrał się na dany spektakl, brał udział w tym samym doświadczeniu, co określona grupa osób: współdzieli z nimi emocje, przeżycia, obrazy, wspomnienia: może *odnieść się* do tych samych rzeczy i całkiem możliwe, że na poziomie *afektywnym* również odnajdzie ze współ-uczestnikami *topoi koinoi*. *Wspólne miejsce* jest w tym wypadku dosłowne, ale wzbogacone o *wspólne zdarzenie*. Teatr zbliża się tu do rytuału czy do celebracji religijnej: tylko osoby będące w tym samym miejscu i czasie, osoby będące *w czymś* lub *wobec czegoś*, znajdują się w obrębie wspólnoty, która na mocy danego zdarzenia została powołana do życia. Wspólnoty historii, języka czy kultury, wspólnoty jednej *umowy społecznej* są czymś wytworzonymi *ex post* wokół pewnej abstrakcyjnej idei i podobieństwa cech. Wspólnota *przeżyć* konstytuuje, jak się wydaje, więź znacznie potężniejszą. Teatr historyczny byłby tym, co łączy obydwie porządki: w tym leży jego niepodważalna siła. A nawet pewien rodzaj wciąż obecnej, symbolicznej przewagi nad filmem, serialem czy grą komputerową, powracający od czasu do czasu w dość osobliwych momentach zbiorowych impulsów. Wszystkie te media pozwalają wprowadzić na doświadczenie *tego*

²² Wyrażenie to celowo zapisuję w takiej formie, z jednej strony by odróżnić je od pejoratywnie nacechowanego *współudziału w zbrodni*, z drugiej – by zachować przynajmniej część asocjacji związanych z owym pojęciem.

samego, ale w bardzo ograniczonym wymiarze *współ-bycie w tym samym*. Nawet jeśli wziąć pod uwagę zbiorowe seanse w kinie, różnica jest zasadnicza: *współ-bycie teatralne* obejmuje wspólnotę złożoną z widzów i wykonawców: jest *zdarzeniem par excellence*, nawet jeżeli jest zarazem powtórzeniem. Dobrą analogią z przestrzeni rytualnej pomiędzy *wspólnotą teatru* a *wspólnotą filmu* może być różnica pomiędzy obecnością wiernych Kościoła Katolickiego na mszy a transmisją tejże i tego, jak w obrębie tej wspólnoty wartościowane są (zarówno w porządku teologicznym, jak i czysto afektywnej ocenie wiernych) obydwie aktywności.

Spektakle, jak się wydaje, znacznie częściej powracają jako symbol przemiany czy wydarzenia stanowiące w narracji *ex-post* punkt zapalny określonych zdarzeń socjopolitycznych niż filmy, nawet jeżeli – co do czego nie należy mieć złudzeń – te drugie mają znacznie większy zasięg i siłę oddziaływania. Media masowe w przemożny sposób kształtują naszą wyobraźnię, poglądy, sposoby myślenia i wzorce działania, ale wciąż emocje wywołane przez spektakl (lub, częściej, spektakl dziejący się *wokół* spektaklu) są poręczniejszym symbolem przemiany. Dość przytoczyć szereg wydarzeń, które ogniskowały polską opinię publiczną na przestrzeni ostatniej dekady: kontrowersje obyczajowe i aktywizację polskiej prawicy w przypadku *Do Damaszku* Jana Klaty w Narodowym Starym Teatrze, *Śmierci i dziewczyny* Eweliny Marciniak w Teatrze Polskim we Wrocławiu czy *Klątwy* Olivera Friljéa w Teatrze Powszechnym w Warszawie; konstytuowanie się narracji o obronie demokracji wokół *Dziadów* Mai Kleczewskiej i dyrekcji Krzysztofa Głuchowskiego w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, czy w końcu tego, że spór wokół dyrekcji Moniki Strzępki w Teatrze Dramatycznym m.st. Warszawy stał się, *pars pro toto*, soczewką skupiającą współczesną dyskusję o kolektywnym modelu zarządzaniu instytucjami kultury czy o feminizmie, ewokując wśród komentujących osób bardzo afektywne reakcje i deklaracje ideologiczne związane czy to z obroną, czy radykalnym odrzuceniem i deprecjacją haseł feministycznych w skali i kontekstach znacznie odbiegających od samego kontekstu Teatru Dramatycznego.

To tylko kilka przykładów: teatr działa jako *miejsce wspólne* nie tylko dla tych, którzy są bezpośrednimi uczestnikami przedstawień, ale jako przestrzeń, do której można odwołać się w ramach potrzeby i która nadaje się do ogniskowania pewnych sporów ideologicznych czy wykorzystania jako symbol wspierający naszą narrację o świecie – zarówno przykład pozytywny, jak i negatywny. Istotne jest tu krytyczne ostrze ostatniego z przytoczonych fragmentów rozważań Rokema: narracja teatralna może służyć zarówno rekonfigurowaniu wyobraźni historycznej i występowaniu przeciwko powszechnie przejętej narracji, jak

i umacnianiu dominującego dyskursu - wspieraniu tego, co jest odgórnie narzuconym lub przyjętym poprzez konsensus wspólnoty oglądem przeszłości. Otwiera to szerokie spektrum zagadnień związanych z kwestiami etycznymi i z rolą, jaką teatr ma spełniać jako instytucja finansowana przez państwo lub, ujmując rzecz zgoła inaczej, jako instytucja publiczna. Pierwsza z tych optyk kładzie nacisk na związek teatru z mecenatem sankcjonowanym przez określone instytucje polityczne i, w systemie demokratycznym, przez partie znajdujące się u władzy na szczeblu państwowym lub samorządowym: ryzykiem jest w tym wypadku próba wspierania agendy politycznej władzy przez szereg działań, takich jak: wspieranie określonych twórców, polityczne osadzanie dyrekcji, cenzura ekonomiczna czy dotacje przeznaczone na realizację spektakli o określonej tematyce czy wydźwięku. Ujęcie drugie, każące patrzeć na teatr przede wszystkim jako na instytucję publiczną w znaczeniu *rzeczy wspólnej*, również nie jest wolne od zagrożeń: wspólnota może błądzić podobnie do polityków, hołubić wartościom opartym na błędach i uprzedzeniach, wykluczać ze swojego obrębu określone mniejszości, czy z pomocą teatru utwierdzać się w tym, co psychologia określa mianem *błędu potwierdzenia*: tworzyć sztukę, której wyłączną lub dominującą funkcją jest utwierdzanie się we własnych poglądach. Odzwierciedleniem tego ostatniego jest, często podejmowana w debacie środowiskowej, kwestia teatru jako miejsca „przekonywania przekonanych”, gdzie „słuszne poglądy” przedstawia się osobom, które i tak je już wyznają, bo inaczej nie przyszłyby na dane przedstawienie czy do danej instytucji kultury.

Wątki te wymagałyby jednak oddzielnej rozprawy, a są, przynajmniej na tym etapie rozważań, poboczne względem refleksji nad istotą teatru historycznego. Istotne było jedynie zasygnalizowanie istnienia szeregu napięć, zagadnień i zagrożeń związanych z politycznością i wspólnotowością tegoż. Powróćmy raczej do intuicji, którą sformułowałem kilka akapitów wcześniej, a którą wyraża również Rokem: tej dotyczącej faktu, że przedmiotem teatru historycznego jest, siłą rzeczy, nie coś, co zdarzyło się w przeszłości, ale coś, co do czego posiadamy takie oparte na wiedzy lub zbiorowym przeświadczeniu:

*Theatrical performances about historical events are aesthetic adaptations or revisions of events that we more or less intuitively (or on the basis of some form of general knowledge or accepted consensus) know have actually occurred. The theatre, by performing history, is thus redoing something which has already been done in the past, creating a secondary elaboration of this historical event.*²³

²³ F. Rokem, op. cit., s. 6.

Kluczowe wydaje się w tym kontekście wyrażenie „redoing” – „powtórne robienie”, uzupełnione przez sformułowanie „secondary elaboration”, które z odpowiednim komentarzem chciałbym oddać tu jako „wtórne rozwinięcie”. „Powtórne robienie” wydaje się czymś bliskim „powtórzeniu”, o którym będę pisał oddzielnie w dalszej części pracy, odwołując się do myśli filozoficzne Gillesa Deleuza. Jednak o ile w ten drugi termin wpisana jest repetycja, o tyle „powtórne robienie” zakłada możliwość istotnej zmiany, „zrobienia czegoś inaczej”. Robienie na nowo stwarza zatem możliwość, by dokonać określonych przesunięć. Jednocześnie, jako dzieło teatralne, nasuwa też oczywiste ograniczenia: jest fikcją, nie ma mocy sprawczej identycznej do zdarzenia pierwotnego. „Secondary” odnosi się wszak nie tylko do następstwa czasu, ale też do hierarchii: „dzianie się” teatralne jest niejako nadbudowane na „dzianiu się” historycznym; pierwsze nie może istnieć bez drugiego, i ma, mówiąc językiem staromodnej filozofii, słabszy status ontologiczny. Przewaga przeszłości nad teatralną teraźniejszością mogłaby pozornie zawierać się w użytym zdanie wcześniej przez Rokema pojęciem „estetyczny”, gdy pisze on o „estetycznej adaptacji lub rewizji zdarzeń”. W powszechnie zakorzenionej percepcji estetyczność przenosi nas do kontemplacyjnych, Kantowskich przestrzeni albo, używając kategorii XX-wiecznych, do *artworldu*, tym samym unieważniając wagę tego, co jest jej przedmiotem. Estetyczność nie ma we współczesnym dyskursie dobrej prasy, mimo wielu prób jej reanimacji. *Aisthesis* to jednak ni mniej ni więcej niż *odczuwanie, doświadczanie*. Estetyczność „powtórnego robienia” zawiera się zatem w możliwości odczucia, czy też doświadczenia zogniskowanego wokół historii. Ten wątek, choć po uprzednim przekształceniu, chciałbym podjąć w dalszej części pracy.

Re-doing to dla Rokema zaproszenie artystów do prezentacji swojej wersji historii. A raczej zaprezentowaniu jej właśnie w tym celu, by móc jednocześnie dokonać jej interpretacji:

[...] a playwright and, on the basis of his or her script, the directors, scenographers, and actors are also presenting their specific version of what actually happened or what is significant. In some cases, they present an intentional revision or even an allegorization of that past. ²⁴

Z większością przesłanek wynikających *explicite* z tego fragmentu przyjdzie mi radykalnie się nie zgodzić – zaczynając od tego, że nie traktuję teatru jako prostego „przedstawiania”, a kończąc na fakcie, że spektakl oparty na wydarzeniach historycznych

²⁴ Ibidem, s. 8.

nie jest dla mnie ich „prezentacją”. Oczywiście również z konsekwentnie tradycyjnym ujmowaniem modelu produkcji teatralnej, w którym efekt końcowy jest wynikiem istnienia dramatu, który następnie poddawany jest inscenizacji przez zespół reżyser i współpracownicy plus aktorzy²⁵. Tym, co interesujące w przytoczonym passusie, jest „przedstawianie własnej, określonej wersji” (*their specific version*) „tego, co ważne”, a następnie dopuszczenie, by teatr historyczny służył „intencjonalnej rewizji lub alegoryzacji przeszłości”. To o tyle istotne, że przekształceniom ulega w tym ujęciu nie *historia*, a więc pewna obecnie istniejąca struktura pamięci, ale sama przeszłość: stająca się materiałem do powstania czegoś nowego, co nie rości sobie prawa, ani nie udaje wiernego jej odwzorowania czy próby docieczenia *prawdy historycznej*. „Alegoryzacja” jest dokładnie tą operacją, którą samemu będę nazywał dalej „abstrahowaniem” – wykorzystywaniem określonych elementów przeszłości po to, by stały się materiałem konstrukcyjnym spektaklu.

Jeżeli tak pieczołowicie analizuję w tym miejscu kilka pierwszych stron rozprawy Rokema, to głównie dlatego, że właśnie w ich obrębie znajduje się główne nagromadzenie ogólnej refleksji teoretycznej, po której badacz przechodzi już do omawiania poszczególnych interesujących go inscenizacji i umiejscawiania ich we właściwym kontekście społeczno-politycznym: trzon ten jest dla mnie mniej interesujący z racji tego, że analizowane przez Rokema tematy zostały już dogłębnie omówione w humanistyce, a upływ czasu sprawił również, że obszar zainteresowań teatru historycznego uległ znacznym przesunięciom. Można jednak podjąć tutaj próbę ogólniejszej rekonstrukcji rozumienia polityczności teatru historycznego przez badacza, w oderwaniu od konkretnych inscenizacji.

Przede wszystkim, Rokem pokłada nadzieję w tym, że w przeciwieństwie do oficjalnej historiografii, w której „to zwycięzcy tworzą historię”, teatr pozwala na rewizjonistyczne, wywrotowe odczytywanie zbiorowej pamięci historycznej i politycznie obowiązujących narracji²⁶. Jak nadmieniałem wcześniej, takie stanowisko jest znacznym uproszczeniem i pułapką, zawierającą ukryte przesłanki aksjologiczne, zgodnie z którymi teatr częściej niż rzadziej staje po stronie tego co: prawdziwe, słuszne, nowe oraz po stronie wykluczonych i przegranych. Choć nie jest to tematem niniejszej pracy, raz jeszcze wypada

²⁵ Choć jednocześnie należy brać poprawkę na kontekst, w którym powstawało dzieło Rokema – a więc nie tylko fakt, że od jego napisania upłynęło już wiele czasu, ale i na specyfikę instytucjonalnego teatru anglosaskiego, w którego kontekście wychowany został badacz.

²⁶ Ibidem, s. 8.

w tym miejscu powtórzyć, że teatr *jako całość* powinien być w oczach badacza zjawiskiem aksjologicznie neutralnym, a ocenie mogą podlegać poszczególne zdarzenia teatralne. Nietrudno wskazać przykłady teatru: opowiadającego się po stronie większości, stojącego na straży istniejącego porządku, umacniającego obowiązujące narracje historyczne, zachowawczego czy intencjonalnie zakłamującego rzeczywistość. O teatrze historycznym myśleć należy w pierwszym rzędzie jako o swojego rodzaju narzędziu czy ramie, rozpoznając jego potencjalności i warunki brzegowe zaistnienia – oceniać zaś dopiero poszczególne jego realizacje. Na „usprawiedliwienie” Rokema należy jednak zauważyć, że bardzo wyraźnie podkreśla on polityczną nieprzeźroczystość teatru, który w bardziej lub mniej ewidentny sposób w opowiadaniu historii wiąże się z określoną agendą polityczną:

*Performances about historical events very directly reveal their ideological preferences and position within the specific social and the cultural context in which they have been created and performed*²⁷.

Należy jednak przyjrzeć się temu, jak praca nad spektaklem przebiega od strony formalnej – czym, niezależnie od polityczności, jest „historyczność” powoływana do życia na scenie. Rokem proponuje odczytanie Brechtowskiego V-Effekt, efektu obcości jako zabiegu kluczowego dla współczesnego rozumienia teatru historycznego. Odwołując się do eseju *Scena uliczna* z 1938 roku, w których Brecht tłumaczy naczelną zasadę swojego teatru, relacjonuje Brechtowską metaforę owego efektu jako zjawiska podobnego do sytuacji bezpośredniego świadka wypadku ulicznego, który relacjonuje przechodniom przebieg zdarzeń, demonstrując działania kierowcy i ofiary, tak, by słuchacze mogli sami wyrobić sobie na ich temat opinię. Dla Rokema w pełni zasadne jest podstawienie w miejsce „wypadku” „wydarzenia historycznego”²⁸. Ujęciu temu najbliższe do docu-dramy, metody verbatim czy myślenia o teatrze jako o rekonstrukcji czy odtworzeniu (*reenactment*). Dynamika działań aktorskich miałaby polegać na szczególnym napięciu pomiędzy zapośredniczeniem a działaniem: byciem, w podwójnym – poznawczym i spirytualnym – znaczeniu, *medium*. Aktorzy działaliby w zastępstwie czy też w imieniu postaci historycznych. To w gruncie rzeczy dość popularne ujęcie zostaje jednak w ciekawy sposób zniuansowane przez Rokema, kiedy pisze on o pewnego rodzaju naddatku zaczynającym funkcjonować pomiędzy aktorem i odgrywaną rolą. W teatrze, odnotowuje teatrolog, istnieje napięcie między „prawdziwością” postaci historycznych

²⁷ Ibidem, s. 24.

²⁸ Ibidem, ss. 8-9.

i nieuchwytnością transcendującego ją niewidzialnego (*the invisible beyond*)²⁹. Najbardziej wartościową uwagą Rokema w tym kontekście wydaje się stwierdzenie, że choć w przeciwieństwie do teatru opartego o czysto fikcjonalne tematy wydawać by się mogło, że „niewidzialne” w teatrze historycznym ustępuje „realnemu”, w rzeczywistości tak nie jest. Prawda, zwłaszcza w przypadku wydarzeń granicznych, wymyka się poznaniu. Dramaty ludobójstw i katastrof znajdują się poza sferą wyobrażenia i jako takie często mogą objawić się w teatrze jedynie poprzez specyficzne zapośredniczenia. Teatr musi opowiadać o nich poprzez ów „niewidzialny” naddatek wobec postaci i zdarzeń. Jako dwa tematy wpisujące się w ten schemat Rokem podaje horror Shoah – współczesny, masowy i złożony politycznie; oraz rewolucję francuską – łatwiejszą do ujęcia estetycznego jako wydarzenie bardziej zamierzchłe i jednocześnie samo w sobie poddane prawom teatralizacji³⁰ (na co uwagę zwracał już Daniel Arrase).

Analizując opowieści o Zagładzie, Rokem wyróżnia trzy „tryby” opowiadania o niej: zeznaniowy (*testimonial*), dokumentalny (*documentary*) i fantastyczny (*fantastic*)³¹. Jak się wydaje, klasyfikację tę można równie dobrze odnieść do każdego spektaklu, dla którego historia stanowi punkt wyjścia. „Zeznaniowość” opierałaby się na próbie opowiedzenia o przeszłości i na omówionej już roli *świadka* – tego, który swoją opowieścią poświadcza autentyczność zdarzeń. Zabieg ten powraca obecnie w teatrze bardzo często, czy to jako rama dla opowieści, czy wręcz jako pełnowymiarowa struktura dramatyczna dzieła. „Dokumentalność” miałaby z kolei mieć na celu pieczołowite odtworzenie zdarzeń. W końcu „fantastyczność” bazuje na *licencji poetyckiej* i przetworzeniu tego, co rzeczywiste, w sferę wyobraźni. Ta ostatnia kategoria w kontekście Holokaustu miałaby zdaniem Rokema przede wszystkim służyć jako pewnego rodzaju substytut – znalezienie nieoczywistych środków wyrazu, które pozwalałyby w jakiś sposób, przede wszystkim przez swoją dziwność, zmierzyć się z tym, co choć prawdziwe, jest przez swoją graniczność a-opisywalne³². Co warto jednak podkreślić, wszystkie trzy kategorie proponowane przez Rokema zakładają tym niemniej mimetyczność i narracyjność teatralnej opowieści, w której historia jest zawsze od-twarzana, nie zajmując się przypadkami, gdy stanowi ona jedynie punkt wyjścia do opowiadania o czymś innym niż ona sama i projektowaniu bardziej złożonego doświadczenia.

²⁹ Ibidem, s. 11.

³⁰ Por. ibidem, ss. 14-16.

³¹ Ibidem, s. 31.

³² O dziwaczności jako kategorii por. M. Fischer, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. A. Kalarus i T. Adamczewski, Gdańsk 2023.

Czym zatem różniliby się w tym ujęciu twórca spektaklu historycznego od historyka jako takiego? Najlepiej oddaje to cytata z Georga Buchnera, który Rokem przytacza w pewnym momencie (zachowuję tu angielskie tłumaczenie proponowane przez autora):

[...] the dramatist is in my view nothing other than a historian, but is superior to the latter in that he re-creates history: instead of offering us a bare narrative, he transports us directly into the life of an age; he gives us characters instead of character portrayals; full-bodied figures instead of mere descriptions³³.

To odsyła nas znów do tego aspektu *Performing History*, z którą przychodzi mi się zgodzić: podkreślenia doświadczeniowego wymiaru teatru i tego, że o ile nawet lektura akademickiego tekstu z zakresu humanistyki jest, jak każda aktywność człowieka, *doświadczeniem*, niewątpliwie na skali naszych przeżyć istnieje radykalna różnica jakościowa i istotowa pomiędzy „czystą narracją” i „powołaniem do życia”, pomiędzy „figurami” i „opisami”. W teatrze ostatecznie coś *dzieje się*, nawet jeśli jest to dzianie się wyłączone z kauzalności dnia powszedniego i pozbawione bezpośredniego sprawstwa względem tego, co ma miejsce w życiu „na zewnątrz” teatru. *Dzianie* znajduje zresztą w terminologii książki swój własny, kluczowy dla niej odpowiednik.

Terminem, który Rokem czyni centralnym punktem swojej refleksji na temat performowania historii, jest pojęcie „energii”. Sformułowanie to jest jednak wyjątkowo mętne i wieloznaczne, jak przyznaje sam autor³⁴. Poświęcony zostaje mu ostatni rozdział książki, w którym pojawiają się rozróżnienia na energię „tekstową”, „performatywną”, „energię wystąpienia” czy „metafizyczną” – wszystko to jednak pozostaje w opisie nieostre. Idąc za Arystotelesowskim i następnie Tertuliańskim rozumieniem *energei* (i odpowiednio tropu retorycznego nazywanego *evidentia in narratione*), Rokem definiuje energię na własny użytek jako przywodenie zdarzenia z przeszłości przez świadka w taki sposób, by wytworzyć iluzję rzeczywistości³⁵. Odwołując się z kolei do Platona, choć bez właściwej temu ostatniemu niechęci do teatru, do swojego rozumienia owej energii Rokem dodaje ideę przechodniości, w której autor jedynie „przekazuje” coś twórcom scenicznym, twórcy zaś widzom, widzowie są zaś ostatnimi „nośnikami” przekazanego³⁶. Miałaby to być zatem paralela do Platońskiej teorii idei, opisaną przez tego ostatniego najbardziej obrazowo w jego *Państwie* poprzez metaforę jaskini³⁷. Rokem

³³ Cyt. za: F. Rokem, op. cit., s. 135.

³⁴ Por. ibidem, s. 189.

³⁵ Por. ss. 189-190.

³⁶ Ibidem, s. 190.

³⁷ Por. Platon, *Państwo*, wyd. i tłumaczenie dowolne, ks. VII.

wykorzystuje jednak tylko część Platońskiego porządku odbić: zatrzymuje się na relacji pomiędzy zdarzeniem a jego reprezentacją. Pomija przy tym trzeci element triady: ideę, dla którego z kolei konkretny przedmiot czy zdarzenie samo miałyby być odbiciem. To napięcie wyzyskiwane było częstokroć w historiozofii, ilekroć uznawano, że z pomocą analizy określonych zjawisk z przeszłości możliwe jest wysnucie teorii na temat „ogólnych prawideł” dziejów, czy przynajmniej zaobserwowanie pewnych uogólnień: pokusa pociągająca i niebezpieczna jednocześnie. Teatr jednak, jak się wydaje, otwiera jeszcze inną możliwość kombinatoryczną w obrębie Platońskiej triady: biorąc za materiał zdarzenie, jest w ostatecznym rozrachunku rozpięty pomiędzy dwoma elementami krańcowymi: stanowi *odbicie* mające abstrahować interesujące nas elementy w taki sposób, by pozwolić na *uogólnienie*. Jednocześnie abstrakcja ta nie ma charakteru intelektualnego (a przynajmniej nie wyłącznie intelektualnego) i nie należy mylić jej z indukcją w rozumieniu nauk przyrodniczych. Antyplatoński platonizm teatru czyniłby zatem z niego unikalną machinę służącą *doświadczeniu abstrakcji*, co samo w sobie ma charakter wyjątkowo antytetyczny i wymaga dodatkowego komentarza. Doświadczenie z definicji utożsamiane jest z tym co jednostkowe: choć możliwa jest jego powtarzalność, *konkretne doświadczenie* zawsze wiąże się konkretną interakcją żywego organizmu z otoczeniem³⁸. W teatrze jednak, a zwłaszcza teatrze podejmującym tematy historyczne, rzecz ma się nieco inaczej: rekonstruowane są w nim pewne elementy przeszłości, których uczestnicy wydarzenia teatralnego mieliby, w różnym wymiarze, doświadczyć. Dotyka to zagadnienia, którego nie mam możliwości rozwinięcia tutaj w wyczerpujący sposób, *intersubiektywności* doświadczenia. W największym uproszczeniu należałoby uznać, że „odbicie odbicia”, jakim jest spektakl historyczny, jednocześnie daje narzędzia do uobecnienia pewnego „archetypicznego” aspektu jednostkowych wydarzeń, wydobycia ich „esencji”, która może rezonować z „tu i teraz”. Sądzę, że to ciekawsza wykładnia platońskiego idealizmu w teatrze od tej, którą proponuje Rokem.

Powróćmy jednak do samej refleksji na temat „energii”. Teatr ma być dla Rokema rodzajem syntezy rozmaitych jej typów: „sfery estetycznej i społecznej, fikcyjnej i historycznej, naturalnej i ponadnaturalnej, statycznej i dynamicznej, >>naiwnej<< i metateatralnej, itd.”³⁹. W końcu Rokem dostrzega w teatrze źródło „energii witalnej” i „kreatywnej”, które przeciwstawia „energiom destruktywnym”, wysuwając dość idealistyczną tezę o roli teatru jako narzędzia uzdrawiania i przeciwdziałania zniszczeniu: w tym jako potencjalne remedium na

³⁸ Taką formułę doświadczenia podaję za amerykańskim filozofem-pragmatystą Johnem Deweyem, którego rozumienie terminu „doświadczenie” wykorzystuję w swojej praktyce artystycznej i filozoficznej.

³⁹ F. Rokem, op. cit., loc. cit.

doświadczenia graniczne cywilizacji, jakimi są dla niego Zagłada i kryzys atomowy⁴⁰. Choć niewątpliwie należy zgodzić się ze złożonością, z jaką przecinają się różne sfery naszego funkcjonowania w obrębie teatru, większą wątpliwość budzi optymizm co do sprawczości teatru jako powszechnego narzędzia uzdrowienia. Również stwierdzenie, że jest on triumfem wyłącznie energii witalnej i kreatywnej, otwiera duży potencjał polemiczny. Destruktywność jest wpisana w samą jego strukturę. Czy zawsze ostatecznie zostaje ona neutralizowana poprzez katartyczność (do której, w kontekście uwag Rokema, odniosę się w kolejnym akapicie), pozostaje zagadnieniem co najmniej dyskusyjnym. Jeśli traktować teatr w kategoriach nomenklatury medycznej, bardziej niż *remedium* byłby on raczej greckim *farmakonem*, który to termin zrobił dość zawrotną karierę we współczesnej filozofii kontynentalnej⁴¹. Byłby zatem trucizną i lekarstwem w jednym, ambiwalentnym środkiem, który w zależności od swojego użycia przynosi zarówno uzdrowienie, jak i śmierć.

Drugim, obok energii, równie istotnym dla Rokema punktem odniesienia, będzie klasyczne Arystotelesowskie *katharsis*⁴², przyjmowane właściwie w dość tradycyjnej wykładni i jedynie wykorzystywane przez niego do analizy teatru historycznego. Jednocześnie badacz upraszcza znacznie to pojęcie, traktując je jako wszelką formę „energii” doświadczanej przez widza „podczas oglądania spektaklu lub na jego skutek”⁴³. Najciekawszym momentem Rokemowskiej analizy staje się moment, w którym wysnuwa on tezę, jakoby *katharsis* miało przynajmniej częściowo wiązać się z mechanizmem kozła ofiarnego, rozumianego tu jako ofiara zastępcza⁴⁴. Odnosi się w tym do figury Poloniusza w *Hamlecie*: podglądacz kryjący się za kurtyną zostaje zgładzony przez głównego bohatera w zastępstwie będącej również w wojerystycznej pozycji rzeczywistej publiczności. Teatr „zdarza się” postaciom na scenie w naszym zastępstwie, lecz wprowadzenie wewnętrznego, „ukaranego widza”, miałoby uwidocznienie istnienia tego układu i wzbudzić wśród publiczności poczucie zagrożenia.

Inaczej, konkluduje Rokem, ma się rzecz z teatrem podejmującym temat historyczny. Różnicy badacz dopatruje się w fakcie, że ofiara została złożona w przeszłości, przed

⁴⁰ Ibidem, s. 192.

⁴¹ Por. chociażby Jacques Derrida, *Farmakon* [w:] Tegoż, *Pismo filozofii*, Kraków 1992

⁴² F. Rokem, op. cit., loc. cit.

⁴³ Ibidem, s. 189.

⁴⁴ Rozumienie to, znów bez odwołania się wprost do autora, wychodzi oczywiście z analizy tego pojęcia w rozprawie *Sacrum i przemoc* Rene Girarda. Podobnie jak w przypadku wielu innych obiegowych terminów mających swoje źródła w filozofii czy socjologii, Rokem wykorzystuje je jedynie w odniesieniu do ich bardzo zawężonego aspektu, ignorując całość ich umocowania dyskursywnego: we właściwym rozumieniu Girardowskiego mechanizmu kozła ofiarnego jest on nieodłącznie związany z kategorią *zazdrości mimetycznej* i przemocą skierowaną w stronę słabej, dostępnej ofiary, w zastępstwie grupy lub jednostki niedosiężnej i silniejszej od nas. Por. R. Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. M. Plecińska, Kraków 2020.

rozpoczęciem przedstawienia: aktorzy wchodzą w rolę świadków przypominających o tym, co się rozegrało, dokonując niejako „wskrzeszenia” (*resurrection*) przeszłej ofiary⁴⁵. Osobiście uzupełniłbym ten obraz: w przedstawieniu o tematyce historycznej widz nie pozostaje neutralny. Istnieje cały wachlarz potencjalności związanych z rolą, jaką przyjmuje: zarówno w oparciu o relację pomiędzy wspólnotą widzów a tematem przedstawienia, jak i konkretne decyzje twórców. I tak do najprostszych potencjalności zaliczyć można: widzów, którzy sami przynależą do wspólnoty ofiar lub ich potomków; widzów przyjmujących na siebie rolę oprawców; widzów ustawionych w pozycji świadków. Pierwszy model ma wyjątkowo długą tradycję, sięgającą co najmniej starożytnej Grecji: dość wspomnieć o słynnym wystawieniu niezachowanej tragedii *Zdobycie Miletu* Frynichosa, która poruszyła widzów tak bardzo, że nie tylko miała doprowadzić ich do płaczu, ale zmusiła władze Aten do zakazu wznawiania spektaklu i nałożenia na autora grzywny. **Drugi model** znajduje swoją metateatralną prefigurację w *Hamlecie*, gdy duński książę każe wędrownej trupie aktorów odegrać na Elsynchronie dramat o królobójstwie, by sprawcy zabójstwa jego ojca mogli uświadomić swoje własne sprawstwo, zasiadając na widowni. Model ten najpełniej realizuje się w zaangażowanym teatrze politycznym, w którym wspólnota, do której przynależą widzowie, zostaje oskarżona o nierozliczone zbrodnie z przeszłości: w polskim teatrze po transformacji schemat ten wiązał się z tematami polskiego antysemityzmu i zaangażowania części społeczeństwa w Holokaust, szeregiem społecznych wykluczeń na tle etnicznym, seksualnym bądź religijnym w polskim społeczeństwie, czy rozliczeniem zaangażowania w reżim komunistyczny. Część owego „oskarżenia” przesuwana się również w stronę widowni związanej z określonym tłem społecznym i kapitałem kulturowym: w związku z samą transformacją, kształtowaniem się późniejszych elit i wykluczeniem społeczno-ekonomicznym społeczeństwa na skutek rozpadu PRL-owskiego systemu państwa opiekuńczego. W końcu **model trzeci** wydaje się najbardziej „domyślnym” trybem funkcjonowania widowni, która w klasycznym rozumieniu teatru przyjmuje rolę biernych obserwatorów. Bycie „świadkiem” jest niejako immanentnym stanem widza⁴⁶. Sytuacja ta ulega dalszemu problematyzowaniu: twórcy mogą powoływać się na świadectwo oglądających, w obrębie samego przedstawienia konfrontować ich z mnogością perspektyw, by pozostawić interpretację zdarzeń ich osądowi czy problematyzować samą postawę widzowskiej bierności (motyw ten znów powraca wyjątkowo

⁴⁵ F. Rokem, op. cit, loc. cit.

⁴⁶ Mimo że, co ciekawe, Rokem w swojej analizie eksponuje przede wszystkim rolę aktora jako „metafizycznego” świadka.

często w polskim teatrze w sztukach dotyczących Zagłady, w związku z problemem bierności Polaków wobec eksterminacji ludności żydowskiej).

W tym miejscu chciałbym zawiesić analizę krytyczną książki Rokema. Dotychczasowy tok rozprawy podjął najważniejsze propozycje teoretyczne odnoszące się do zagadnień, z jakimi przychodzi mi się mierzyć we własnej praktyce twórczej. Po krótkim przeglądzie tematów, które pojawiają się we współczesnej refleksji teatrologicznej „po Rokemie”, przejdę do zarysowania własnych założeń programowych związanych z realizacją teatru opartego o zagadnienia historyczne. Jednak w ramach podsumowania tego rozdziału zasadna jest próba podjęcia końcowej, uogólnionej krytyki. Jak się wydaje, pod adresem teorii Rokema można wysunąć zarzuty w obrębie trzech porządków:

- 1) Pojęcia proponowane przez Rokema nie tylko nie są nowe, ale i w gruncie rzeczy poziom ich ogólności nie czyni z nich użytecznych narzędzie analizy teatralnej;
- 2) Pojęcia proponowane przez Rokema są błędne;
- 3) Pojęcia proponowane przez Rokema odnoszą się do teatru jako takiego znacznie bardziej niż do teatru *stricto* historycznego i autor nie dokonuje przekonującej analizy tego, dlaczego właśnie do analizowania zagadnień związanych z historycznością miałyby być one szczególnie użyteczne.

AD 1) Dwa kluczowe terminy, którymi posługuje się Rokem: *energia* i *katharsis* od dawna towarzyszą pisaniu o teatrze. Pierwsze z nich funkcjonuje w potocznym dyskursie środowiskowym, mówi się o „energii sceny”, „energii widowni”, „energii przebiegu” – i słownictwo to, bez dalszego doszczegółowienia, lokuje się gdzieś pomiędzy quasi-ezoterycznym (choć traktowanym z przymrużeniem oka) przeświadczeniem o nieuchwytnych „przepływach” pomiędzy sceną i widownią z jednej strony, z drugiej zaś – odnosi się zwyczajnie do nastroju, sił, jakości konkretnych pokazów, wyczuwalnego nastroju publiczności, dyspozycji aktorów do wykonywania swoich zadań danego dnia. „Energia”, jeśli chceć traktować ją jako wyraźniejszą kategorię w obrębie dyskursu humanistycznego, wymagałaby z pewnością większego doszczegółowienia, podczas gdy sam Rokem pisze o energiach rozmaitych i nie bardzo stara się o ich ostrą definicję. *Katharsis* z kolei to najstarsze z możliwych pojęć z zakresu refleksji teoretycznej o teatrze, pojęcie po wielokroć analizowane, definiowane, stosowane w rozmaitych kontekstach i krytykowane: wydaje się, że jeśli chce się

użyć go w sposób wnoszący coś istotnego do humanistyki, należałoby zaproponować jego gruntownie nowe odczytanie, o czym trudno mówić w przypadku *Performing History*.

AD 2) Podpunkt ten starałem się analizować na bieżąco w toku niniejszego rozdziału, nie wymaga więc chyba dodatkowego uszczegółowienia.

AD 3) *Katharsis* i *energeia*, zastępcza ofiara ze znajdującego się na scenie podglądacza, status świadka czy refleksja nad „nadprzyrodzonym” świetnie nadają się do analizy jakiegokolwiek przedstawienia teatralnego, niezależnie od tego, czy dotyka ono tematów związanych z historią. Inaczej ma się rzecz z klasyfikacją „trybów”, w jakich może odbywać się spektakl poświęcony przeszłości: rozróżnienie na tryb „dokumentalny”, „zeznaniowy” i „fantastyczny” faktycznie wydaje się być poręczną (choć pytanie, czy wyczerpującą) klasyfikacją, związaną *stricte* z podejmowanym tematem.

W końcu zaznaczyć trzeba, że wiele z obserwacji i propozycji Rokema uznać należy za interesujące i wartościowe, a część z nich z pewnością było innowacyjnych w czasach powstawania książki. Zarówno jednak teatr, jak i refleksja teoretyczna rozwinęły się od tego momentu na tyle, że pewne kwestie wymagają aktualizacji i powtórnej refleksji.

IV. WYBRANE UJĘCIA WSPÓŁCZESNE

Dotychczasowa refleksja teoretyczna w nowej polskiej humanistyce, dotycząc zagadnienia współczesnego dramatu historycznego, koncentrowała się na wybranych aspektach tego zagadnienia, takich jak: praca pamięci⁴⁷, postpamięć⁴⁸ czy rewizja istniejących narracji historycznych⁴⁹. Taką (jak się wydaje, całkiem trafną) klasyfikację dzisiejszego namysłu nad tym zagadnieniem proponują J. Królikowska i W. Żyła, autorki zbioru esejów *Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku*⁵⁰.

Zwłaszcza *postpamięć* jest terminem, który zrobił dużą karierę w dyskursie polskiej teatrologii minionej dekady. Wprowadzony do obiegu humanistycznego przez Marianne Hirsch⁵¹, został następnie wykorzystany do analizy polskich spektakli drugiej połowy XX i początków XXI wieku przez Martę Bryś⁵². Hirsch, analizując przypadek Arta Spiegelmana, rysownika komiksów poświęconych tematyce Zagłady, syna ocalałego z Holokaustu Żyda, pisze o „pewnych tranzytywnych, przeniesieniowych procesach – kognitywnych i afektywnych – za sprawą których przeszłość zostaje uzewnętrzniona bez pełnego jej zrozumienia”⁵³. Zdaniem badaczki akt twórczy osoby, której rodzina naznaczona była traumą w poprzednich pokoleniach, lecz która sama doznała tej traumy w sposób jedynie zapośredniczony, poprzez opowieść lub doświadczenie określonych wzorców wychowawczych, uzewnętrznia ową „dziedziczną” pamięć we własnej ekspresji artystycznej. Dlatego też Hirsch zaznacza jednocześnie:

*Nie mamy rzecz jasna autentycznych „wspomnień” odnoszących się do cudzych doświadczeń, a wspomnienia jednej osoby nie mogą stać się wspomnieniami innej. Postpamięć to nie to samo co pamięć, jest ona przecież „post”; ale zarazem, jak staram się dowieść, przypomina pamięć za sprawą swojej siły afektywnej i oddziaływania na psychikę.*⁵⁴

W takiej optyce rzeczywiście kategoria ta wydaje się szczególnie interesująca dla analizy polskiego teatru zajmującego się historią, zwłaszcza w kontekście tragicznych wydarzeń i tabuizowanych traum naznaczających minione wieki rodzimej historii: na czele

⁴⁷ Por. *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Wrocław 2012.

⁴⁸ M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Kraków 2020.

⁴⁹ Por. Chociażby cykl *Przedstawienia* Instytutu Teatralnego.

⁵⁰ *Wstęp* [w:] *Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku*, red. J. Królikowska i W. Żyła, Łódź 2023, s. 8.

⁵¹ Por. M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie*, tłum. M. Rychter [w:] P. Piszczatowski (red.), *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, Warszawa 2020, ss. 16-21.

⁵² M. Bryś, op. cit..

⁵³ M. Hirsch, op. cit., s. 18.

⁵⁴ Ibidem, s. 19.

z Zagładą, antysemityzmem, szerszym doświadczeniem II wojny światowej i totalitaryzmu komunistycznego, podziałów klasowych i wypartej pamięci chłopskiej, krzywd kobiet w patriarchalnym modelu społeczeństwa czy kwestii związanych z dominującą rolą religii w życiu społecznym i krzywd wyrządzonych przez mający niemal monopolistyczną pozycję co najmniej od czasów ślubów kazimierzowskich Kościół Katolicki.

Marta Bryś, która sięgnęła po rozważania Hirsch, skupiła się głównie na zagadnieniach związanych z Zagładą i z II wojną światową, dokonując analizy ośmiu przedstawień teatralnych⁵⁵. Jednocześnie, co istotne, badaczka wydaje się reinterpretować i poszerzać pojęcie postpamięci: odnosi się ono nie tyle od twórców, dla których pamięć jest dziedzicznym brzemieniem, ale szerzej – do wszystkich, którzy odnoszą się do nieprzerobionej traumy własnej zbiorowości, nie posiadając z konieczności podobnej legitymizacji (jak jest to w przypadku analizowanej twórczości Jerzego Grzegorzewskiego czy duetu Monika Strzępka/Paweł Demirski). Bryś interesuje przede wszystkim „w jaki sposób medium teatru, wykorzystując rzeczywistość, jaką wytwarza w obrębie przedstawienia, może świadomie generować przeżycie przeszłości w porządku postpamięci, na płaszczyźnie intelektualnej, emocjonalnej i wyobrażeniowej”⁵⁶. Dyskurs ten jest niejako równoległy do tego, który chciałem zaproponować w niniejszej pracy, w oparciu o tradycję intelektualną wywodzącą się z humanistyki francuskiej, zwłaszcza z myśli duetu Deleuze-Guattari i historyka Pierra Nory, stąd poprzestanę na tych uwagach wprowadzających.

Zagadnieniami podobnymi do tych, jakim uwagę poświęca nurt *postpamięci*, zajmuje się blisko z nim związana grupa badaczek i badaczy zorientowanych raczej na pamięć jako taką. Przenikanie się tych dwóch podejść widać świetnie w antologii *Zła pamięć* pod redakcją Grzegorza Niziołka i Moniki Kwaśniewskiej, w której znajdują się opracowania z obu nurtów. Niziołek i Kwaśniewska w tekście wprowadzającym zarysowują perspektywę badawczą ich własnej refleksji, posługującej się pojęciem „złej pamięci”. Zwracają jednocześnie uwagę na wieloznaczność tego terminu, mogącego w codziennym zastosowaniu oznaczać po prostu skłonność do zapomnienia, podczas gdy w dyskursie krytycznym odnoszącego się raczej do pamięci, która celowo coś przeinacza, przemilcza, obnaża lub zmienia. Tak rozumiana, może być nacechowana zarówno negatywnie (jako pamięć wypierająca trudne dla społeczności tematy), jak i wręcz przeciwnie, jako pozytywna, wywrotowa siła, której „zło” w odbiorze społecznym wiązać się będzie z przywoływaniem niewygodnych tematów, obnażaniem obłudy

⁵⁵ Por. M. Bryś, op. cit., s. 22.

⁵⁶ Ibidem, s. 182.

i zмовы milczenia, próbom konfrontacji z pamięcią oficjalną i odgórnie narzuconą⁵⁷. Autorzy lokują pojawienie się owej pamięci „alternatywnej” i „złej” w polskim teatrze u początku bieżącego stulecia, twierdząc, że w tym momencie scena zaczęła konfrontować się z oficjalnymi narracjami historycznymi, poszukując tematów alternatywnych, czerpiąc z historii prywatnych, kontestując narracje oficjalne i podejmując tematy niewygodne. Przywołują przy tym inspirację myślicielami takimi jak Hayden White, Jean Amery i Michel Foucault, korzystając przy tym z pojęcia przeciw-historii zaproponowanego przez tego ostatniego, a mającego za zadanie „dopuszczenie do głosu ofiar wykluczonych z dziejów spisanych przez zwycięzców – wysłuchanie ich opowieści, wspieranie ich buntu oraz ochrona przed niszczycielskim działaniem resentymentu”⁵⁸. Projekt autorów antologii miał w założeniu polegać z jednej strony na śledzeniu anty-historycznego podejścia twórców teatralnych początków XXI wieku, z drugiej – na budowaniu anty-historii samego teatru, przez przypominanie i nowe odczytanie spektakli w ich ocenie zapomnianych i niesłusznie marginalizowanych⁵⁹.

Ostatnia z perspektyw badawczych zarysowanych w opracowanej przez Joannę Królikowską i Weronikę Żyłę antologii, odnosząca się do rewizji istniejących narracji historycznych, w przemożnej mierze realizowana jest już w obrębie badań nad pamięcią i post-pamięcią. Gdyby podjąć się roboczej dystynkcji, wskazać należałoby w pierwszej mierze sposób pracy nad materiałem, tj. wyłączyć ze wspominanych nurtów wszystkie te przypadki teorii i praktyki teatru, które w pracy nad historią mniej koncentrują się na pracy nad zbiorową i indywidualną pamięcią, bardziej na rewizjach związanych z narracją historyczną jako taką, w oderwaniu od indywidualnego przeżywania Historii. Zaznaczyć należy przy tym, że podział taki wydaje się płynny i umowny.

Przed przejściem do dalszej części pracy kluczowe wydaje mi się w tym miejscu zarysowanie, dlaczego te perspektywy badawcze, choć niewątpliwie ważne i otwierające nowe perspektywy refleksji krytycznej, nie są wystarczające dla tematu, którym chciałbym się tutaj zająć i dla mojego rozumienia teatru historycznego (piszę o jego rozumieniu w odniesieniu do własnej praktyki i założeń, które w niej przyjąłem). Większość mojej dotychczasowej twórczości teatralnej dotyczy tematów, które można określić mianem

⁵⁷ Por. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Wstęp [w:] *Zła pamięć*, op. cit., s. 9.

⁵⁸ Ibidem, s. 10.

⁵⁹ Ibidem, s. 11.

historycznych. Historyczność mojej twórczości roboczo zdefiniuję jako traktowanie przeszłych wydarzeń i ich wytworzonych wokół nich narracji jako materiału wyjściowego dla podejmowania procesu twórczego.

Uważam jednak, że zarówno moja praktyka artystyczna, jak i stojące za nią założenia teoretyczne nie mogą być skutecznie wyczerpane przez proponowane we wzmiankowanych ujęciach akademickich kategorie: wynika to głównie z faktu, że ani (post)pamięć, ani rewizja historii nie są na ogół głównym przedmiotem mojego zainteresowania. Przeciwnie, historię chciałbym w teatrze traktować zawsze pretekstowo jako formułę pozwalającą na opowiadanie o tym, co współczesne: i to nie przez stawianie pytania o to, jak ją w danym momencie postrzegamy, ale raczej przez odnajdywanie w niej pewnych tropów i tematów, które – potraktowane czysto pretekstowo – stają się narzędziem budowania nowych opowieści. Historia ta może rozgrywać się jako powrót do tematów trudnych, nieprzerobionych, zakłamanych czy przemilczanych, ale w ostatecznym rozrachunku rzadko chodzi mi o wyrokowanie na temat przeszłości, sprawiedliwość naprawczą, przywracanie głosu zapomnianym z czasów zamierzchłych lub wydawanie wyroku względem tych, których historia wyniosła na piedestał jako zwycięzców i których zbrodnie domagają się przypomnienia. Wszystkie te aspekty są oczywiście ważne, jednak sam gest ferowania wyroku *post factum* i ustawiania się w jednym rzędzie z przeszłymi ofiarami, przeciwko przeszłym oprawcom niesie w sobie, jak sądzę, sporo ryzyka: związanego z moralną uzurpacją, zawłaszczaniem dawnych traum i lokowania się w pozycji prawowitego depozytariusza (post)pamięci, odwracania wzroku od nieprzerobionych obecnie niesprawiedliwości poprzez obsesyjne uciekanie w przeszłość, czy w końcu – z kategorii mniej zanurzonej w sferze etyki praktycznej, czy właściwie idącej jej pod prąd – zagrożenie zwyczajnej ahistoryczności i przykładania naszego systemu wartości do odległych mentalnie epok, których bohaterów należałoby właściwie, mimo bliskości geograficznej, traktować jak mieszkańców obcych krain, posiadających własne kody kulturowe, systemy aksjologiczne, ograniczenia poznawcze i niezbywalne względem nas różnice, nie pozwalające na ferowanie łatwych wyroków. Nie chodzi oczywiście o to, by nie potępiać dyktatorów początków XX wieku za ludobójstwa, XIX-wiecznego społeczeństwa za radykalny patriarchat, feudalnej Europy za klasowość, liberalnego Zachodu za krzywdę kolonializmu. Rzecz raczej w tym, że wartość poznawcza i doświadczalna tych rozpoznań może być różna: od istotnej tam, gdzie nienazwana dotąd krzywda rzeczywiście zostanie obnażona i wypowiedziana, dając jakiegokolwiek poczucie

sprawczości tym, którzy w kolejnych pokoleniach są jej ofiarami, po banalną, gdy teatr używa przeszłości jako taniego moralitetu, w którym powtarza powszechnie przyjęte już przekonania aksjologiczne z wykorzystaniem jasełkowego podziału na dobrych-nasprawiedliwych-ofiary z jednej strony i złych-ich-krzywdzicieli z drugiej.

W moim przeświadczeniu, co rozwinę w kolejnych rozdziałach pracy, teatr dzieje się zawsze *tu i teraz*, także w swoim odniesieniu do przeszłości. Wpisane w jego naturę powtórzenie sprawia, że przeszłość ma dla niego przede wszystkim charakter pożywki, bazy, na której budować można bieżące doświadczenie.

V. KONTRPROPOZYCJA – PRZESZŁOŚĆ JAKO POWTÓRZENIE

W eseju „Między pamięcią a historią – problematyka miejsca”⁶⁰ francusko-żydowski historyk Pierre Nora, jeden z czołowych współczesnych przedstawicieli tzw. szkoły z Annales, analizuje różnicę pomiędzy pierwotną pamięcią i historią. Zauważa on:

*[d]ystans między pamięcią jednolitą, władczą i pozbawioną samoświadomości, organizującą, wszechpotężną, spontanicznie aktualizującą, pamięcią bez przeszłości, stale aktualizującą swoje dziedzictwo, pamięcią, dla której czas przodków to bliżej nieokreślona epoka herosów, prapoczątku i mitu – a pamięcią, która jest wyłącznie historią, śladem i wyborem.*⁶¹

Ta pierwsza pamięć jest oczywiście pamięcią przedhistoryczną. Pamięcią wspólnoty, która nie podtrzymuje wspomnień o przeszłości w sposób organiczny. Zamierzchłe zdarzenia trwają z jednej strony przez indywidualne doświadczenie, z drugiej przez opowieść i rytuał. Właśnie w tym sensie to, co wydarzało się kiedyś nie jest ulokowane w żadnym konkretnym czasie: przynależy do sfery mitu, a więc czegoś, co rozgrywa się zawsze i nigdy. Taka przeszłość jest miejscem (rozumianym w znaczeniu *toposu*, nie zaś w sensie przestrzennym). Każda podróż do niej prowadzi od jej odnowienia. Jej przeciwstawieniem jest dla Nory sztuczny wytwór pamięci wytwarzanej przez historię: „śladowość” i „wybór” związane są z umownością wynikłą z zerwania z ciągłością doświadczenia.

Przeciwieństwo jest również wyparciem: dominacja pamięci historycznej, stanowiącej sztuczny twór wynikający z rozpadu więzi społecznych i rodzaju odgórnego budowania tożsamości w ramach struktur państwowych, politycznych czy akademickich, prowadzi do erozji powtórzeniowego porządku myślenia właściwego człowiekowi:

Zerwanie z pamięcią pod presją zaborczej i wyniszczającej historii miało ten skutek, że pękła nić tożsamości, że rozpadło się coś, co przeżywaliśmy jako oczywistość: jedność historii i pamięci. [...] Gdybyśmy nadal mieszkali w naszej pamięci, [...] każdy, nawet najzwyklejszy codzienny gest byłby przeżywany jako religijne powtórzenie czegoś, co robiono od zawsze, identyfikując się w pełni z samym gestem

⁶⁰ P. Nora, *Między pamięcią a historią. Problematyka miejsca* [w:] Tegoż, *Między pamięcią a historią*, tłum. J. M. Kłoczowski, Kraków 2024.

⁶¹ Ibidem, s. 96.

*powtórzenia i jego znaczeniem. Z chwilą, gdy pojawia się ślad, dystans, zapośredniczenie, nie istniejemy już w pamięci żywej, ale w historii.*⁶²

Postrzeganie pamięci przez Norę związane jest więc z rytualnością i zarazem z relacją z tym, co powszednie. To sprzężenie wynosi codzienność do rangi metafizycznej (co ciekawie korespondować może chociażby z myślą Joanny Brach-Czajny)⁶³, ale jednocześnie zapewnia przeszłości niejako fizyczne trwanie w nas poprzez powtórzenie. Nora nie problematyzuje zagrożeń związanych z tym przednaukowym doświadczeniem rzeczywistości: wszak rytualnym punktem powtórzenia równie dobrze może być sakralizowana przemoc i wykluczenie. Antyanalityczny irracjonalizm stanowi przestrzeń niekontrolowalnego mroku, który w równym stopniu może tworzyć bezpieczne ramy dla funkcjonowania wspólnotowości, co stać się motorem napędowym jej najgorszych zachowań.

Niezależnie od tego, zerwanie z „bezpośredniością” pamięci, dokonywane wraz z wkroczeniem w dyskursywną sferę historii, jest punktem unicestwiającym. Przytoczmy w tym miejscu wyjątkowo obszerny fragment analizy Nory, najistotniejszy jednak z punktu widzenia niniejszych rozważań:

*Pamięć i historia to nie synonimy i jesteśmy świadomi tego, co je dzieli. Pamięć jest żywa, pielęgnują ją żywi ludzie i dlatego nieustająco ewoluuje, jest otwarta na dialektykę pamiętania i zapominania, nieświadoma kolejnych zmian, którym ulega [...], potrafi trwać w uśpieniu i nagle ożywać. Historia z kolei zawsze jest problematyczną i niepełną rekonstrukcją tego, czego już nie ma. Pamięć nie przestaje być zjawiskiem aktualnym, żywo związanym z odwiecznym „teraz”, historia jest przedstawieniem przeszłości. Pamięć jest afektywna i magiczna [...]. Historia to akt intelektualny o wymiarze świeckim, posługuje się zatem analizą i językiem krytycznym. Pamięć umieszcza wspomnienia w sferze sacrum, historia [...] je stamtąd uwalnia. Historia [...] należy do wszystkich i do nikogo, co czyni ją powszechną. Pamięć zakorzeniona jest w konkrezie, w geście obrazie i przedmiocie. Historię interesuje wyłącznie ciągłość w czasie, zmienność rzeczy i stosunki między nimi.*⁶⁴

⁶² Ibidem, ss. 96-97.

⁶³ Por. J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018.

⁶⁴ P. Nora, op. cit., ss. 97-98.

Porządkując te oparte na prostej antytezie uwagi, można pokusić się o mniej metaforyczny opis zarówno „pamięci”, jak i „historii”. Pamięć jest przede wszystkim mechanizmem, który wydaje się według Nory niejako przyrodzony człowiekowi: jest formą jego aktywności i narzędziem mediującym funkcjonowanie w świecie. Nie stanowi struktury, która wytwarzałaby proste, linearne narracje. W pamięci nie chodzi jednak o stworzenie domkniętego ciągu przyczynowo-skutkowego, poddanego określonym ramom logicznym. Ma ona raczej użytkowo-ewolucyjny charakter. Wydarzenia z przeszłości powracają w niej w określonych kontekstach, w innych są zaś wypierane. Obraz tego, co minione ulega też nieustającemu przekształceniu. Logicystycznie rozumiana prawda, a nawet naukowa prawda nauk empirycznych, nie znajdują w niej zastosowania. Jej wyznacznikami są subiektywizm, uznaniowość i działanie poza uchwytymi granicami świadomości. Historia leżałaby zatem na jej antypodach: stanowiłaby narzędzie opisu konkretnych zdarzeń rozpisanych na osi czasu i analizowania związków zachodzących pomiędzy nimi. Wiemy, że jej obiektywność również nie jest możliwa, jednak historia uzurpuje sobie do niej prawo. Nie inaczej niż pamięć, jest również wyrywkowa: a jednak jest to wyrywkowość w dziwny sposób zobiektywizowana, ubrana w słowa, odgórnie narzucona, podpierająca się metodologią. Historia odnosi się do nagich faktów: emocje, doświadczenie, wrażenia, pamięć – zostają przez nią unieważnione. Narzędziami w ręku historyka są zatem daty, dane liczbowe, źródła materialne i opisy procesów. Ciekawa jest uwaga Nory o tym, do kogo „należy” historia. Oczywiście można traktować ją jako przedmiot dyskursywnej gry, w której nieustannie morfuje ona w oparciu o działalność akademików, słowa polityków, czy kulturę powszechną wytwarzającą jej obrazy. Jest jednak „powszechna” – w tym sensie staje się matrycą czy też układem współrzędnych, po którym musimy poruszać się, odnosząc się do przeszłości. Zamiast opowieści naszych przodków, prywatnych i religijnych mitologii, zamiast niejasności artefaktów i stąpania po ścieżce fantazji, historia daje nam pozornie „zobiektywizowany” fundament, na którym mamy budować swoją tożsamość. Co więcej, fundament, do którego jesteśmy wprowadzeni w stan odniesienia afektywnie, lecz nie mamy możliwości osadzenia go we własnym doświadczeniu. Zachodnia humanistyka dobrze rozpoznała to napięcie poprzez dyskurs postkolonialny, w związku nie tylko z istnieniem oficjalnej historii narzuconej przez kraje kolonizujące, ale również przez problem niemożności zastąpienia jej historią ludów podbitych: te funkcjonowały wcześniej w porządku pamięci, zaś porządek historyczny wydaje się nie czynić zadość ich krzywdzie i nie stanowić dostatecznego narzędzia oczyszczenia i odbudowy dla potomków ofiar. Podobna refleksja pojawia się w Polsce, zwłaszcza w kontekście tematów tożsamości chłopskiej jako opozycji do historiografii ujętej z perspektywy dziejów szlacheckich elit, czy

kwestii tożsamości żydowskiej i niemożności wysłowienia traumy antysemityzmu i Zagłady ani w obrębie dyskursu historycznego, ani zerwanej pamięci.

Warto przy tym oczywiście zauważyć, że Nora walczy z wizją historii właściwą czasom powstawania jego tekstów: dzisiaj akademickie badania nad przeszłością coraz bardziej są świadome swoich ograniczeń i ryzyka abstrakcyjno-obiektywizującego dyskursu, coraz chętniej podpierając się etnologią, psychologią i badaniami kulturowymi, by przenieść znaczną część swoich zainteresowań badawczych na indywidualne i zbiorowe biografie, zagadnienia związane z pamięcią i z narracją grup wykluczonych. Nawet jednak w obrębie tego przesunięcia stajemy przed tym samym paradoksem: chęć utrwalenia i naukowego opracowania indywidualnego doświadczenia staje się z miejsca mechanizmem je uśmiercającym. Stąd wciąż tak samo niepokojąco brzmi fatalistyczne memorandum Nory:

*Prawdziwą misją historii jest zniszczenie i wyparcie podejrzanej pamięci. W całkowicie uhistorycznionym świecie społeczeństwa historii staną w obliczu ostatecznej, definitywnej desakralizacji. Ambicją i zadaniem historii jest nie gloryfikowanie, lecz unicestwienie tego, co naprawdę się wydarzyło.*⁶⁵

Trudno rozumieć wypowiedź Nory jako skierowaną przeciwko uznawaniu historiografii i poszanowaniu akademickiej analizie faktów. Tak samo niepokojące byłoby uznanie jej za apologię czysto rytualnego systemu funkcjonowania społeczeństwa, w którym to, co symboliczne i podświadome wypiera to, co racjonalne, naukowe i analityczne. Wydaje mi się raczej, że badacz zwraca uwagę na niebezpieczeństwo tej sytuacji, w której zanika zupełnie siła osobistego wyznania i pamięci, nie jest podtrzymywane indywidualne doświadczenie trwania w czasie – i w całości jest ono zastępowane przez narrację. Zwłaszcza, że kilka stron później Nora dodaje w bardziej koncyliacyjnym tonie:

*Pamięć, której nie przeżywamy już od wewnątrz, potrzebuje wsparcia z zewnątrz i namacalnych dowodów na to, że nadal trwa.*⁶⁶

Można teraz zadać pytanie o to, jak odnieść tę analizę do zagadnienia zajmującego się przeszłością teatru? Otóż kluczowy w tym kontekście wydaje mi się ostatni cytat. Skoro Nora zauważa, że akademicko pojmowana historia niejako niweluje pamięć i (nawet wbrew własnej intencji) nie może stanowić właściwego wsparcia dla jej zewnętrznego podtrzymywania,

⁶⁵ Ibidem, s. 98.

⁶⁶ Ibidem, s. 106.

potrzebne jest dla nowego ożywienia zbiorowego i indywidualnego doświadczenia nowe, *quasi*-rytualne medium. Uważam, że w tym miejscu właśnie może pojawić się teatr.

Praca, którą teatr wykonuje znów okazuje się mieć paradoksalny charakter i zataczać koło. Materiał, na którym bazujemy, odnosząc się do przeszłości (zwłaszcza tej dalekiej) opiera się na źródle zapośredniczonym, a więc – przestrzeni historii, nie pamięci. Nawet sięgając po wspomnienia, teatr historyczny (inaczej niż teatr oparty o doświadczenie twórców) korzysta z jakiegoś rodzaju medium, samemu będąc medium kolejnym. Względem „pamięci” przychodzi zatem z zewnątrz, i to w co najmniej podwójnym sensie. Mogłoby się zatem wydawać, że (odwołując się znów do przywołanej przy okazji analizy teorii Rokema Platońskiej metafory jaskini) możemy w tym wypadku mówić co najwyżej o odbiciu odbicia, mizernej hochsztaplerce niwelującej wartość tego, co lokuje się po stronie pierwotności i prawdy. Tymczasem wydaje się, że sytuacja jest w fascynujący sposób dużo bardziej skomplikowana.

Teatr, choć siłą rzeczy zaprzedaż prawdę pierwotnego zdarzenia, na nowo staje się przestrzenią zbiorowego doświadczenia. W znacznie mniejszym stopniu jest sferą dyskursu, a w znacznie większym: sferą rytuału. Być w teatrze to coś współ-przeżywać i tym samym budować pewne zakorzenione w ciele wydarzenie, które będzie mogło towarzyszyć nam w przyszłości. Jeżeli spektakl sięga do przeszłości, to niezależnie od tego, czy na poziomie intelektualnym zgadzamy się z jego treścią, wymową i sposobem reprezentacji, czy też wzbudza w nas radykalny sprzeciw, samo jego doświadczenie nakłada się w nas na pracę pamięci lub wiedzę powiązane z danym wydarzeniem z przeszłości. Teatralne „tu i teraz” spotyka się z historycznym „kiedyś”, tworząc wieczysty, czy też bezczasowy konglomerat, przez który Nora rozumiał rytualną funkcję pamięci. I choć oczywiście teatr nie jest pamięcią i niejako stanowi narzędzie jej zniekształcenia, to niesie ze sobą wszystkie te sposoby działania, których Nora upatrywał w niej samej: pozwala na zmienność, wybiórczość, przemienia recepcję pewnych wydarzeń po czasie, jest magiczny, niedookreślony, kapryśny. Można tym samym powiedzieć, że stanowi substytutową formę podtrzymywania zbiorowej i indywidualnej pamięci, będąc jej – idąc za nomenklaturą Nory – *miejscem* (*lieu*).

Powróćmy jeszcze raz do cytatu z Deleuza i Guattariego, który przytoczyłem już we wstępie (to jedyne powtórzenie w niniejszej pracy, adekwatne zresztą, skoro o powtórzeniu traktuje książka słynnego duetu proroków postmodernizmu):

Nie chodzi o dodane drugiego i trzeciego razu do pierwszego, lecz o podniesienie pierwszego razu do n-tej potęgi. W tym spotęgowaniu, ulegającym interioryzacji, powtórzenie ulega odwróceniu; jak mówi Péguy, to nie święto Federacji upamiętnia czy też zdobycie Bastylli, lecz zdobycie Bastylli uświęca i z góry powtarza wszystkie Federacje; albo też pierwsza lilia wodna Moneta powtarza wszystkie inne. Ogólność jako ogólność tego, co poszczególne, przeciwstawiamy zatem powtórzeniu jako powszechności tego, co jednostkowe⁶⁷

Paradoks tak rozumianego, odwróconego powtórzenia, o którym piszą Guattari i Deleuze, będzie dla mnie konstytutywnym elementem rozumienia wykorzystania tematów historycznych w twórczości artystycznej. Historia nigdy nie jest tematem samym w sobie, lecz pretekstem dla określonej opowieści scenicznej. Implikuje to dwustopniowy paradoks. Jego pierwszy etap nie jest jeszcze tym, o którym pisał duet francuskich postmodernistycznych myślicieli. To raczej owa antynomia, do której odnosiłem się w analizie książki Rokema, kiedy poruszałem temat Platońskiej triady idea-zdarzenie-odzwierciedlenie.

Zatem: zdarzenie historyczne staje się *archetypiczne* dla materiału teatralnego, ale staje się takie tylko i wyłącznie dlatego, że samemu stanowi odbicie czegoś dużo bardziej ogólnego od siebie samego. Od-twarzając jakiś aspekt przeszłości, jednocześnie przenosimy ją poza przeszłość, czyniąc z pierwowzoru coś *ogólnego*. Historia zatem, a z całą pewnością teatr dotyczący historii, byłby narzędziem przemieniania *jednostkowości* w *ogólność* i następnie umożliwiającym na powrót *indywidualne doświadczenie* owej *ogólności*. W tym punkcie dochodzimy natomiast do drugiego stopnia owego procesu, związanego ze zdarzeniem założycielskim powtarzającym swoje powtórzenia. Pierwowzór, o którym myślimy, funkcjonuje w przestrzeni pamięci, czy też szerzej – w przestrzeni doświadczenia, wyobrażenia i myśli – szeroko rozumianej pragmatyczności *archetypu* wpisanego w jednostkowe ciało i mającego, wbrew powszechnemu przeświadczeniu, wyłącznie pragmatyczny charakter. Archetyp taki, idąc za Norą, a wbrew rozległej tradycji filozofii i psychoanalizy, z racji swojej funkcjonalności ma wysoce zmienny charakter. Przekształceniu mogą ulegać nie tylko jego poszczególne emanacje, ale on sam. Jest dokładnie odwrotnie niż chciałby tego chociażby Jung: to kolejne odsłony aktualizują sens archetypu. Kolejne święta realizują *tu i teraz* określonego rytuału/mitu/wydarzenia, nieustająco wpływając na sens i kształt pierwowzoru: aktualizuje się

⁶⁷ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 28.

on więc z każdym powtórzeniem, w tym właśnie znaczeniu *powtarzając* wszystkie kolejne odsłony.

Oto teatr, który wydaje mi się interesujący: nie taki, który chciałby rekonstruować przeszłość albo ją powtarzać, lecz ten, dzięki któremu przeszłość sama staje się aktem powtórzenia. Teatr, który na nowo ustanawia pamięć, albo taki, który ustanawia pamięć *po raz pierwszy*, który buduje nowe doświadczenie: wydarzenie z przeszłości staje się jedynie pożywką dla tu i teraz. By lepiej zrozumieć jego potencjał, należy wpierw przyjrzeć się rytualno-mitologicznemu rozumieniu historii, wpływającemu z koncepcji Nory (choć w odwołaniu do aparatu pojęciowego innych myślicieli), by następnie dokonać przeglądu dotychczasowych podejść do realizacji tematu teatru historycznego już nie w opracowaniach teoretyków, ale w praktyce teatralnej. Na tle tego pejzażu będzie w końcu możliwe poddanie analizie mojego własnego rozumienia teatru historycznego i omówienie moich realizacji z tego zakresu, zarówno jako dramatopisarza i dramaturga, jak i reżysera – ze szczególnym uwzględnieniem przedstawienia *Arianie*.

VI. HISTORIA JAKO MITOLOGIA

W książce *Logo nieśmiertelności*, w której przygląda się fenomenowi unieśmiertelniania postaci Sokratesa przez Platona, Cezary Wodziński pisze za Hannah Arendt:

Biografia wynosi nielicznych – Achillesów i Hektorów – ponad los istot śmiertelnych. [...] Uwolnienie się od śmiertelności zakłada [...] wyzwolenie z człowieczeństwa. Śmiertelnik przestaje być śmiertelny, człowiek przestaje być ludzki. Nie chodzi tu jednak o stygmat „boskości” [...]. Istotą tego procesu jest wyrzeczenie. Bohater wielkich czynów i słów oddaje swoje imię. „Achilles” i „Hektor” tracą swoją żywotną własność; przestają mienić się imionami własnymi, odmienią się w anonimowe sygnatury wielkości, właściwe słowom i czynom. [...] Biografie są w tym przewrotnym sensie nie-ludzkie.⁶⁸

Obcość, czy też, za Wodzińskim, nie-ludzkość człowieka ma swoje fazy i stopnie, pomiędzy którymi istnieje przepaść nie tylko ilościowa, ale przede wszystkim jakościowa. Różnice te chciałbym ująć w kategoriach doświadczenia relacyjnego, któremu poświęciłem swój dotychczasowy namysł teoretyczny⁶⁹. Oczywiście, choć zupełnie nietrywialna, jest jakościowa różnica zachodząca pomiędzy podmiotowym a przedmiotowym aspektem doświadczenia: doświadczaniem siebie samego i innych. Tym, czym miałyby być przeżywanie własnej historii i historyczności jako dziejów zbiorowości w teatrze chciałbym zająć się w innym miejscu, tu wystarczy odnotować, że przepaść pomiędzy doświadczeniem swojej własnej bytności w świecie i tym, które poświęcone jest innym ludziom, jest radykalna.

Są jednak kolejne stopnie bliskości i oddalania się, w których różnice są bardziej subtelne, nieuchwytnie, zacierające się. Co więcej, mogą one zachodzić w obrębie relacji z tymi samymi osobami: czym innym będzie doświadczenie współprzeżywane tu i teraz z naszymi bliskimi, czym innym – jego wspomnienie za pięć, dziesięć czy pięćdziesiąt lat. Inna będzie nasza relacja z tymi samymi osobami na różnych etapach życia, czym innym – nasz stosunek do nich po ich śmierci; współbycie z kimś w dwóch różnych punktach naszej egzystencji może być równie intensywne, ale zupełnie inne co do swojej natury. Są jednak w końcu kolejne warstwy zapośredniczenia: osoby, które znamy z przekazu medialnego, z rodzinnych opowieści, z podręczników historycznych; osoby, z którymi nie było nam dane ustanowić bezpośredniej

⁶⁸ C. Wodziński, *Logo nieśmiertelności*, Gdańsk 2008, s. 10.

⁶⁹ W obrębie prac magisterskich z filozofii i reżyserii, jak i wciąż powstającym doktoracie z filozofii.

znajomości. Nawet dla postaci funkcjonujących dla nas wyłącznie w perspektywie zamierzchłej przeszłości „bliskość” jest stopniowalna: z jednej strony mamy do czynienia z kimś, o kim mogliśmy czytać dziesiątki książek i artykułów, z drugiej – postać ledwie wyłaniającą się z mroków dziejów, wspomnianą na marginesie dawnej kroniki czy zachowaną z imienia dzięki cudem ocalałej inskrypcji.

Przeniesienie zdarzenia historycznego w formułę mitu sprawia, że przestaje ono funkcjonować w porządku linearnego czasu. Dla mitu nie jest istotny punkt, w jakim dane zdarzenie rozegrało się w przeszłości, albowiem rozgrywa się ono niejako przez cały czas, jako wiecznie powracający punkt odniesienia. Logika mitu oparta jest zatem na powtarzaniu, jak zostało to już podjęte w przytoczonych wcześniej rozważaniach zaczerpniętych od Deleuza i Guattariego oraz Nory.

Dla religioznawców i socjologów powtarzalność mitu w pierwszej mierze będzie realizować się w strukturach rytualnych i obrzędowych; a w zlaicyzowanej formie w opowieści. Opowieść jednak – czy to oralna, czy przekazywana w formie pisanej – ogranicza w znacznej mierze potencjał oddziaływania mitologicznego, operując tylko i wyłącznie w rejestrach języka. Teatr wydaje się mieć tu znacznie większą przestrzeń do oddziaływania, bowiem mit dosłownie „rozgrywa się” w scenicznym powtórzeniu, a uczestnicy takiego wydarzenia mają bezpośrednią szansę uczestnictwa w nim i jego doświadczenia. Mitologia zostaje „ucieleśniona” i „przeżyta”; w takim rodzaju wydarzenia zaś porządek czasu przynależnego wspólnotowemu i jednostkowemu doświadczeniu jest niejako ustanawiany na nowo. To w tym wymiarze najlepiej unaocznia się prawda stwierdzenia, że w logice święta pierwowzór powtarza swoje powtórzenia, a powtórzenie jest bardziej prawdziwe od pierwowzoru. Zdarzenie z zamierzchłej przeszłości może wprawdzie oddziaływać na mnie w długim ciągu przyczyn i następstw, czego jednak wcale nie muszę być świadomy. By jednak stało się istotną częścią moją doświadczenia jako „mit”, musi zostać w takiej czy innej formie odtworzone.

Strategia mitotwórcza ma bardzo długą tradycję i można traktować ją jako jeden z fundamentów, na jakich *homo sapiens* kształtuje swoje więzi społeczne i tożsamość, zapewniając możliwość funkcjonowania wspólnoty. To także model, do którego raz po raz odwołuje się teatr. Należy przy tym odnotować, że mit nie musi mieć źródła historycznego, a złożoność struktury mitologicznej pozwala lokować jego źródło w zupełnie innych przestrzeniach: odwoływać się czy to do opowieści lokowanych w zupełności poza czasem (późne opowieści religijne, najczęściej religii monoteistycznych z rozwiniętą teologią, które część swojej mitologii transcendują w bezczasowość), czy rozgrywanych poprzez

nieskończone odnawianie tych samych tropów w nowych kontekstach (popkulturowe reprezentacje historii o superbohaterach). A jednak mitologiczność historii, tak owej „wielkiej”, rozumianej jako spójna narracja o dziejach społeczeństwa i świata, jak i historii partykularnych – osobistych, tworzących mitologie indywidualne – nie ulega wątpliwości. Realizuje się ona w rozumieniu mitu założycielskiego – tego, co tłumaczy naszą teraźniejszość i w tym sensie nie wymaga tak naprawdę konkretnego ustanowienia czasowego, innej spójności niż spójność wewnętrzna, ani kompletności – która jest jedynie pozorem. Projekt *histoire universelle* jest nie na darmo projektem XVIII-wiecznym, produktem epoki Oświecenia: powszechność historii ma w gruncie rzeczy na celu nie tyle odnalezienie zobiektywizowanej prawdy na temat dziejów, co – stworzenie jednej jej wizji stanowiącej podstawę wychowawczą obywatela zunifikowanej społeczności, podporządkowanej idei państwa narodowego. Prywatna mitologia wspomnień zostaje wyparta przez ogólnopaństwowe opowieści o królach, bitwach, bohaterach i wielkich mężach stanów, tak jak indywidualne praktyki duchowe przez zinstytucjonalizowaną religię, osobista ekspresja artystyczna przez sformalizowaną drogę artysty edukującego się w Akademii itp.

Ta masowość wydaje się uśmiercać istnienie indywidualnej pamięci, o której pisał Nora, jednak jej ostateczne zniwelowanie jawi się jako niemożliwe (chyba, że dokona się przez dalszą, krańcową cyfryzację naszego życia i percepcji). Idąc za osądem Hansa-Georga Gadamera:

*Podmiotem doświadczenia dziejów jest [...] zawsze jednostka.*⁷⁰

Nawet, jeżeli dzieje zostaną uniwersalizowane, nawet jeśli przeniesie się je w sferę danych, abstrakcji, wielkich pojęć i myślenia kategoriami ogólnych procesów, będą one narzędziem budowania historii indywidualnej, będą indywidualnie przeżywane i będą stanowić indywidualne punkty odniesienia do funkcjonowania w świecie. Jako takie, przejęte przez jednostkowe doświadczenie, będą jednocześnie morfować, *queerować*, zmieniać swoje kształty, znaczenia i tożsamość: podobnie do wirusa, który, namnażając się w konkretnym organizmie, ulega jednocześnie w akcie nieskończonej reprodukcji mutacji i ewolucji. Jeszcze inaczej pojmować można historię, tę uniwersalną, jako *święte świętych*, tabernakulum, czy *naos* greckiej świątyni: wygrodzoną przestrzeń poddaną tabuizacji, lecz w gruncie rzeczy pustą

⁷⁰ H.-G. Gadamer, *Przyczynowość w dziejach* [w:] Tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice zebrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2022, s. 101.

w środku: taką, od której realnej zawartości znacznie ważniejsze jest to, co możemy na nią projektować.

Teatr świetnie wypełnia mitologiczne napięcie pomiędzy „powszechnym” i „prywatnym”, jest przedmiotem doświadczenia, będącego z definicji czymś jednostkowym, ale jednocześnie doświadczenia przeżywanego wspólnie, i tego nie tylko mającego szansę na „podobność” czy niemal „identyczność” wszystkich zaangażowanych w nie osób, ale także współdzielonego w czasie i przestrzeni, podobnie jak powszednie elementy życia wspólnotowego czy jak rytuały religijne. W przestrzeń tę można ekstrapolować wszystko, co poddane zostanie procesowi abstrakcji ze sfery „codzienności”.

Reżyser Marcin Wierchowski podczas prób od spektaklu *Schron przeciwczasowy* mówił o „przeszłości dostatecznie starej, żeby umiejscowić tam mit”⁷¹. Zgadza się z tym stwierdzeniem, jednocześnie rozumiem odległość przeszłości od nas nie w kategoriach *stricte* czasowych, zobiektywizowanych, ale związanych z naszą percepcją czasu. „Stare” jest to, co nie dotyka nas już w sposób bezpośredni, czego bezpośrednie następstwa ustały i co zostało domknięte z perspektywy procesualnego doświadczenia. Mit można umiejscowić w miejscu, w którym sami się nie znajdujemy. Wyznacznikiem „starości” byłoby więc tutaj bezpieczne odgrodenie od nas samych.

⁷¹ Wypowiedź ustna zapisana przeze mnie podczas próby.

VII. ŁADNE I BRZYDKIE POŻYTKI TEMATU HISTORYCZNEGO

Jeżeli twierdzę, że teatr inspirowany historią dotyka w pierwszej mierze teraźniejszości, nie chodzi o zakłamywanie historii w sferach, których prawdziwość jest z perspektywy teraźniejszej weryfikowalna i prosta do zakwalifikowania. Chodzi o to, że przedmiotem sztuki zawsze jest jednostkowe doświadczenie zaangażowanych w nią osób (lub, ściślej, sztuka sama jest jednostkowym doświadczeniem).

Teatr, mówiąc nawet o historii najbardziej abstrakcyjnej, ogólnej i zbiorowej, czyni ją nieuchronnie przedmiotem jednostkowego doświadczenia. Jeśli tak jest, materiałem pozyskiwanym z przeszłości jest właśnie pewna konstelacja wydarzeń, pewne sytuacje, pewne myśli, które mogą stanowić materię do analogicznego względem nich doświadczenia teatralnego. I analogicznie rzecz ma się z bohaterem historycznym: tym, do czego ma dostęp sztuka mogą i powinny być w pierwszej mierze nie próby odtworzenia konkretnych wydarzeń z jego w życia w całej ich rozciągłości, lecz wysiłek dążący albo do wytworzenia doświadczenia mającego jakieś punkty wspólne z doświadczeniami owego człowieka (co zawsze pozostaje przedmiotem jedynie spekulacji, przybliża nas natomiast do teatru historycznego w bardziej ścisłym tego słowa znaczeniu), albo do tworzenia pewnych doświadczeń, dla których życiorys bohaterów jest kanwą, które jednak nie uzurpują sobie tego, by odtwarzały jakikolwiek aspekt rzeczywistego doświadczenia owej przeszłej postaci. W świetle tego nieco pokraccie sformułowanego rozróżnienia muszę stwierdzić, że większość moich sztuk realizuje wariant drugi, upatrując w zdarzeniach przeszłych śladów pewnych potencjalnie uniwersalnych schematów doświadczenia i snujących wariacje na ich temat. Jednocześnie muszę stwierdzić, że zachodzi tu również prawidłowość związana z chronologią: im bliższe współczesności są zdarzenia stanowiące kanwę dramatu, tym większy czuję obowiązek przybliżania się do właściwej struktury bohatera historycznego lub przynajmniej tym bardziej pieczołowitego odnotowywania spekulacji, wariacji i fikcji. Proces ten wymagałby zapewne oddzielnej analizy psychologicznej i tu odnotowuję go jedynie jako zaobserwowany na poziomie autoanalizy fakt. Jednak gdyby chcieć ująć go w formie bardziej ogólnego prawidła, brzmiałoby ono zapewne: „Im bliższa nam jest przeszłość, która staje się kanwą dla twórczości teatralnej, tym istotniejszy jest aspekt etyczny związany ze sposobem traktowania owej przeszłości w sztuce”.

Dodatkowe, pomniejsze (a jednocześnie zarówno te bardziej poważne, jak i traktowane z większym przymrużeniem oka) pożytki tworzenia teatru inspirowanego historią zgrupowałem w ramach krótkiej listy, której postanowiłem ze względów na objętość pracy nie rozwijać, lecz mimo tu zawrzeć w skrótowej, na poły aforystycznej postaci. Zatem, sięgając po tematy historyczne w teatrze:

- 1) Można dokonywać twórczych zapożyczeń (czy wręcz „licencjonowanych kradzieży”) pomysłów bez łamania praw autorskich;
- 2) Zwiększa się szanse na to, że widz będzie myślał o przedstawieniu po jego obejrzeniu, chcąc zweryfikować przedstawione w nim fakty i uzupełnić własną wiedzę;
- 3) Można przemycać swoje własne fantazje w taki sposób, by osoby, które obejrzały spektakl, wzięły twoją wyobraźnię za rzeczywisty obraz przeszłości;
- 4) Postaci historyczne są idealnym materiałem do polemik w procesie twórczym: są dostatecznie realne i ważne dla rozmówców, by chcieli się o nie kłócić, ale nie są członkami najbliższej rodziny lub współczesnymi politykami, by doprowadzać do eskalacji emocji grożącej sięgnięciem po przemoc;
- 5) Proces twórczy pozwala się doksztalcić.

VIII. MODELE WYKORZYSTANIA HISTORII W TEATRZE

REALIZM

Najbardziej klasyczny model wykorzystania historii w teatrze to ten, który chciałbym określić mianem „realizmu historycznego”. Podobna strategia jest dzisiaj wykorzystywana stosunkowo rzadko i, co istotne, w namyśle teoretycznym panuje niemal zupełne przekonanie o wyczerpaniu się tej formuły. Realizm historyczny chciałbym zdefiniować jako takie podejście do historii w teatrze, gdzie celem twórców jest w pierwszej mierze możliwie wierna rekonstrukcja tego, co minione, w najdosłowniejszym sensie *odtwarzania*. Na podobnych założeniach bazował XIX-wieczny dramat historyczny, dziś najbliżej wyznawcom tej strategii jest do kilku formuł: widowiskowej *rekonstrukcji historycznej*, czy wywodzących się z pola teatru *non-fiction re-enactmentu* czy metody *verbatim*. Sądzę, że najbardziej porządkująca byłaby tu klasyfikacja wynikająca nie z ujęcia historycznego czy odnoszącego się do poszczególnych formuł proponowanych przez twórców, ale raczej co do tego, *co* miałoby być przedmiotem teatralnego odtwarzania historii. Zadanie, jakie sobie stawiam, w tym wypadku nie sprowadza się zatem do próby choćby przekrojowego odtworzenia „historii realizmu historycznego w teatrze”, ani wskazania jakichś określonych nurtów jego ewolucji, lecz raczej wskazania na pewną esencjonalną, uniwersalną potencjalność takiego podejścia. Chciałbym zatem zaproponować trzy możliwe strategie, w jakich moim zdaniem wyczerpywać się mogą możliwości realizmu historycznego w teatrze. Może on mianowicie chcieć odtwarzać przeszłość:

1. w największym możliwym stopniu,
2. w oparciu o największe możliwe prawdopodobieństwo,
3. co do najważniejszych aspektów.

Grupa pierwsza aspiruje do odtworzenia historii w sposób absolutnie wierny w tak wielu wymiarach, jak to tylko możliwe. Będzie to oczywiście tym bardziej możliwe, im bliższa w czasie jest nam dana historia i im lepiej udokumentowana, najlepiej w oparciu o wytwory nowoczesnych mediów zapisu: fotografii, filmów, rejestracji dźwiękowej. Przedmiotem odtworzenia mogą zatem stać się nie tylko konkretne sytuacje w ich ogólnym zarysie i sensie, ale ich precyzyjny przebieg: umeblowania pomieszczeń, natężenia światła, wyglądu i dokładnego ubioru postaci, póz, gestów, dokładnego przebiegu dialogów, tembru głosów itp.

Co ciekawe, po okresie wygaśnięcia podobnych aspiracji w teatrze współczesnym (po pierwsze z powodów uświadomienia sobie niemożliwości wierności tego typu realizmowi, po drugie – z racji nieuchronnego przegrania konkurencji w tym zakresie z filmem), grupa ta przeżywa nowy renesans w obrębie formuły *re-enactementu*. Wierne odtworzenie może spełniać rozmaite funkcje, najczęściej: bezpośredniego uwidocznienia tego, co znaczące i trudne, tego co oderwane od pierwotnego kontekstu i naświetlone oczom publiczności samo w sobie staje się jakiegoś rodzaju deklaracją polityczną, świadectwem lub oskarżeniem. „Identyczność” ma w takim wypadku być gwarantem tego, że to, w czym biorą udział artyści i publiczność nie jest przekłamane, zakrzywione, poddane wtórnej interpretacji – i tym samym, że jeśli w odtworzeniu coś jest gorszące, szokujące, wywołujące zgrozę – to owe afekty generowane są przez samą naturę pierwowzoru.

Grupa druga i trzecia dotyczą realistycznej reprezentacji historii w formule, w jakiej występowała w teatrze w dawnych czasach i właściwie nie jest zbyt często stosowana współcześnie (inaczej niż w filmie, w powieści historycznej czy w grach wideo osadzonych w realiach historycznych), jednak należy je tu pokrótce omówić dla porządku. I tak, **grupa druga** wychodzi z założenia, że jakkolwiek odtworzenie prawdy w stosunku do przeszłości nigdy nie jest możliwe w stu procentach, należy podążać za tym, co „historycznie prawdopodobne”. Zasada ta wywodzi się jeszcze z czasów starożytnej historiografii, znalazła zresztą rozwinięcie w zasadach retoryki i następnie poetyki: historiografia grecko-rzymska bardzo często przytaczała szczegółowe przemowy opisywanych postaci, i jakkolwiek były one zmyśleniami, nie stanowiły one w przeświadczeniu mentalności epoki fikcji: otóż bohaterowie dzieł historycznych wygłaszali na ich kartach słowa, które *powinni byli* wygłosić, albo takie, co do których *istnieje wysokie prawdopodobieństwo*, że mogliby je wygłosić. W odniesieniu do teatru, zasada ta oznaczałaby uznanie za warunek realizmu trzymanie się ogólnej charakterystyki kontekstu, w którym rozgrywały się dane wydarzenia i ogólnego ich zarysu, jednak bez konieczności pewności co do szczegółów. „Nierealistyczne” byłoby w tym wypadku nie to, co historycznie nie miało miejsca, lecz to, co do czego nie byłoby prawdopodobnym, aby wydarzyło się w danym miejscu i w danych czasach w świetle naszej wiedzy.

W końcu **grupa trzecia**, która kładzie nacisk na wybrane aspekty, wychodzi od subtelnie odmiennej, choć w gruncie rzeczy podobnej strategii. Przedmiotem *odtworzenia* jest to, co w danej sytuacji historycznej jest dla twórców szczególnie ważne: w tych wybranych aspektach decydują się tu oni na wierność względem faktów. Z zasady tej wierności jednak

zostają wyłączone pozostałe aspekty realizacji teatralnej, ograniczając się czy to do zgodnej z **grupą drugą** zasady prawdopodobieństwa, czy wręcz (co jest gestem dużo bardziej współczesnym) na zasadzie konwencji ulegając dowolnemu przekształceniu. W tym miejscu mógłbym posłużyć się przykładem ze swojego własnego przedstawienia *Mosdorf. Rekonstrukcja*. W scenie, w której przedstawiona jest „elita” konspiracji obozowej w obozie koncentracyjnym w Auschwitz, rozmawiają ze sobą Witold Pilecki, Józef Cyrankiewicz, Jan Mosdorf i Stanisław Dubois. „Realistyczne” jest odwzorowanie samych relacji pomiędzy przedstawicielami różnych frakcji politycznych obecnych w obozie i wymieniane między nimi informacje; aspektem, który uległ pełnemu odrealnieniu jest przestrzeń, w jakiej bohaterowie się znajdują: wypoczywają w słońcu na leżakach, w oderwaniu od okrucieństw życia obozowego, co w wyjściowym zamierzeniu twórczym było świadomym gestem wyrażenia niemożliwości przekonującego reprodukcji funkcjonowania w Auschwitz i zastąpienia tego sytuacją z gruntu surrealistyczną.

ZAPOŚREDNICZENIE

Drugą kategorią teatru zajmującego się historią jest ta, która wykorzystuje *zapośredniczenie*. W jej ujęciu historia wciąż pozostaje *przedmiotem opowieści*, różnica polega jednak na tym, że twórcy nie stawiają sobie za zadanie ograniczenia się do wiernego i możliwie realnego odtworzenia zdarzeń na scenie, uznając, że jest to albo niemożliwe, albo niewłaściwe ze względów etycznych. *Zapośredniczenie* bliskie jest Rokemowskiej kategorii teatru zeznania (*testimonial*): rzeczy przywoływane są czy to jako opowieść świadków, czy jako projekt grupy badawczej, która gra z widzami „w otwarte karty”, pokazując swój proces rekonstrukcyjny, czy w końcu z pomocą poza-teatralnych struktur mierzenia się z przeszłością, takich jak proces sądowy, śledztwo dziennikarskie, rekonstrukcja policyjna. Zwłaszcza ta ostatnia grupa wydaje się warta uwagi: najbardziej jej spektakularnym przykładem jest wieloaspektowy i wykraczający poza granice teatru projekt *Trybunał Kongo* Milo Raua, czy – jak się wydaje mocno bazujący na jego formule – spektakl *Sprawiedliwość* Michała Zadary.

Motorem napędowym obydwu przedsięwzięć jest to, co można określić mianem *sprawiedliwości zastępczej*: przeprowadzenie procesu sądowego bez realnej mocy sprawczej w obrębie istniejącej formuły prawnej, w związku z inercją właściwych państwowych lub międzynarodowych instytucji prawnych lub niemożnością podjęcia przez nich stosownych działań. Przedmiotem zainteresowania Milo Raua jest kongijska wojna domowa, zainicjowana

przez ludobójstwo w Rwandzie w 1994 roku *Trybunał...* objął przeprowadzenie pełnowymiarowego procesu sądowego: przesłuchanie świadków i zebranie dokumentacji, trzydniowe obrady międzynarodowego składu sędziowskiego i wydanie wyroku, nadto stworzenie filmu dokumentalnego, publikację książkową, interaktywną opowieść graficzną o „świadku J” oraz uruchomienie strony internetowej⁷². Działanie Milo Raua względem przeszłości miało więc co najmniej kilka aspektów: oddawało głos ofiarom, dawało im namiastkę sprawiedliwości, doprowadziło do zebrania realnego materiału dowodowego oraz do potencjalnego wymuszenia na trybunałach międzynarodowych zajęcie się sprawą.

Analogicznie rzecz miała się u Zadary, który postanowił zbadać, czy antysemicka akcja PRL roku 1968 nosi znamiona zbrodni przeciwko ludzkości i czy można pociągnąć do odpowiedzialności za tamte wydarzenia konkretne osoby. Zadara zaprosił do współpracy dwóch ekspertów, prof. Roberta Grzeszczaka i Daniela Przastka⁷³. Spektakl *Sprawiedliwość* połączył z opracowaniem materiału dowodowego, debatą, publikacją książkową, niezrealizowanym planem złożenia zawiadomienia do prokuratury oraz z wysłaniem listów do dwojga żyjących dziennikarzy włączających się w 1968 w antysemicką nagonkę.

W przypadku obu projektów historia stała się obiektem rozprawy sądowej, „teatr” polegał zaś na tym, że nie posiadała ona mocy sprawczej. W przypadku Raua wynikało to z faktu, że powołany trybunał nie był umocowany w żadnych strukturach państwowych ani międzynarodowych, a jego celem było zwrócenie uwagi na niemoc i brak zainteresowania ze strony wspólnoty międzynarodowej. U Zadary opracowany materiał miał być według deklaracji reżysera przekazany wymiarowi sądownictwa, a ostatecznym argumentem, który miał powstrzymać artystę od tego działania, miała być niewiara w transparentność i niezawisłość sądownictwa pod rządami Prawa i Sprawiedliwości⁷⁴: Zadara w pewnym momencie rozważył nawet potencjalność złożenia autodonosu w związku z tym, że wiedząc o zbrodni przeciwko ludzkości, zaniechuje zawiadomienia o niej⁷⁵.

WYJADANIE ZE ŚMIETNIKA HISTORII – PRZESZŁOŚĆ JAKO PRETEKST

Ostatnie podejście chciałbym porównać z popularną, wywodzącą się z marksistowsko-Żiżkowskiej tradycji metaforą, w której współczesna filozofia żywi się ideami znalezionymi na

⁷² <https://www.the-congo-tribunal.com> [dostęp: 11.02.2024].

⁷³ Por. M. Zadara, *Sprawiedliwość 1968-2018*, Kraków 2021, s. 10.

⁷⁴ Ibidem, s. 11.

⁷⁵ Ibidem, s. 173.

śmietniku historii. Podobnym „wyżeraczem” mógłby być artysta wybierający dla siebie elementy z czasów minionych, by zbudować autonomiczne względem nich dzieło. „Śmietniskowość” i „wyżeranie” nie mają jednak w tym wypadku nacechowania z konieczności pejoratywnego: równie dobrze można używać względem nich dużo bardziej powabnych metafor związanych z *recyklingiem*, wymogami *ecological sustainability*, czy modą na *vintage*, *glitch* i *re-use*. W tym ujęciu artysta wygrzebywałby spośród gąszczu historycznych odpadów elementy, które jawią się dla niego jako fascynujące, by móc użyć ich do wznoszenia swojej własnej konstrukcji. W niemetaforycznym ujęciu podobny zabieg rozpoznany jest w wielu dziedzinach kreacji artystycznej: wykorzystywaniu dawnych elementów architektonicznych i rzeźbiarskich w nowych budowlach jako tak zwanych *spoliów*, nanoszenie nowych warstw tekstu i ilustracji na stary, zapisany pergamin celem powołania od życia *palimpsestu*, czy choćby inkorporowanie dawnych monet, biżuterii czy innych wytworów sztuki jubilerskiej i złotniczej do nowych ozdób, bez znajomości ich wcześniejszego zastosowania (tak na przykład często działo się z rzymskimi monetami, z których po upadku Cesarstwa wytwarzana była biżuteria).

Twórca teatralny staje się tu przeszukiwaczem wysypisk nie jako archeolog, który stawia sobie za cel pieczołowite odtwarzanie strzępów przeszłości celem jakiegokolwiek rekonstrukcji, ale raczej jako paser, łupieżca bądź ignorant: jego gest to gest zabrania atrakcyjnego obiektu do własnej kryjówki celem urządzenia jej lub jego sprzedaży z zyskiem. Przeszłość staje się tu właściwie wyłącznie budulcem terażniejszości: budulcem, który z jakiegoś względu wydaje się atrakcyjniejszy niż sięgnięcie po coś w swojej naturze absolutnie nowego. Wspomniałem już, że jednym ze swoich esejów Virginia Woolf tłumaczyła, dlaczego przeszłe epoki historyczne i jej bohaterowie wydają się jej dużo ciekawszym obiektem twórczości literackiej niż człowiek współczesny. Wśród argumentów, które znalazły się w tekście, albo które na ów tekst projektuję, dwa są szczególnie interesujące: pierwszy dotyczy faktu, że przeszłość nie znała wielu kulturowych ograniczeń i kodów, które wypracowaliśmy obecnie. „Popularna psychologia”, normy i konwenanse, a w czasach jeszcze bardziej współczesnych niż te, w których przypadło żyć Woolf, również kultura medialnego ekshibicjonizmu, nakładają na nas szereg form autocenzury. Człowiek minionych epok znacznie częściej obnażał się z niedoskonałościami, okrucieństwem czy autokompromitacją, nie podejrzewając, że jego prywatne zapiski, korespondencja czy twórczość mogą posłużyć komuś do krytycznego aktu „obnażenia” jego osobowości. Czym innym była obawa przed wpadnięciem prywatnych zapisków w niepowołane ręce związana z cenzurą polityczną czy

obyczajową, czym innym – rodząca się dopiero od połowy XIX wieku samoświadomość psychologiczna, która paradoksalnie stała się zaczątkiem unicestwienia wiary w możliwość istnienia autonomicznego „ja”, które nie poddaje się błędnemu kołu nieustającej autoanalizy, uświadamiającej *puste miejsce* znajdujące się w jądrze jednostkowej tożsamości i bronione uprzednio przez tabuizację.

Drugi argument zapamiętany przeze mnie z eseju Woolf dotyczył tego, że minione epoki jawią się nam jako zamknięte całości, których sens i naturę jesteśmy w stanie uchwycić: mamy możliwość rozeznania się w tym, *jak i z jakiego powodu* ludzie myśleli w nich w określony sposób, jakie zasady rządziły podówczas społeczeństwami, jak domknęły się zbiorowe i indywidualne biografie, i co było „wynikiem” wydarzeń określonej epoki. Wiemy doskonale, że to wrażenie, któremu ulegamy, w żadnym razie nie jest prawdziwe. Przeszłość mieni się nieskończoną ilością barw, składa z miliardowych ilości detali, jest zniuansowana i skomplikowana. Domknięcie, którego wrażenie mamy, jest domknięciem istniejącym w naszym odczuwaniu danej epoki na skutek posiadania określonych wyobrażeń, zapośredniczonych przez określoną wiedzę, treści kultury, znajomość źródeł itp. I tak „wytwarzamy sobie” przeszłość, która domyka się w pewien mniej więcej spójny obraz, oparty na w gruncie rzeczy niewielkiej ilości informacji i ich mniej lub bardziej krytycznych interpretacji.

Wracając do głównego nurtu wywodu, właśnie tak rozumianą historią może karmić się artysta chcący traktować artefakty (fizyczne, kulturowe, mentalne) przeszłości jako materiał autonomicznego procesu twórczego. Sięgając po jeszcze inną metaforę, można przyrównać taki proces do zabawy klockami Lego. Dany zestaw owych kultowych zabawek może być inspirowany konkretną epoką historyczną, zawiera określone elementy. Teatralna zabawa historią działałaby analogicznie do zabawy dziecka z wykorzystaniem klocków: polega na wykorzystaniu istniejących elementów, by z ich użyciem, w oparciu o własną wyobraźnię, zbudować coś zupełnie nowego.

IX. WYBÓR PRAC I METODOLOGIA

Spośród mojej twórczości w niniejszej rozprawie omawiam te prace, które wykorzystują bezpośrednio formułę teatru mającego za punkt wyjścia szeroko pojęte *zdarzenia historyczne*. W każdym przypadku podaję krótki kontekst związany z powstaniem dzieła, następnie ogólny opis i bardziej szczegółową analizę charakterystycznych środków wyrazu. W opisie przyjąłem porządek chronologiczny, by przede wszystkim poddać autoanalizie przemiany zachodzące w doborze środków wyrazu, strategii twórczych i rozumienia roli materiału wyjściowego. Opisuję tu zarówno stworzone teksty dramatyczne, spektakle reżyserowane na podstawie tekstów cudzych, jak i te przypadki, w których tworzyłem spektakle na podstawie tekstów własnych: zbiór owych praktyk twórczych rozumiem kompleksowo jako stanowiących spójny korpus pozwalający na analizę dotychczasowych poszukiwań artystycznych.

Siłą rzeczy pomijam te realizacje, w których trudno wskazać na *historyczność* jako istotny punkt odniesienia (choć jednocześnie w wielu z nich można oczywiście myśleć o niej jako o jednym z tematów).

I tak: pomijam moją pracę jako dramaturga, współpracującego z Judytą Berłowską (*Spektakl o śmieciach*⁷⁶), Błażem Biegasiewiczem (*Macochy*⁷⁷) i, przede wszystkim, Katarzyną Kalwat. W przypadku tej ostatniej autorki byłem odpowiedzialny za tekst i dramaturgię szeregu spektakli mających za punkt wyjścia albo materiał literacki (*Walser. I would prefer not to*⁷⁸, *Finnegans W/Fake*⁷⁹, *Powrót do Reims*⁸⁰, *Życie instrukcja obsługi*⁸¹), albo tematy autorskie (cykl spektakli i performansów *Maria Klassenberg*⁸², spektakle *Staff Only*⁸³ oraz *Purification*⁸⁴). W tym miejscu pragnę jedynie odnotować, że do kwestii *historii osobistych* odnosiły się spektakle *Powrót do Reims* – gdzie kanwą były biografie Didiera Eribona i grającego główną rolę Jacka Poniedziałka oraz *Staff Only*, bazujący na biografii bohaterów; dla *Walsera* pretekstowym punktem wyjścia były życie i twórczość szwajcarskiego prozaika Roberta Walsera, natomiast projekt *Maria Klassenberg* operował na tworzeniu

⁷⁶ Teatr Ochoty w Warszawie 2023.

⁷⁷ Teatr Polski w Poznaniu 2023.

⁷⁸ TR Warszawa/CSW Zamek Ujazdowski 2018.

⁷⁹ Teatr Polski w Podziemiu 2022.

⁸⁰ Teatr Nowy w Warszawie/Łaźnia Nowa 2020.

⁸¹ Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie 2023.

⁸² TR Warszawa/CSW Zamek Ujazdowski/Volksbuehne Berlin/Raster Gallery 2018-2022.

⁸³ TR Warszawa/Biennale Warszawa 2019.

⁸⁴ Łaźnia Nowa/Sacrum Profanum 2021.

archiwum fikcjonalnej artystki, wpisującym jej biografię i twórczość w kontekst historii współczesnej sztuki polskiej, mierząc się tym samym z zagadnieniem mistyfikacji historycznej.

Przedmiotem analizy nie będzie również reżyserowane przeze mnie spektakle *Podwyżka* wg tekstu Georges'a Pereca⁸⁵ oraz *Widzowie* wg własnego scenariusza. Pomijam również reżyserię czytań performatywnych, o ile nie były one ściśle związane z moimi dramatami o tematyce historycznej lub nie stanowiły etapu pracy nad reżyserią omawianych tu tytułów.

Pomijam szereg realizacji dramatopisarskich i reżyserskich dedykowanych dzieciom i młodzieży (teksty *Sztuka bez babci*, *Pan Śmierć*, *Dorosło*, *Królowa Śniegu*, *Nanowo* oraz reżyserowane spektakle *Królowa Śniegu* na podstawie baśni H.Ch. Andersena i *NIEbo i dłoNIE* Carstena Brandaua). Wyjątkiem w tej kategorii będzie *Miasto*, utwór bazujący na temacie historii autobiograficznej i powiązany tematycznie i fabularnie z innym omawianym tu dramatem, *Mazagan. Miasto*.

KALIGULA

Na dramat Alberta Camus *Kaligula* natknąłem się przypadkiem w okresie edukacji szkolnej, zakupiwszy jego egzemplarz w składzie taniej książki. Do jego przeczytania zachęciła mnie moja Matka, sama będąc pod dużym wrażeniem lektury. Koncepcję reżyserską *Kaliguli* przygotowałem w pierw jako pracę zaliczeniową z przedmiotu *Warsztat reżysera*, realizowanego w ramach MISH UJ jako kurs fakultatywny. Po dokonaniu istotnych zmian koncepcyjnych, egzemplarz reżyserski złożyłem w ramachteczki zgłoszeniowej w ramach rekrutacji na studia reżyserskie w PWST im. L. Solskiego w Krakowie.

W ramach egzaminów wstępnych wyreżyserowałem scenę, w której tytułowy bohater morduje swoją partnerkę, Cesonię, wygłaszając przy tym rozbudowany monolog filozoficzny. Scena, zrealizowana w moim przekonaniu w sposób absolutnie poważny, wywołała spory efekt komiczny i wesołość komisji rekrutacyjnej, która uznała, że celowo wyreżyserowałem ją w sposób ironiczno-groteskowy. Okazało się zatem, że ówczesny niedostatek warsztatu i młodzięcza pretensjonalność przypadkowo umożliwiły dostanie się na studia artystyczne.

⁸⁵ Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu 2017.

Na drugim roku studiów reżyserskich podjąłem się reżyserii pełnoformatowego spektaklu na podstawie *Kaliguli* Camus, w warstwie zmian dramaturgicznych ograniczając się do skrótów reżyserskich. Spektakl realizowałem w amatorskim, studenckim Teatrze Remedium UJ. Przedstawienie wiernie podążało za tekstem i było stosunkowo zachowawcze w warstwie inscenizacyjnej. Trwało ponad trzy godziny i zostało zaprezentowane trzykrotnie na Scenie Kameralnej PWST. Spektakl ten uważam za nieudany, lecz jednocześnie było to dla mnie istotne doświadczenie formacyjne.

Fakt ten uświadomiłem sobie *ex post*, jednak *Kaligula* Camus wykorzystuje kilka strategii dramatopisarskich, które w późniejszym etapie inkorporowałem w obręb własnej twórczości. Przede wszystkim, jest to traktowanie przeszłości jako *analogonu* wydarzeń teraźniejszych, osnucie fikcyjnej wariacji na wybranych aspektach przekazów historycznych czy wykorzystanie ironii i humoru jako narzędzi pozwalających na konfrontację z grozą doświadczeń granicznych.

REKCJA ANATOMI

Krótki, kilkunastostronicowy dramat *Rekcja anatomii* napisałem jeszcze w okresie licealnym, natomiast w formie scenicznej zrealizowałem go jako egzamin reżyserski pod opieką prof. Jacka Orłowskiego na pierwszym roku studiów w szkole teatralnej.

Inspiracją dla dramatu i spektaklu był oczywiście obraz *Lekcja anatomii doktora Tulpa* pędzla Rembrandta van Rijna oraz drugie jego płótno, *Lekcja anatomii doktora Deymana*. Pretekstem do tego egzaminu była oczywiście teatralność samej sytuacji przedstawionej przez niderlandzkiego malarza oraz fakt, że po motyw ten ochoczo sięgali kolejni artyści, by wspomnieć chociażby słynny happening Tadeusza Kantora.

Co jednak istotne, akcję dramatu przenieśliśmy w pełni w czasy współczesne: Deyman i Tulp stali się krakowskimi lekarzami, a Rembrandt van Rijn fotografem dokumentującym ich pracę. Po raz pierwszy zatem sięgnąłem po powtarzaną później metodę „abstrahowania” zdarzeń – konkretnych mniej lub bardziej znanych aspektów zdarzeń historycznych – z istniejących relacji o danych wydarzeniach – by traktować je jako swojego rodzaju szkielet dramaturgiczny przedstawienia, w oparciu o który mogę realizować własne wariacje.

NIESAMOWICI BRACIA LIMBOURG

Niesamowici bracia Limbourg byli moim pierwszym tekstem dramatopisarskim, który doczekał się wyróżnienia konkursowego i publikacji. Jego znalezienie się w finale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej stanowiło w moim przekonaniu moment przełomowy w mojej karierze, otwierając drogę do kolejnych zamówień dramatopisarskich, nagród i zaproszeń reżyserskich.

Kanwą historyczną dramatu jest opowieść o trzech niderlandzkich miniaturzystach, braciach Jeanie, Hermanie i Paulu de Limbourg. Bracia swoje najważniejsze iluminacje wykonali na zlecenie bogatego francuskiego mecenasa, księcia Jeana de Berry. Ich najbardziej znane dzieło to ilustracje do *Bardzo bogatych godzinek księcia de Berry*, a zwłaszcza cykl dwunastu całostronicowych ilustracji kalendarzowych przedstawiających cykl miesięcy. Każda miniatura przedstawia jeden z zamków w posiadania księcia oraz sceny obyczajowe z życia dworu lub poddanych zlecniodawcy związane z daną porą roku. Bracia de Limbourg i książę de Berry zmarli na dżumę i część miniatur została dokończona przez późniejszych twórców; do dziś pomiędzy historykami sztuki trwa spór co do autorstwa niektórych z nich.

Pomysł na dramat związany był z moimi studiami z historii sztuki i zajęciami poświęconymi sztuce średniowiecza. Mój przyjaciel i współstudent, Krzysztof Grzegorzczak, zasugerował w rozmowie, że historia braci de Limbourg byłaby dobrym materiałem na wiersz; w okolicznościach, których dobrze nie pamiętam, doszedłem do wniosku, że to temat, który idealnie sprawdziłby się w dramacie. Tekst powstawał przez kilka miesięcy, a ostateczną motywacją do jego ukończenia był zbliżający się termin końcowy nadsyłania zgłoszeń do Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej w roku 2015.

Dramat podzielony jest na prolog oraz dwanaście części, odpowiadających dwunastu miesiącom przedstawionym w modlitewniku. Bohaterowie: Jean, Paul i Herman, przybywają na dwór księcia de Berry i oferują mu swoje usługi. W kolejnych, dość luźno ze sobą powiązanych scenach, ukazane są kolejne perypetie iluminatorów, związane zarówno z ich pracą, jak i codziennym funkcjonowaniem. Co jakiś czas spotykają również swojego mocodawcę. Każda ze scen w tekście dramatycznym poprzedzona jest reprodukcją przedstawiającą kartę z modlitewnika księcia de Berry z przedstawieniem odnośnego miesiąca oraz krótki wiersz w formie ekfrazy. Same sceny zawierają sporo dialogów, w których bohaterowie przedstawiają historyczną nadświadomość: toczą oni dyskusje o kulturze obrazkowej, współczesnej filozofii, ekonomii czy polityce.

W zamierzeniu dramat ten miał przede wszystkim przyglądać się sytuacji artystów-freelancerów oraz relacji pomiędzy wolnością ekspresji artystycznej a uzależnieniem ekonomicznym od prywatnego bądź publicznego mecenatu. Nadto odnosi się do tematów kryzysu twórczego, depresji, wypalenia zawodowego czy etycznej kompromitacji twórców.

W didaskaliach wprowadziłem do dramatu koło fortuny, podobne temu, jakie pojawia się w wielu teleturniejach: obręcz podzieloną na 365 pól, z których jedno było czarne. Po każdej ze scen miało ono być puszczone w obieg: gdyby zatrzymało się na czarnym polu, oznaczałoby to nadejście dżumy, śmierć bohaterów i w efekcie przedwczesne przerwanie spektaklu: zabieg ten miał wprowadzić w przedstawienie aspekt losowości i odnosić się do faktu, że data śmierci braci de Limbourg nie jest znana. Tym niemniej zabieg ten nie został wykorzystany w jedynej pełnowymiarowej realizacji scenicznej tekstu (Teatr w Krypcie na Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, reż. Daniel Jacewicz), w mojej własnej adaptacji filmowej (realizacja w ramach cyklu Teatroteka WFDiF, 2018), ani w większości z sześciu znanych mi czytań performatywnych.

We własnej realizacji tego tekstu celowo zdecydowałem się (we współpracy ze scenografką Katarzyną Stochalską oraz z asystentem reżysera Rafałem Rennerem) na stworzenie przestrzeni i kostiumów, które mieszałyby rozmaite porządki czasowe i nie pozwalały ani na jednoznaczne umiejscowienie akcji w epoce późnego średniowiecza ani we współczesności. Ponadto wszystkie sceny ulokowałem w dwóch umownych przestrzeniach: opartej na planie centralnym pracowni braci oraz w otoczonej czerwonymi kotarami sali tronowej księcia. Choć jest to realizacja filmowa, do tradycyjnie rozumianego teatru w znacznej mierze miały zbliżyć ją statyczne ujęcia, w których bohaterowie traktują ramy kadru jako ramy świata przedstawionego, czy redukcyjna umowność wytwarzanych przestrzeni.

Choć inspiracje te nie towarzyszyły mi świadomie w momencie tworzenia *Niesamowitych braci Limbourg*, *ex post* uświadomiłem sobie znaczne podobieństwo kreacji przedstawionego w tym dramacie i w jego adaptacji filmowej świata z jednej strony do tekstu *Rosenkrantz i Guildenstern* Toma Stopparda (gdzie dworskie przygody Szekspirowskich bohaterów przeplatają się z dialogami sygnalizującymi znaczną nadświadomość historyczną), z drugiej zaś – ze świadomie bawiącymi się teatralną umownością realizacjami historycznymi Petera Greenawaya, takimi jak *Dzieciątka z Mácon* czy *Goltzius i Kompania Pelikana*.

MAZAGAN. MIASTO

Mazagan. Miasto to drugi pełnowymiarowy tekst dramatyczny w mojej karierze wykorzystujący kanwę historyczną jako punkt wyjścia i trzecia realizacja sceniczna.

Na historię *Mazaganu* natknąłem się przypadkiem, natrafiając w jednej z krakowskich księgarni na książkę *Mazagan. Miasto, które przepłynęło Atlantyk* Laurenta Vidala⁸⁶. Moją uwagę wpierw przykuła okładka książki, na której znajdował się wizerunek nowożytnego galeonu, z którego pokładu wznosiły się zarysy ufortyfikowanego miasta. Lektura książki, będącej pracą naukową z nurtu francuskiej szkoły historycznej, przyniosła informacje na temat portugalskiej fortecy Mazagao, której mieszkańców dwukrotnie przeprowadzano: wpierw z wybrzeża Maroka do portu w Belem w pobliżu Lizbony, a następnie do Brazylii, gdzie wzniesiono nową osadę, powtórnie nazywając ją Mazaganem. Tematem, który mnie zaintrygował, była wizja przemieszczającego się miasta, które wędruje między kontynentami. Choć w rzeczywistej historii jest to jedynie metafora: przenoszono wyłącznie ludzi, nie strukturę architektoniczną; z miejsca wydała się ona dla mnie interesująca. Tematami, które zostały w tym momencie ewokowane w mojej głowie, były zagadnienia związane z tym, na ile możliwe jest zachowywanie tkanki społecznej w przypadku zmian politycznych, mentalnych i politycznych; nadto kwestie związane z tożsamością, migracją i posiadaniem domu/bezdomnością. Okres pracy nad dramatem i następnie spektaklem pokrywał się z pierwszą falą raportowania krajowych i zagranicznych mediów o kryzysie migracyjnym wywołanym napływem uchodźców z Bliskiego Wschodu i Afryki, co w naturalny sposób stanowiło silną inspirację do pracy. Jednocześnie programowo unikałem w *Mazaganie* prostych i bezpośrednich analogii i nie zacierałem zasadniczej różnicy między mieszkańcami Mazaganu a współczesnymi migrantami: choć Mazagańczycy byli ofiarami polityki własnego państwa, jednocześnie byli oni reprezentantami struktur kolonialnych, na przestrzeni kolejnych stuleci aktywnie działającymi na rzecz utrzymania portugalskiej dominacji nad Marokiem i toczącymi wojny z siłami muzułmańskimi, następnie zaś osiedlonymi w południowoamerykańskim dominium metropolii.

Pierwsza realizacja twórcza związana z *Mazaganem* powstała w ramach zajęć *Techniki narracyjne* prowadzonych przez prof. Olgę Katafiasz w PWST im. L. Solskiego w Krakowie, jednak nie miała wiele wspólnego z teatrem: było to kilkunastostronicowe opowiadanie. W kolejnym roku tekst został przerobiony na dramat. Znalazł się w półfinale Gdyńskiej

⁸⁶ L. Vidal, *Mazagan. Miasto, które przepłynęło Atlantyk*, tłum. M. M. Berger, Warszawa 2008.

Nagrody Dramaturgicznej. Robocze, autorskie tłumaczenie na język angielski zostało zgłoszone do ogłoszonego przez Staatstheater w Norymberdze konkursu „Talking About Borders”, gdzie zajęło trzecie miejsce i zaowocowało oficjalnym tłumaczeniem niemieckojęzycznym (przekład: Gerhard Hartmann). Tekst polski ukazał się w miesięczniku „Dialog” wraz z wywiadem przeprowadzonym przez Justynę Jaworską⁸⁷. Doczekał się też realizacji teatralnej w reżyserii Judyty Berłowskiej w Teatrze Miejskim im. Wilama Horzycy w Toruniu, w formule, w której aktorzy odgrywają spektakl w prywatnych mieszkaniach widzów lub w instytucjach publicznych, odtwarzając ideę wędrującej wspólnoty, starającej się wytworzyć więzi społeczne w coraz to nowych miejscach⁸⁸.

Dramat wykorzystał formułę, do której często powracałem w późniejszych realizacjach: nie był rozpisany na konkretne postaci, lecz na sześć „głosów”. Zgodnie z tą notacją aktorzy nie otrzymywali w obrębie całości dramatu żadnych wskazówek pozwalających im na znalezienie linii przewodniej dla kreowanych przez nich ról, cech towarzyszących im przez całość spektaklu czy stałej tożsamości: wykreowanie ich, jeśli było to zgodne z duchem konkretnej inscenizacji, pozostawiałem reżyserom i aktorom. Co ciekawe, istnienia określonych współzależności między tożsamością głosów w kolejnych scenach doszukiwali się sami inscenizatorzy, i tak na przykład Judyta Berłowska uznała, że Głosowi Pierwszemu najbliższą rzekomo do port-parole autora.

Wprowadzenie „Głosów” jest dla mnie o tyle istotne, że konsekwentnie wykorzystuje to samo myślenie o teatrze, na jakim zasadza się „abstrahowanie” elementów przeszłości w moich realizacjach inspirowanych historią. W moich dramatach i realizacjach scenicznych nie istnieje prosta izometria pomiędzy aktorem i odgrywaną postacią, pozwalająca na próbę „wcielania się”. Ponieważ przedmiotem mojego zainteresowania w opartych o „głosy” realizacjach były raczej konkretne działania, wydestylowane stany emocjonalne, relacje międzyludzkie czy opowieści, przywoływane jako cytowania lub wyimki większej całości, zadaniem aktorskim była raczej praca z tymi aspektami rzeczywistości niż z „postacią”. Oczywiście nie oznaczało to rezygnacji z emocji czy z psychologii: jedynie radykalne zerwanie z przeświadczeniem, że teatr miałby polegać na powoływaniu do życia pełnowymiarowych bytów scenicznych, które nie są potrzebne do przeprowadzenia doświadczenia. W przypadku teatru opartego o przeszłość to dodatkowo uchyla, przynajmniej po części, pytanie

⁸⁷ „Dialog” nr 2/2017 (723).

⁸⁸ W chwili pisania pracy spektakl, który miał premierę w 2019 roku wciąż pozostaje w repertuarze teatru. Zdobył on grand prix Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej organizowanego przez Instytut Teatralny w Warszawie w roku 2020.

o zobowiązania etyczne związane z uczciwością w odwzorowywaniu realnych bohaterów: odrealniony cytat budowany na skrawku przeszłości nie uzurpuje sobie prawa do bycia werystycznym świadectwem i tak długo, jak nie występuje przeciwko postaci, pod której imieniem zapisana jest dana rola sceniczna, nie ma obowiązku skrupulatnej rekonstrukcji.

Własną inscenizację *Mazaganu. Miasta* wyreżyserowałem w ramach Krakowskiej Giełdy Teatralnej w Teatrze Żydowskim – Teatrze Midraszowym w Krakowie (2018). Przestrzeń w oczywisty sposób nadawała dodatkowego kontekstu spektaklowi. Tułacza wspólnota pozbawiona domu w nasuwała skojarzenia z diasporą żydowską. Analogia ta była bardzo silnie podkreślana przez dyrektorkę teatru, która zaprosiła nas do realizacji spektaklu, rabbi Tanyę Segal. Należy przy tym zwrócić uwagę, że oczywiście porównanie to jest przewrotne i problematyczne: Portugalia owej epoki stanowiła jeden z głównych ośrodków kontreformacyjnego, potrydenckiego katolicyzmu i była państwem wyznaniowym obciążony niechlubną tradycją prześladowania społeczności żydowskiej. Dodatkowo zmuszeni do tułaczki Mazagańczycy sami koniec końców stali się elementem portugalskiej polityki imperialnej i, przerzuceni do Brazylii, włączyli się w tkankę społeczeństwa kolonialnego, podporządkowującego sobie podbite ludy. W związku ze złożonością tych tropów, mając na uwadze skomplikowanie samej materii dramaturgicznej, samemu zdecydowałem się nie wprowadzać dodatkowych zabiegów nawiązujących do żydowskości teatru, w którym zrealizowaliśmy nasz spektakl.

Pracę nad scenografią do spektaklu *Mazagan. Miasto* rozpoczęła Katarzyna Stochalska, jednak na skutek konfliktu z dyrektorką Teatru Midraszowego przekazała opracowanie i realizację swojej asystentce, Natalii Borys. W tym miejscu zmuszony jestem przyznać, że o ile kostiumy są autorskim pomysłem Natalii Borys, nie byłem w stanie zweryfikować, która z dwóch scenografek odpowiedzialna jest za pomysł przestrzenny. Główna sala Centrum Kultury Żydowskiej przy ul. Beera Meiselsa w Krakowie, gdzie wystawiany był spektakl, stwarzała duże problemy adaptacyjne: wyłożona płytkami podłoga i ściany z niemożliwymi do usunięcia wielkoformatowymi obrazami oraz metalową rzeźbą menory mocno dominowały przestrzeń. Pierwszym zadaniem, przed którym stanęliśmy, było niejako „przewyciężenie” nieteatralnego charakteru miejsca.

Ostatecznie zdecydowaliśmy się na zakrycie podłogi kartonami i następnie zasypanie jej piaskiem – tanim i efektownym plastycznie. Następną decyzją było budowanie scenografii z dużej liczby drewnianych skrzynek. Te posiadały szereg zalet estetycznych, semantycznych i praktyczno-inscenizacyjnych. Przywodziły na myśl tropy związane

z podróżą, ale i z niechlubnym kontekstem handlowym imperiów kolonialnych, olbrzymie pole możliwości otwierała modułowość takiej scenografii. Po pierwsze, z kilkudziesięciu skrzynek została zbudowana tylna ściana, tworząca horyzont i wysłaniająca dekoracje ściennie pomieszczenia. Po drugie, wykorzystywane przez aktorów skrzynki pozwalały na budowanie kolejnych elementów przedstawianego świata: stawały się kolejno siedziskami, instrumentami muzycznymi, murami wznoszącego się coraz szerzej fortu, nawami płynącego okrętu, statkiem kosmicznym, trumnami i łózkami. W kulminacyjnym momencie spektaklu, kiedy Portugalczycy decydują się na wysadzenie opuszczanej właśnie marokańskiej twierdzy, ściana ze skrzynek była przewracana. W poszczególnych skrzyniach, w sposób widoczny dla publiczności, niczym na półkach szafek, ustawione były też rekwizyty potrzebne aktorom w spektaklu. Zależało mi na umownym i instalacyjnym wykorzystaniu rekwizytów; nadto takie ustawienie znowu miało nasuwać na myśl skojarzenia z domem z jednej strony, z drugiej – z podróżą, przeprowadzką i migracją.

W warstwie kostiumowej dominujący był aspekt jednolitości estetycznej, mającej zuniformizować aktorów jako grupę, przy jednoczesnym zachowaniu pojedynczych elementów różnicujących. Stroje miały w założeniu wymykać się skojarzeniu z określoną epoką historyczną, być utrzymane w kremowych i ziemistych barwach spójnych ze scenografią i asocjacyjnie być powiązane z uniformami. Każdy z bohaterów posiadał też pojedynczy element kostiumu wykonany z rozciągliwego, plisowanego złotego materiału, mający być historycznym cytatem: kryzą, halsztukiem, żabotami, mankietami rękawów.

Ten rodzaj umownej, cytatywnej historyczności powracać będzie w kostiumach do *Arian* i *Baśni o węzowym sercu* (choć we wszystkich wypadkach za kostiumy były odpowiedzialne inne autorki, zachowujące autonomię twórczą w procesie koncepcyjnym).

O SNACH

Dramat *O snach* został napisany w ramach warsztatów literackich organizowanych w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego pod auspicjami Mateusza Pakuły i Jakuba Roszkowskiego. Nie doczekał się realizacji scenicznej ani publikacji, chociaż znalazł się w półfinale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej (2018).

Utwór opowiada historię Synezjusza z Cyreny, rzymskiego urzędnika i pogańskiego filozofa neoplatońskiego, który następnie został chrześcijańskim biskupem. *O snach* to również tytuł zachowanego traktatu głównego bohatera dramatu, w którym dokonuje on na poły filozoficznej, na poły magicznej interpretacji snów. Tekst miał w zamierzeniu być studium kompromitacji intelektualisty, który wyznając pełen otwartości i tolerancji system wartości, w imię przetrwania stopniowo dokonuje coraz większych ustępstw względem systemu niszczącego otaczający go świat.

Dramat podtrzymuje zabawę planami czasowymi czy podział na głosy pojawiające się już w *Mazganie*. Pewnym rozszerzeniem tej formuły są sceny, w których poprzez wszystkie głosy zwielokrotnione zostają rozmaite myśli i zmieniające się poglądy w głowie samego Synezjusza.

MOSDORF. REKONSTRUKCJA

Ten spektakl powstawał w nieco innej formule niż poprzednie. Wpierw pojawił się pomysł: na historię Jana Mosdorfa, współzałożyciela przedwojennego onr⁸⁹-u, natrafiłem w artykule internetowym: ciekawa wydała mi się opowieść o kimś, kto wpierw współkształtuje polski dyskurs antysemicki, następnie ginie zaś w Auschwitz, wedle wszelkich dostępnych przekazów za pomoc niesioną Żydom. Od razu zainteresowało mnie, na ile jego działanie związane było z przemianą wewnętrzną, na ile zaś działo się „pomimo” wyznawanych poglądów. Temat wydał mi się ważny przede wszystkim w związku z silną w chwili pracy nad spektaklem rolą ruchów narodowych w Polsce i przybierającym na sile przyzwoleniem na wypowiedzi o charakterze rasistowskim w przestrzeni publicznej.

Spektakl o Mosdorfie wyjątkowo nie zaczął się od napisania tekstu, lecz od zgłoszenia na festiwal teatru dokumentalnego Sopot Non-Fiction, współorganizowanego podówczas przez trzy instytucje: Teatr BOTO, TR Warszawa i Teatr Wybrzeże, reprezentowane odpowiednio przez Adama Nalepę, Romana Pawłowskiego i Adama Orzechowskiego. Krótki, półgodzinny pokaz, który podówczas zrealizowałem, opierał się w całości o materiał opracowywany wraz z zaproszonymi do projektu aktorami. Zaowocował on zaproszeniami ze strony Piotra Kruszczyńskiego z Teatru Nowego w Poznaniu i, w kilka dni później, ze strony Adama Orzechowskiego z Teatru Wybrzeże do realizacji pełnowymiarowego spektaklu. W związku

⁸⁹ Wbrew poprawności gramatycznej nazwę tę zapisuję małymi literami, uważając, że ugrupowanie polityczne o wartościach ksenofobicznych nie zasługuje na wykorzystanie wielkich liter.

z kolejnością otrzymania tych propozycji przystałem na realizację projektu w Teatrze Nowym. W związku z zajętościami aktorów biorących udział w Festiwalu w nowej realizacji pojawili się wyłącznie etatowi artyści poznańscy.

Najciekawszym elementem pokazu w Sopocie stała się wizyta na widowni przedstawicieli środowisk narodowych, które dowiedziały się o wydarzeniu w niejasnych dla nas okolicznościach. Narodowcy włączyli się w debatę po spektaklu, broniąc poglądów Jana Mosdorfa, włącznie z jego antysemityzmem, który określili mianem „ekonomicznego” i „leżącego w interesie finansowym państwa polskiego”, lecz „nigdy nie skierowanego wprost przeciwko Żydom jako ludziom”. Dość burzliwa debata stała się jeszcze bardziej niepokojąca, kiedy widownia rozeszła się, a przedstawiciele onr-u pozostali na miejscu, by kontynuować rozmowę – w tej sytuacji wsparło mnie swoją obecnością kilka osób, między innymi Joanna Klass i Michał Pabian.

Odbiciem rzeczywistej konfrontacji z przedstawicielami onr-u był w poznańskiej inscenizacji moment, w którym upozorowaliśmy awarię elektryczności na scenie. W tym czasie jeden z aktorów, Sebastian Grek, przedostawał się na widownię i wygłaszał monolog, w którym przedstawiał się jako członek onr. Stwierdzał, że korzystając z awarii, chciałby naprostować fakty z życia Mosdorfa przedstawione w spektaklu, a następnie przechodził do antysemitkiej tyrady, którą zaczynał od deklaracji, że polscy narodowcy nigdy nie występowali przeciwko Żydom, a jedyne sprzeciwiali się ich dominacji w handlu. W końcu aktor opuszczał widownię, a przedstawienie zostawało wznowione.

Wbrew moim obawom i obawom zespołu, spora część widowni nabierała się na ten zabieg. Niektórzy widzowie wdawali się w polemikę z domniemanym reprezentantem onr-u lub próbowali go zagłuszyć, zdarzało się też, że otrzymywał on wyrazy poparcia i oklaski. Najbardziej radykalnym i nieoczekiwanym zdarzeniem związanym z tym elementem organizacji była sytuacja, w której nowo zatrudniony przez teatr pracownik ochrony nie został poinformowany o przebiegu spektaklu i obezwładnił aktora, kiedy ten schodził z widowni; dopiero interwencja innych pracowników teatru przerwała nieporozumienie.

W *Mosdorfie* pojawił się jeszcze jeden moment wyraźnie nastawiony na interakcję z publicznością. Po przedstawieniu przedwojennej biografii bohatera i przerwie wznowione przedstawienie zaczynało się pojawieniem się na scenie aktora Radosława Elisa, który rozpoczynał przy dźwiękach łacińskiego hymnu *Gaude mater Polonia* „lekcję języka polskiego dla obcokrajowców”. Występ, stylizowany na telewizyjny program językoznawczy, zaczynał

się od deklinowania czasowników „mieć” i „być”. Po najprostszych przykładach opartych o proste zdania i ich równoważniki, o których uzupełnienie sympatyczny prowadzący prosi publiczność, Elis stopniowo przechodził do coraz bardziej radykalnych haseł o charakterze szowinistycznym. Jak się okazało, część publiczności nie przestawała powtarzać za aktorem i dawała się bezkrytycznie wciągnąć w ten rodzaj gry aż do momentu, kiedy sytuacja nie została zerwana.

Aspektem przedstawienia, który chciałbym odnotować, jest stopniowe zrywanie z realizmem, zwłaszcza we fragmentach dotyczących życia obozowego. W toku prób dochodziliśmy do przeświadczenia, że wszelkie realistyczne obrazowania stają się z jednej strony wyjątkowo naiwne i nietrakcyjne scenicznie, z drugiej – nie oddają grozy miejsca, o którym opowiadają. Paradoksalnie (to dobre miejsce, by odwołać się do Rokema) groza niewysłowionego przerastała możliwości werystycznej reprezentacji. Problemem tym zmagaliśmy się niemal do premiery: na kilka dni przed nią, po długiej naradzie ze współpracownikami, zdecydowałem się na abstrakcyjny, lecz jednocześnie dość kontrowersyjny gest: przedstawiciele konspiracji obozowej (Mosdorf, Dubois, Cyrankiewicz i Pilecki) zasiedli na czarnych plażowych leżakach, na twarze założyli okulary przeciwsłoneczne. Idylliczny obraz wypoczynku stał w jawnej sprzeczności z wygłaszanymi przez bohaterów tekstami, w których mówili o bezpośrednim zagrożeniu życia, o gazowanych transportach i o zagrożeniu dekonspiracją. Bohaterowie zyskiwali też rodzaj nadwiedzy, która pozwalała na przykład Pileckiemu zarzucić Cyrankiewiczowi, że ten nie skorzysta względem niego w przyszłości z prawa łaski, czy obecnemu w innej scenie Bolesławowi Piaseckiemu dopowiedzieć swoje powojenne losy. Pośród części odbiorców zabieg ten wzbudził pewne kontrowersje, jednak jak się wydaje, zrealizował swoje podstawowe zadanie, jakim było wywołanie dysonansu poznawczego, będącego choć niewielkim ekwiwalentem oddania obozowej grozy.

JONASZ

To dramat opowiadający biografię polsko-żydowskiego malarza, członka Pierwszej i Drugiej Grupy Krakowskiej, Jonasza Sterna. Biografia artysty, ideowego komunisty i twórcy awangardy, zestawiona jest z kolejnymi wydarzeniami XX wieku: Stern wpierw prześladowany jest przez rząd sanacji i osadzony w Berezie Kartuskiej; podczas II wojny światowej ucieka z transportu do obozu zagłady i cudem przeżywa rozstrzelanie ostatnich Żydów osadzonych

w getcie lwowskim. Traumy wojenne prowadzą do radykalnego przeformułowania języka artystycznego Sterna, a powojenna Polska każe mu rozdzielić wiarę w lewicowe idee od oceny działań systemu komunistycznego. Dramat rozgrywa się w pracowni Sterna, rozpisany jest na głos artysta i jego trzech czarnych kotów, wspominających jego przeszłość.

Dramat znalazł się w półfinale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej i doczekał realizacji w formie słuchowiska radiowego w reż. Joanny Grabowieckiej. Został przełożony na język francuski przez Agnieszkę Zgieb i wydany w wydawnictwie Deuxieme Epoque. W formie scenicznej reżyserowałem go dwukrotnie jako francuskojęzyczne czytanie performatywne w Paryżu: za pierwszym razem w ramach promocji zorganizowanej przez wydawcę przy współudziale Instytutu Adama Mickiewicza, za drugim razem w ramach Festival l'Europe des théâtres.

Jonasza można uznać za tekst przejściowy, prowadzący narrację w sposób dość linearny i czerpiący z podobnych zabiegów dramaturgicznych co *Niesamowici bracia Limbourg* i *Mazagan. Miasto*. Z jednej strony mamy więc do czynienia znowu z historią artysty-plastyka służącą za kanwę do szerszej refleksji o swobodzie twórczej i związku działalności artystycznej z polityką; z drugiej – narrację zapośredniczoną przez kilka głosów, które na poły referują, na poły wcielają się w szereg kolejnych postaci. Różnicą względem konstrukcji *Mazaganu* jest z jednej strony większe ukonkretnienie postaci „opowiadających” i nazwanie ich imionami kotów Sterna, z drugiej jednak strony jest to pod względem akcji scenicznej jeden z mniej „aktywnych” tekstów scenicznych mojego autorstwa, w którym znacznie więcej jest relacjonowania zdarzeń bądź przywoływania ich w zapośredniczony sposób niż ich odgrywania. Chociaż akcja raz po raz przenosi się do przeszłości, interakcje pomiędzy Sternem i spotykanymi przez niego ludźmi funkcjonuje tu poniekąd na prawach cytatu.

SPRAWIEDLIWI. HISTORIA RODZINY ULMÓW

Spektakl *Sprawiedliwi. Historia rodziny Ulmów* powstał na zamówienie Teatru im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie. Realizacja ta pod pewnymi względami wykazuje podobieństwa stylistyczne do moich wcześniejszych przedstawień zakorzenionych w historii, lecz jednocześnie charakteryzuje się istotnymi różnicami w założeniu. Temat, inaczej niż w poprzednich wypadkach, nie został wymyślony przeze mnie, lecz zaproponowany przez dyrekcję teatru.

Józef i Wiktora Ulmowie z Markowej byli małżeństwem z podkarpackiej wsi Markowa, które podczas II wojny światowej zdecydowało się na ukrywanie dwóch żydowskich rodzin. Na skutek denuncjacji, prawdopodobnie przez granatowego policjanta z Łańcuta, Włodzimiera Lesia, zostali wraz z dziećmi i ukrywanymi Żydami zamordowani przez hitlerowców.

Pracując nad spektaklem, postawiłem sobie bardzo konkretne zadania. Zależało mi przede wszystkim na stworzeniu opowieści, która byłaby komunikatywna dla szerokiej widowni i wchodziła w dialog z mieszkańcami okolic, w których historia rodziny Ulmów jest powszechnie znana. Drugim, oczywistym zagadnieniem była kwestia reprezentacji stosunków polsko-żydowskich w okresie II wojny światowej i współczesna debata na temat polskiego antysemityzmu i współodpowiedzialności za Holokaust. Cel, na którym szczególnie mi zależało, było zrezygnowanie z wielkich kwantyfikatorów, które albo traktowałyby ogół polskiego społeczeństwa jako bohaterów, zakłamując historię i wypierając z wykorzystaniem biografii heroicznych jednostek obecność systemowego antysemityzmu w II Rzeczypospolitej; z drugiej pragnienie pokazania pozytywnego wzorca postępowania i równa niezgoda na narrację przeciwną, w której za antysemicki uznaje się ogół Polaków.

Scenografia spektaklu, zrealizowana przez Katarzynę Stochalską, dostosowana jest do dwójakiej formy jego prezentacji. Przedstawienie pokazywane jest w siedzibie teatru w przestrzeni Szajna Gallery, otwartego poddasza bez wyodrębnionej sceny, które podzielone jest dodatkowo belkami konstrukcyjnymi. Jednak jednocześnie Sprawiedliwi są prezentowani wyjazdowo w lokalnych domach kultury, remizach, na wolnym powietrzu itp.

W związku z tym najważniejszym elementem przestrzeni spektaklu jest dom, symbolicznie tworzony przez metalowy, sześcienny stelaż. Pozostałe elementy scenografii to stół, kilka krzeseł, sznur na białą bieliznę z rozwieszonymi na nim prześcieradłami, na których wyświetlane są projekcje, oraz szereg pomniejszych rekwizytów. Nadto cała podłoga zasypana jest reprodukcjami zdjęć wykonanych przez Józefa Ulmę, które aktorzy wykorzystują podczas spektaklu.

Umowny podział na przestrzeń domu i tego, co poza nim tworzy (iluzoryczną, jak szybko się okaże) granicę pomiędzy bezpiecznym schronieniem i prywatnością bohaterów, a światem zewnętrznym, przynależnym do społeczności, ale i do tego, co przychodzi do

wioski wraz z Wielką Historią. Z czasem granica pomiędzy obydwoma miejscami się zaciera. W pewnym momencie przestrzeń domowa „przenosi się” poza obręb sześcianu: w tym umówionym momencie, nieakcentowanym w inscenizacji, zachowanie prywatności i tajemnicy okazuje się dłużej niemożliwe.

Historia naprzemiennie oscyluje pomiędzy scenami odgrywanymi, czy raczej „cytowanymi” przez aktorów – poszczególnymi epizodami z przedwojennego i wojennego życia Ulmów, oraz zapośredniczoną przez „pamięć wsi” opowieścią mieszkańców Markowej. Celowo proporcjonalnie duża część spektaklu poświęcona jest historii przedwojennej, by stworzyć przeciwwagę dla „martyrologicznego” finału i skupić się na codzienności bohaterów. Spektakl operuje mocno redukcjonistycznymi środkami wyrazu i poza drobnymi przełamaniami (jak wstawka historyczna o zróżnicowaniu postaw ludności polskiej wobec Holokaustu) zachowuje mocno psychologiczno-realistyczny charakter.

ODKRYCIE EUROPY

Dramat *Odkrycie Europy* został napisany w ramach zamkniętego konkursu dramatopisarskiego współorganizowanego przez Wytwórnię Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie i Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, mającego wyłonić teksty do zrealizowania w ramach cyklu realizacji filmowych polskiego dramatu współczesnego *Teatroteka*. Dramat otrzymał II. nagrodę i doczekał się realizacji w reżyserii Jagody Madej⁹⁰.

Tekst jest w całości zapisem rozmowy trzech kobiet czekających na przybycie mężczyzny, który – jak wynika z ich słów – na różnych etapach życia był związany z każdą z nich. Pozornie realistyczna sytuacja szybko zaczyna przesunąć się w stronę abstrakcji, kiedy okazuje się, że mężczyzna nazywa się Krzysztof Kolumb, kobiety zaś to Maria, Nina i Pinta. Bohaterki zaczynają snuć spekulację na temat tego, co stanie się, jeśli Krzysztof przybędzie, by „odkryć” Europę – dokonując niejako odwróconego aktu kolonizacji.

Z ich dialogów szybko wychodzi na jaw, że związki, które budowały były w znacznej mierze oparte na dominującym i przemocowym charakterze Krzysztofa i że mimo świadomego zerwania tych więzów wciąż pozostają w większym czy mniejszym stopniu uzależnione od jego wpływów. Same ironicznie odnoszą się do własnej sytuacji scenicznej, zakładając, że są

⁹⁰ *Odkrycie Europy*, prod. WFDiF, reż. Jagoda Madej (2016).

w sytuacji podobnej do Beckettowskiej i że być może Kolumb w ogóle się nie pojawi. Jedna z nich, Nina, decyduje się odejść. Mężczyzna jednak pojawia się, wypija wystygłą kawę, relacjonuje przekupienie europejskich autochtonów zaproponowaniem im kredytu we frankach szwajcarskich, po czym szykuje się do wyruszenia w dalszą podróż. W następnej scenie Nina i Pinta zostają same, niejasne pozostaje jednak, czy zerwały więzy z Krzysztofem, czy wciąż zamierzają na niego czekać.

Utwór w założeniu miał być rozbudowaną metaforą, w której kolonialna władza dawnych europejskich imperiów znajduje przedłużenie we współczesnym systemie ekonomicznym, a patriarchalne struktury budowania relacji międzyludzkich są ścisłym odbiciem stosunków polityczno-gospodarczych. Nina, Pinta i Maria deklaratywnie uwolniły się z więzów tego systemu, lecz wciąż jest on głęboko zakorzeniony w ich mentalności.

Dramat ten uważam za jeden ze swoich mniej dopracowanych tekstów, napisałem go w pośpiechu w przeciągu kilku dni równoległe z udziałem w festiwalu teatralnym *Sopot Non-Fiction*. Jest stosunkowo krótki i nie posiada solidnej struktury dramatycznej, stanowi raczej kolaż luźno powiązanych, asocjacyjnych rozmów między bohaterkami, w trakcie których z wolna eskalują emocje. Punktem kulminacyjnym miało być pojawienie się Kolumba, celowo wpierw przełamujące „beckettowskie” oczekiwania widzów na to, że do konfrontacji między kobietami i Krzysztofem nie dojdzie, by zaraz później doprowadzić do drugiej wolty – błyskawicznego zniknięcia mężczyzny.

Realizacja filmowa, w znacznej mierze ingerująca za moją zgodą w tekst, głównie poprzez skróty, przestawienia, a także pojedyncze dopiski, została uznana za producentów za mało satysfakcjonującą. Jednak, wbrew mojemu własnemu przekonaniu, wskazywali oni głównie na niedostatki samej ekranizacji, a nie tekstu, i w ramach „zadośćuczynienia” zaproponowali mi wyreżyserowanie filmowej wersji moich „Niesamowitych braci Limbourg”.

OBLĘŻENIE AWINIONU

Tekst powstał w ramach pierwszej edycji stypendium twórczego Nowego Teatru w Warszawie, na zaproszenie Piotra Gruszczyńskiego. Inspiracją do jego napisania była historia papieża obediencji awiniońskiej z okresu schizmy zachodniej, Benedykta XIII, uznanego przez Kościół Katolicki za antypapieża.

Podczas Festiwalu Teatralnego w Awinionie, gdzie prezentowano francuski przekład mojego dramatu *Niesamowici bracia Limbourg* w ramach Forum Nowych Europejskich Tekstów Dramatycznych odwiedziłem zamek papieski. Natknąłem się w nim na dwa wizerunki Benedykta XIII: reprodukcję iluminacji rękopiśmiennej z przedstawieniem jego konsekracji oraz strzaskany fragment rzeźby – twarz. Pierwszy impuls twórczy miał więc charakter wizualny.

W spektaklu, poza epizodycznym pojawieniem się Alfonsa Aragońskiego, tekst rozpisany jest na postać antypapieża i towarzyszące mu kolegium kardynalskie.

GOMBROWICZ. TRZYNASTY WYKŁAD

Dramat *Gombrowicz. Trzynasty wykład* powstał z inspiracji tłumaczki Agnieszki Zgieb i szwajcarskiego aktora mieszkającego obecnie w Paryżu, Carlo Brandta, od razu z myślą o rynku francuskim. Jego napisanie i następnie wystawienie sfinansowane zostało ze środków Instytutu Adama Mickiewicza.

Cieężko chory Gombrowicz tuż przed śmiercią za namową swojego sekretarza oraz małżonki opracowuje dla zabicia czasu i odciążenia uwagi od cierpienia serię wykładów o historii filozofii. Pisarz zaplanował wygłoszenie trzynastu odczytów, które następnie były transkrybowane przez jego bliskich. Nie zdążył jednak domknąć cyklu i wykład finałowy nie zachował się.

Dramat stanowi swojego rodzaju *historical fiction*. To monodram, w którym umierający Gombrowicz domyka swoje ostatnie dzieło, jednocześnie skupiając się na zagadnieniu indywidualności, możliwości istnienia podmiotu i sensie filozofii jako takiej. Jego wywód raz po raz przerywany jest przez nawroty choroby. Tekst doczekał się autorskiej realizacji Carlo Brandta, mającej kilka wznowień w Paryżu.

GWIDO

Gwido. Hrabia Blezu to tragedia autorstwa oświeceniowego poety i historyka, biskupa katolickiego, jezuitę i wolnomularza Adama Naruszewicza. Tekst został napisany przez niego z myślą o wystawieniu przez uczniów jednego z kolegów jezuitów. Przez wiele lat uchodził za bezpowrotnie zaginiony, a po odnalezieniu w Bibliotece Narodowej ukazał się

w limitowanym, bibliofilskim wydaniu. Na tekst natknąłem się przypadkiem w rzeszowskim antykwariacie.

Autor twierdzi, że sztuka jest oparta na francuskich kronikach, jednak pojawiające się w niej postaci nie mają bezpośrednich odpowiedników w postaciach historycznych. Wydaje się, że Naruszewicz połączył dwa źródła informacji: historię krucjat dziecięcych i *Księcia niezłomnego* Calderona lub inny znany sobie tekst kultury inspirowany Calderonowskim dramatem (ewentualnie portugalską historię króla Sebastiana który jako młody chłopak zaginął podczas walki z muzułmanami). Dramat jest typową klasycystyczną tragedią przeciwnych racji. Tytułowy hrabia Gwido, nastoletni dowódca krucjaty dziecięcej, trafia do muzułmańskiej niewoli. Krzyżowcy organizują kolejną krucjatę, wojskami francuskimi dowodzi Teobald, ojciec chłopca. Dowiedziawszy się o tym, że jego syn przebywa w niewoli, rozważa zawarcie pokoju z muzułmanami, celem uwolnienia dzieci z niewoli. Nie dopuszcza do tego jednak sam Gwido, uważając śmierć w imię wiary za najwyższy obowiązek i w wyniku tego doprowadzający do eskalacji konfliktu, rozlewu krwi między zwaśnionymi stronami, upadku muzułmańskiego Tyru i własnej śmierci.

Nowatorskie jak na kręgi Naruszewicza było odwołanie się do wątków średniowiecznych i sięgnięcie po sam epizod krucjat dziecięcych, właściwie nieobecny w polskiej literaturze epoki. Jednocześnie to, co wyróżnia dramat, i co zaciękało mnie w nim najbardziej, to równorzędne rozłożenie racji pomiędzy bohaterami. Zapewne wbrew intencji autora, jednak z dzisiejszej perspektywy to muzułmanie, dążący przede wszystkim do pokoju i wygłaszający długie tyrady na temat krwawych zapędów wojsk chrześcijańskich i okrucieństw popełnianych pod znakiem krzyża, jawią się jako bardziej ludzcy – dopiero postawieni przed ścianą przez nakręcającą się spiralę konfliktu dopuszczają się zbrodni wojennych i przewyższają w okrucieństwie swoich przeciwników.

Pozyskawszy fundusze na realizację projektu w ramach stypendium Młoda Polska MKiDN, początkowo miałem realizować spektakl w którymś z teatrów repertuarowych, lecz po wycofaniu się pierwotnego koproducenta w związku z brakiem środków (Teatr Współczesny w Szczecinie), ostatecznie samemu zostałem producentem spektaklu, którego pokazy odbyły się w krakowskiej Cricotece. Szczególnie ekscytującym aspektem przedsięwzięcia było pozyskanie stypendium ufundowanego przez ówczesnego ministra na wystawienie sztuki katolickiego biskupa (choć i masona) krytykującej katolicki fundamentalizm.

Spektakl został wystawiony z czworgiem aktorów i ostatecznie przyjął bardzo prostą formę sceniczną. Poza kilkoma niezbędnymi elementami scenografii wykorzystałem współczesne kostiumy: Teobald (Mikołaj Bańdo) ubrany był w garnitur zachodniego polityka, sułtan Tyru (Anna Kaszuba) w strój przywodzący na myśl bliskowschodniego przywódcę, Gwido zaś (Monika Kulczyk) nosił bluzę z kapturem. W spektaklu pojawiał się jeszcze doradca sułtana, grany przez Wiktorię Czubaszek, ubrany w białe spodnie i biały golf i pełniący rolę prezentera telewizyjnego.

Historyczność przedstawienia realizowała się w dwóch płaszczyznach: zarówno poprzez fabułę, jak i czas powstania dramatu: z jednej strony akcja sceniczna dotyczyła więc średniowiecza (choć średniowiecza wyobrazonego przez autora), z drugiej – kolejną warstwę zapośredniczenia stanowił staropolski język.

X. ARIANIE

Podstawą dla spektaklu *Arianie* był autorski tekst dramatyczny poświęcony zagadnieniu wspólnoty Braci Polskich. Tekst spektaklu i pierwotny tekst dramatu różnią się od siebie w sposób zasadniczy i być może w tym miejscu należy odnieść się do natury i powodu dokonanych zmian.

Tekst pierwotnie pisany był bez myśli o realizacji w konkretnym teatrze repertuarowym, chociaż z planem zaproponowania go dyrekcji któregoś z teatrów krakowskich, w związku z jego tematyką. Po pojawieniu się samego pomysłu powstania dramatu zostało przyspieszone przez otrzymanie stypendium twórczego ufundowanego przez miasto Kraków.

TEMATY

Mit założycielski Rzeczypospolitej. *Arianie* w znacznej mierze stanowili próbę znalezienia tego, co twórcy spektaklu „1989” w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego określili mianem „pozytywnego mitu”. Kluczowa była odpowiedź na kilka pytań: czy istnieje historyczna wizja otwartego, wielokulturowego i opartego na hasłach tolerancji i równości państwa polskiego, do której można byłoby się odwołać; 2) czy istnieje niekatolicka historyczna Polska tożsamość, którą dałoby się wyprowadzić z czasów nowożytnych; 3) czy w Polsce możliwe jest chrześcijaństwo lub – szerzej – wiara religijna, które nie byłyby skażone dogmatyzmem katolickim. Dwa pierwsze pytania odnosiły się do idei świeckiego państwa, pytanie ostatnie do kwestii indywidualnej religijności.

W toku pracy nad spektaklem niezwykle ważne okazały się w kontekście tak sformułowanych pytań pierwsze próby, na których zespół realizatorski i zespół aktorski podjął się długiej rozmowy na temat religii, jej miejsca w życiu publicznym oraz prywatnych przekonań poszczególnych osób uczestniczących w procesie twórczym.

Kompromitacja utopii. Pobocznym, choć obecnym w spektaklu i istotnym dla mnie w trakcie jego realizacji zagadnieniem była kompromitacja utopii. Ruch ariański w swojej najbardziej „humanistycznej” odsłonie postulował szereg rozwiązań społecznych, które dalece wyprzedzały swoją epokę: bezwarunkowy pacyfizm, równość klasową, zniesienie kapłaństwa, równy dostęp do edukacji i sprawowania funkcji publicznych niezależnie od

płci. Oczywiście, historyk musi podchodzić do tych postulatów z dużą ostrożnością, wpisując je w kontekst epoki i uważając, by nie dokonywać transpozycji współczesnego światopoglądu na mentalność epoki. Ponadto należy pamiętać, że głosiciele tak radykalnych haseł byli wśród samych Braci Polskich w mniejszości i na przykład jeden z głównych ariańskich intelektualistów, autor przekładu Pisma Świętego Szymon Budny, był gorącym orędownikiem pańszczyzny, poświęcającym wiele uwagi podkreślaniu niższości chłopów i teologicznego uzasadnienia poddaństwa.

Mimo powyższych uwag wyjściowy radykalizm etyczny ruchu ariańskiego był bezsprzeczny. W dramaturgii spektaklu poświęconego tej wspólnotie łatwo wpisać porażkę ariańskich ideałów wyłącznie czynnikom zewnętrznym: prześladowaniu ze strony katolików, luteranów i kalwinów, a w końcu zerwaniu rozwoju ruchu przez edykt królewski zakazujący praktykowania wyznania. Taka optyka byłaby jednak zbyt prosta. Wśród samych arian pojawiało się coraz więcej doktrynalnych pęknięć i kompromitacji. W doktrynie bezwzględnego pacyfizmu poszczególni myśliciele musieli wprowadzać coraz więcej ustępstw, związanych chociażby z koniecznością świadczenia obowiązku obronnego względem Korony w przypadku ogłoszonego przez króla pospolitego ruszenia. Pojawił się też wątek wyłączający spoza bezwzględnej ochrony życia czy to niechrześcijan czy (z racji ich rzekomo nieludzkiego, barbarzyńskiego usposobienia) muzułmańskich Tatarów⁹¹. Podobnie rzecz miała się z wyzwoleniem chłopów: próby zniesienia pańszczyzny w majątkach ariańskich nie tylko prowadziły do paradoksów, bowiem wyzwoleni chłopci tracili równocześnie ziemię i źródło utrzymania; ale i do załamywania się ekonomicznego dobrobytu próbujących wprowadzić taką reformę Braci: w następstwie tego zdarzało się, że wycofywali się oni z raz przyznawanej poddanym wolności i wyłapywali „uciekierów”, żądając ich powrotu do pracy na swoją rzecz⁹². Ostatecznym „przewinieniem” ariańskim było poparcie przez znakomitą większość Braci Polskich szwedzkich roszczeń do polskiej korony i opowiedzenie się po stronie Karola Gustawa podczas potopu szwedzkiego. Oczywiście, arianie nie byli w tym odosobnieni i, przeciwnie, wśród szlachty polskiej odsetek poparcia dla najeźdźcy był niezwykle wysoki. Nadto była to decyzja za wszech miar zrozumiała z punktu widzenia pragmatyki politycznej: Karol Gustaw gwarantował arianom znacznie większe bezpieczeństwo niż ortodoksyjny katolik, jakim był Jan Kazimierz. Tym niemniej z punktu widzenia

⁹¹ Por. Gołaszewski Z., *Bracia polscy zwani arianami*, Gdańsk 2018.

⁹² Ibidem.

deklarowanego przez samych arian systemu etycznego decyzja o poparciu zbrojnej agresji na suwerenny organizm polityczny, jakim była Rzeczypospolita, i ludobójczych działań wojennych obejmujących pacyfikację wielu miast i wsi, uznać należy za bezwzględną porażkę.

Możliwe zatem, że ariańska utopia, której obietnicę w spektaklu wygłaszają Juliusz Chrzastowski, Grzegorz Mielczarek i Łukasz Szczepanowski, snując wizję o tym, jak „to państwo będzie wyglądać za sto lat, a co dopiero za pięćset”, nie mogłaby się wydarzyć nawet, gdyby nie nagłe zerwanie polskiej przygody z Reformacją. Filozoficzne pytanie, które interesowało mnie w tym przypadku, jest znacznie szersze: czy utopia jest w ogóle możliwa?

Historiozoficzny krąg upadku. Historiozoficzna analiza dziejów jest zawsze rodzajem hermeneutycznej interpretacji, w której rzeczywista złożoność procesów dziejowych ustępuje próbie stworzenia syntetycznej narracji podporządkowanej jednemu, nadrzędnemu założeniu, obszarowi refleksji lub zjawisku. Nie wyklucza to jednak częściowej przynajmniej trafności diagnoz formułowanych w obrębie praktyki historiozoficznej.

Na potrzeby realizacji *Arian* przyjąłem za historiozoficzny punkt zwrotny w dziejach Rzeczypospolitej najazd szwedzki i moment wygnania Braci Polskich z kraju. W XVI wieku Rzeczypospolita wydawała się być na prostej drodze jeżeli nie do zaistnienia Reformacji analogicznej do krajów zachodnioeuropejskich, to przynajmniej do trwałego funkcjonowania jako państwo wielowyznaniowe. Oczywiście wbrew mitowi „Złotego wieku” Rzeczypospolitej i „państwa bez stosów” współbytność rozmaitych konfesji chrześcijańskich oraz ludności żydowskiej i muzułmańskiej częstokroć prowadziła do napięć i przemocy religijnej, jednak sam fakt koegzystencji i kolejnych aktów prawnych gwarantujących wolność wyznania, na czele z aktem konfederacji warszawskiej, uznać należy za bezsprzeczną zdobycz tamtych czasów. Reformacji zdawali się sprzyjać niektórzy monarchowie, możnowładcy widzący w niej szansę na uniezależnienie się finansowe od Kościoła oraz znamienita większość odrodzeniowych intelektualistów.

Sprawa Erazma Otwinowskiego a współczesny paragraf o obrazie uczuć religijnych.

Historii Erazma Otwinowskiego poświęcone zostały dwie sceny spektaklu, przy czym jedna z nich jest sceną w pełni choreograficzną. Erazm Otwinowski był kalwinistą, a następnie arianinem, autorem poezji religijnej.

Podczas procesji eucharystycznej z okazji święta Bożego Ciała w Lublinie Erazm wyrwał monstrancję z rąk księdza katolickiego i podeptał. Wydarzenie to zostało dość dobrze udokumentowane. Erazm miał zmusić kapłana do odmówienia modlitwy *Ojciec nasz*, i cisnąć monstrancją na słowa „który jesteś w niebie”, mówiąc „nie ma go w twoim chlebie, nie ma go w twojej puszczy”⁹³. Władze kościelne żądały dla szlachcica wyroku śmierci, jednak sąd świecki uznał, że nie będzie rozstrzygał sporów teologicznych, a Erazm jest chroniony jako szlachcic, któremu zagwarantowano wolność wyznania. Został zobligowany jedynie do pokrycia szkód materialnych i złożenia przysięgi, że podobny incydent się nie powtórzy.

Wydarzenie to zainteresowało mnie w świetle dzisiejszej debaty o kontrowersyjnym przepisie dotyczącym obrazy uczuć religijnych: regulacji, która wydaje się anachronicznym absurdem. Dużym zaskoczeniem w świetle studiowania historii arian był dla mnie fakt, że w XVI-wiecznej Rzeczypospolitej sąd zdecydował się w sprawie Erazma Otwinowskiego na dużo bardziej liberalne rozstrzygnięcie niż ma to miejsce w wielu podobnych sytuacjach współcześnie. Nie wartościując samego działania Otwinowskiego, natrafiłem równocześnie na intrygujący paradoks. Jeśli zadać pytanie o to, jakie były motywacje lublińskiego poety, należy uznać, że miały one charakter religijny. Jego wystąpienie nie było antyreligijne, lecz dotyczyło sporu teologicznego wewnątrz chrześcijaństwa. Sprzeciw wobec katolickiej doktryny o transsubstancjacji miał z punktu widzenia światopoglądu religijnego radykalną wagę aksjologiczną: w świetle osoby nie uznającej aksjomatu o rzeczywistej obecności ciała Chrystusa w eucharystii takie rozumienie tego sakramentu miało charakter wręcz bluźnierczy: nie tylko wypaczało zasadniczy sens eucharystii, ale stanowiło wręcz akt obrazoburczego kanibalizmu. Zatem: dla Otwinowskiego to procesja eucharystyczna stanowiła obrazę uczuć religijnych.

Wewnątrzchrześcijański spór nie byłby współcześnie inspirujący, gdyby nie fakt, że w obecnej praktyce sądowej zarzut obrazy uczuć religijnych wysuwany jest nie tylko wobec osób, które swoim działaniem intencjonalnie obrażają katolików, ale również takie, których działanie wynika z odmiennego od katolickich wykorzystania symboli chrześcijańskich – czy to z pobudek religijnych, czy świeckich. Dość przytoczyć przykład postawienia przed sądem autorki grafiki z Matką Boską Częstochowską noszącą tęczę aureolę czy nieprzynależącego do żadnego związku wyznaniowego chrześcijańskiego

⁹³ Por. Wilczek P., *Erazm Otwinowski: pisarz ariański*, Katowice 1994.

biskupa, który w tęczowym ornacie włączył się w celebrację ekumenicznego nabożeństwa w Warszawie, co zostało uznane za celowe i intencjonalne ośmieszenie wiary. Odkładając na bok debatę o dopuszczalności istnienia oddzielnych zapisów chroniących uczucia religijne w obrębie świeckiego państwa, w historii Otwinowskiego należy zwrócić uwagę na przejmujący moment, w którym to katolicyzm jako instytucjonalna religia może, co w świetle polskiej mentalności wydawało się do niedawna nie do pomyślenia, oskarżony w świetle paragrafu, który powstał z myślą o jego szczególnej ochronie.

Dzisiaj działanie Otwinowskiego potraktowalibyśmy jako rodzaj prowokacji czy performansu artystycznego, jednak paradoksalnie ciekawsze wydaje się przyjrzenie mu się bez tego rodzaju anachronizmu.

POSTACI

Elementem, który powraca w mojej dotychczasowej praktyce teatralnej, jest rozłączne myślenie o aktorach i postaciach scenicznych. Jest ono następstwem omówionych już założeń estetycznych, zgodnie z których zasadniczym elementem spektaklu jest *abstrahowanie* określonych elementów rzeczywistości, które mają być przedmiotem doświadczenia osób zaangażowanych w spektakl (w tradycyjnym podziale: aktorów oraz widzów). Jeśli scenografia czy tekst odwołują nas jedynie do określonych aspektów rzeczywistości, podobnie rzecz może się mieć z *rolą*. Tym, co doświadczone w sposób pełny i bezpośredni przez widza jest obecność aktora i sieć relacji wytworzona w tej współobecności. Jest rzeczą oczywistą, że *postać* nie jest czymś, co jest odtworzone w całości swojego *ontologicznego jestestwa*, czymkolwiek to ostatnie by nie było.

Przedmiotem doświadczenia mogą być pewne cechy osobowości, wyimki myśli, napięcia międzyludzkie czy praktyki działania, bardziej niż postać rozumiana jako pełnowymiarowe psychofizyczne indywiduum. Aktor więc może być nośnikiem owych „wyimków” postaci i na nich koncentrować swoją grę. „Przebieg sceniczny” roli może zatem inkorporować zmiany „jednostkowych tożsamości” postaci, w które wciela się aktor, z jednoczesnym zachowaniem integralności doświadczenia. I tak dana rola może sprowadzać się do odgrywania kolejnych postaci wiedzionych wspólnym imperatywem/funkcją społeczną/cechą (w przypadku *Arian* są to postaci: Króla odgrywana przez Grzegorza Mielczarka i Kardynała odgrywana przez Krystiana Durmana, które łączą w sobie biografie kolejnych polskich monarchów i kolejnych notabli Kościoła Katolickiego z przestrzeni dwóch

stuleci) lub wręcz indywidualności o sprzecznych poglądach i imperatywach, jednak w taki sposób, że z ich pomocą można przeprowadzić pewien dynamiczny proces w obrębie doświadczenia aktora (tak na przykład jest z rolą Juliusza Chrzastowskiego, grającego kolejno Leliusza Socyna, Fausta Socyna i Erazma Otwinowskiego: wpierw ariańskich intelektualistów opowiadających się za pełnią tolerancji wyznaniowej i otwartym dialogiem między konfesjami chrześcijańskimi, a następnie ariańskiego poetę aktywnie występującego przeciw katolicyzmowi, słynącego m.in. z podeptania monstrancji wyrwanej księdzu katolickiemu podczas lublińskiej procesji Bożego Ciała. W tym wypadku mamy więc do czynienia z „łukiem dramaturgicznym” prowadzącym od utopijnego pacyfizmu do narastającego radykalizmu w obrębie roli inkorporującej kilka biografii).

PAROWANIA

Chociaż w obrębie przedstawienia sześcioro aktorów przez większość czasu występuje wspólnie i kolektywnie odgrywa kolejne etapy historii arian, są oni podzieleni w luźny i nie zawsze konsekwentny sposób na trzy pary, pomiędzy którymi istnieje bardziej rozwinięta dynamika relacji:

PARA 1: KRÓL I KARDYNAŁ

Pierwsza relacja rozgrywa się pomiędzy królem granym przez Grzegorza Mielczarka i kardynałem, w którego wciela się Krystian Durman. Duet ten buduje opowieść o postępującej radykalizacji polskiej monarchii: od oświeceniowego ideału władcy otwartego na humanistyczne nowości i sprzyjającego reformacji, po króla decydującego się na wygnanie arian i przyjęcie katolicyzmu jako jedynej oficjalnej religii państwowej. Jak zostało już wspomniane, linia fabularna tego duetu aktorskiego inkorporuje biografie kolejnych polskich monarchów i szereg postaci dostojników kościelnych epoki, by stworzyć jednolity łuk rozwojowy postaci.

Króla poznajemy jako postać chętną do reform społecznych: wyraża zgodę na wysłanie do papieża polskiej delegacji proszącej o zgodę na utworzenie kościoła narodowego. W następnej scenie to król inicjuje musicalowy występ, w którym wraz z poddanymi śpiewa o potrzebie reform i tolerancji.

Kardynał, na zasadzie prostego przeciwstawienia, od samego początku stwierdza, że wszelkie odstępstwo od katolicyzmu stanowi zagrożenie dla kraju, a Kościół Katolicki posiada pełny monopol na interpretację Pisma Świętego.

Prosty, komiksowy konflikt racji pozwala na uruchomienie dynamiki pomiędzy dwoma postaciami, która zaraz się komplikuje. W kolejnych scenach coraz mocniej budowana jest sugestia romantycznej relacji łączącej duchownego i monarchę: od przypadkowych dotknięć i półsłów, aż po mocno rozerotyzowany taniec w ostatniej części spektaklu. Dynamika owej relacji zostaje rozbita na trzy sceny, które w pełni poświęcone są tej parze postaci. W pierwszej kardynał sonduje poglądy króla i próbuje przekonać go do potępienia Reformacji. W drugiej król, zaniepokojony narastającym radykalizmem kardynała, próbuje namówić go do liberalizacji poglądów. Scenę kończy słowami:

„Odmawia ksiądz kardynał innym tego, co tak bardzo cenię u samego księdza kardynała”, sugerując tym samym otwartość i wrażliwość rozmówcy, ale i jego wymykanie się narzuconym przez Kościół Katolicki normom.

W scenie trzeciej dynamika postaci odwraca się radykalnie: król zostaje porwany do tańca przez kardynała, ubezwłasnowolniony i rzucony na kolana. Duchowny wprost żąda od niego posłuszeństwa, grożąc, że w przeciwnym razie Kościół zwróci się przeciwko monarsze. Paradoksalnie kardynał wciąż deklaruje, że „mam zawsze na względzie dobro mojego władcy”, przy czym niejasne pozostaje, czy chodzi mu o samego króla, o papieża, Chrystusa, czy abstrakcyjną władzę jako taką. Następnie kardynał przytrzymuje monarchę z dłońmi rozpostartymi niczym na krzyżu, gdy ten wygłasza edykt potępiający arian i popycha go na ziemię.

W relacji pomiędzy dwoma postaciami drugorzędną rolę odgrywa kwestia ich orientacji seksualnej. Ważniejsza była dla mnie sama metafora mariażu pomiędzy władzą świecką i kościelną, w której monarcha łądzi się, że będzie w stanie zachować równowagę sił, daje uwieść Kościołowi i wierzy, że ze swoim partnerem – z racji jego wykształcenia i inteligencji – może komunikować się za pomocą uniwersalistycznego języka humanistyki. Szybko jednak okazuje się, że związek ten jest toksyczny: kardynał uznaje jedynie argument siły i nie zawaha się podporządkować sobie monarchy.

Homoseksualizm bohaterów jest tu ważny o tyle, o ile grana przez Krystiana Durmana postać wypiera go, nie akceptując w sobie samym tego, co w świetle katolicyzmu

nienormatywne: wydaje się, że nienawiść do własnej „odmienności” ekstrapoluje na nienawiść do odmienności innych. Jednocześnie nabiera ona znaczenia w finale spektaklu, w kazaniu antyariańskim. Przemówienie Durmana stanowi osobliwą kompilację faktycznych kazań z epoki wymierzonych we wspólnotę Braci Polskich i homilii arcybiskupa Marka Jędraszewskiego, w których atakował on osoby nieheteronormatywne, mówiąc o „ideologii LGBT” i „tęczowej zarazie”. W trakcie pracy nad spektaklem uderzyło mnie, jak bardzo odczuwająca retoryka kazań krakowskiego biskupa powiela figury stylistyczne i tropy retoryczne dawnej homiletyki antyariańskiej, prowadząc do zbudowania w spektaklu tej paraleli: w obrębie wyznaniowego państwa katolickiego władze kościelne na przestrzeni kolejnych stuleci nie tylko występowały przeciwko temu, co było zaburzeniem istnienia jednolitego ideowo państwa, ale właściwie nie zmieniły sposobu argumentowania i technik odczuwających swoich oponentów.

Ostatnia z odsłon relacji monarchy i duchownego doprowadza do pełnego podporządkowania króla Kościołowi. W warstwie działania scenicznego finał ten zdecydowałem się obrazować tańcem. Ważną inspiracją dla tej sceny i świadomym cytatem było odniesienie się do figury tańczących kardynałów, granych przez braci Janickich, z twórczości Tadeusza Kantora.

PARA 2: BRACIA ARIANIE Analogicznie, gdy idzie o budowanie pary postaci o stałym łuku rozwoju dramaturgicznego, choć zmiennych tożsamościach, postąpiłem z ariańskim duetem granym przez Juliusza Chrzastowskiego i Beatę Paluch.

Paluch odgrywa postać polskiego arianina żywo przejętego etycznymi postulatami ruchu: pacyfizmem i wyzwoleniem chłopów. Postać ta utkana jest z kilku różnych bohaterów historycznych, głównie na kanwie biografii i pism Piotra z Goniądza. Chrzastowski to z kolei przybysz z zewnątrz i erudyta, bardziej zainteresowany filozoficznymi niż społecznymi aspektami ruchu. Dla niego nadrzędną ideą wydają się być otwarty dialog intelektualny i nieskrępowana wymiana poglądów. W tej części spektaklu występuje pod imieniem włoskiego myśliciela osiadłego w Krakowie, Fausta Socyna. Jest orędownikiem bezwzględnej tolerancji, a do postulatów wygłaszanych przez bohatera Paluch wydaje się odnosić z sympatią, choć nie bez lekkiej ironii. Dwóch arian zawiera przyjaźń w scenie intelektualnego sparringu, w której łączą mecz tenisa z przerzucaniem się łacińskimi bonmotami, by następnie przejść do rzeczywistej debaty intelektualnej.

Następnie bohater Paluch próbuje wyzwolić swoich chłopów, jednocześnie nie będąc gotowym na konsekwencje tego działania i szybko wycofując się z własnych planów, co na bieżąco komentuje postać Chrzastowskiego.

Kluczowe dla dynamiki obu postaci są sceny następne. Juliusz Chrzastowski jako Faust Socyn prowadzi na Akademii Krakowskiej wykład na temat śmierci – tekst jego prelekcji w dużej mierze opiera się na oryginalnych pismach Socyna. Po kilku zdaniach wystąpienie zostaje przerwane przez pojawienie się trojga innych aktorów: Krystiana Durmana w kardynalskim birecie oraz trzymających się za ręce Pauliny Kondrak i Łukasza Szczepanowskiego. Szybko okazuje się, że ostatnia para wciela się w rolę krakowskich studentów, którzy zdecydowali się urządzić antyariański pogrom. Na wpół odgrywając, na wpół zaś referując historię niedoszłego linczu na Fauście Socynie, opisują moment wywleczenia go z mieszkania, zniszczenia jego pism i powleczenia w stronę Wisły, gdzie miał zostać utopiony. Finał tej historii relacjonuje sam Socyn: został wyratowany przez swojego zaprzyjaźnionego wykładowcę, katolika, który zdołał wymusić na żakach uwolnienie Socyna. Po uspokojeniu się zamieszek ariański filozof wyjechał do Lusławic, by nigdy już nie powrócić do Krakowa.

Scenie towarzyszy Beata Paluch, która klęka obok Juliusza Chrzastowskiego, jak gdyby jej postać chciała utożsamić się z cierpieniem współbrata. Następnie, przedstawiając się już po raz drugi w toku sztuki (po raz pierwszy w zapoznawczej rozmowie z Socynem) jako Piotr z Goniądza, wygłasza krótki monolog o tym, że na wzór morawskich anabaptystów przypasała sobie do pasa drewniany miecz „na znak pokoju”. Rozpoczyna to dialog pomiędzy dwoma klęczącymi postaciami – scenę nie mającą żadnego odniesienia historycznego i będącą z jednej strony klasycznym „konfliktem racji”, z drugiej – skonstruowaną na potrzeby dramatu konfrontacją dwojga ariańskich działaczy prowadzącą do zerwania między nimi więzów przyjaźni. Chrzastowski zadaje Paluch szereg pytań dotyczących tego, jak daleko może posunąć się jej pacyfizm i czy wciąż pozostaje w mocy, kiedy niezbędne okazuje się ratowanie życia najbliższych: przyjaciół i rodziny. Piotr z Goniądza wydaje się w odpowiedzi kluczyć: deklaruje, że jest gotowy walczyć i poświęcić życie w obronie najbliższych – w końcu jednak wyznaje, że nigdy nie posunie w tym celu do agresji, nawet, jeśli nie ma innego sposobu na ich ocalenie. Postać Chrzastowskiego nie komentuje tego, lecz wstaje i odchodzi. W zamyśle inscenizacyjnym zależało mi na tym, by najbardziej prawdopodobną dla widza interpretacją było rozczerwanie Socyna, dla którego granicą głoszenia górnołotnych idei jest życie najbliższych: przyjaźń między nim i bezczynnym w imię wyznawanych idei Piotrem zostaje zerwana.

Postać Chrzastowskiego powróci jeszcze w autonomicznej scenie już jako inny bohater historyczny: Erazm Otwinowski, który podeptał monstrancję podczas procesji eucharystycznej w Lublinie w 1564 roku. Szczegółowa analiza tej sceny będzie przedmiotem oddzielnego podrozdziału, tu istotne wydaje mi się odnotowanie, jak wpisuje się ona w łuk dramaturgiczny postaci: bohater Chrzastowskiego, otarłszy się o śmierć i skonfrontowany z realnym doświadczeniem fanatyzmu i przemocy wydaje się dochodzić do wniosku, że szczytne postulaty tolerancji i wzajemnego szacunku nie znajdują zastosowania w debacie z religijnymi ekstremistami. Porzuca dawne poglądy, by teraz samemu zdecydować się na radykalny gest i świadomie sprowokować katolików, zakłócając ich publiczną celebrację religijną.

Łuk postaci granej przez Beatę Paluch nie znajduje równie radykalnego finału. W kolejnych scenach będzie ona powtarzać hasła o pacyfizmie, wyzwoleniu chłopów i zakazie chrztu nieświadomych dzieci, coraz bardziej odosobniona w swoich postulatach i coraz wyraźniej ignorowana przez pozostałych aktorów. Momentem, w którym odzyska kaznodziejski zapał, będzie scena jej kazania, skonfrontowanego z figurami tańczących Chrystusów (tę scenę również analizuję osobno).

Jako wyraźnie odgraniczony duet aktorski Paluch i Chrzastowski powrócą dopiero pod koniec spektaklu, gdy rozpoczyna się proces potępiający arian. Podczas ostatniego spotkania króla i kardynała improwizują tło muzyczne, by następnie płynnie przejść do sądowej konfrontacji z państwem i Kościołem. Każde z nich wydaje się zaprzeczać swoim pierwotnym ideałom, kiedy wygłaszają przeciwstawne zdania. Na pytanie króla: „Kto poparł Szwedów?” postać Paluch wykrzykuje dla ratowania przyjaciela: „Nikt z nas nie popierał Szwedów”, wyraźnie dopuszczając się nieakceptowanego wcześniej kłamstwa; zaś bohater Chrzastowskiego woła, zdobywając się na prawdę: „Poparliśmy Szwedów jak inni”, ewidentnie narażając życie swoich współbraci w imię konfrontacji z królem. Paluch osłania nadto Chrzastowskiego, stając przed nim z trzymanym niczym karabin mieczem w dłoni.

PARA 3: KRAKOWSCY STUDENCI

Trzecia z par aktorskich, Łukasz Szczepanowski i Paulina Kondrak, ma najmniej jednolitą „tożsamość sceniczną” i najmniej linearny przebieg rozwoju postaci. Wynika to w znacznej mierze z faktu, że ich nawracająca „dwójkowa obecność” ma nieco inną rolę do spełnienia niż w przypadku poprzednich par.

Szczepanowski i Konrad po raz pierwszy funkcjonują wspólnie po wystąpieniu tej pierwszej w programie „Kościelne rewolucje” (o nim dalej). Odgrywają XVI-wieczne krakowskie małżeństwo, które przechodzi kryzys w związku. Ich scena intencjonalnie prowadzona jest w sposób parodystyczny, gdzie główne napięcie wynikać ma z „psychologicznego” sposobu gry aktorskiej, koncentrującego się na odtwarzaniu przeżyć pary mierzącej się z rozpadem osobistej relacji, a wypowiadanych przez aktorów słowami, opisującymi współczesnym językiem codzienne funkcjonowanie historycznych mieszczan. Postać Kondrak, autoironicznie wpisując się w rolę przypisaną kobiecie w obrębie społeczeństwa swojej epoki, czeka na męża, opiekując się płaczącym dzieckiem – kołyską wokalizowanego przez pozostałych aktorów niemowlaka staje się kartonowy hełm-telewizor, który Kondrak miała przed chwilą na głowie. Mąż wraca do domu w pełnym rynsztunku: hełmie i naramiennikach, które przez swoją zgeometryzowaną formę nadają jego figurze abstrakcyjnego wyglądu; w ręku trzyma topór. Gdy Szczepanowski siada obok Kondrak, zapada cisza, dopiero po chwili przerywana skargami tej ostatniej. Wyznaje ona, że nie może znieść panującej w domu nudy. Kolejne porady męża odwołujące się do stereotypowych wyobrażeń na temat zajęć ludzi późnego średniowiecza/wczesnej nowożytności: propozycja zmawiania godzinek, zyskiwania odpustów i pielgrzymowania do kolejnych kościołów jedynie pogłębiają przepaść między małżonkami. W końcu kobieta oznajmia wprost, że jej zdaniem doszło do wypalenia się związku.

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY

Pierwszym elementem kwerendy historycznej dotyczącej historii Braci Polskich było zapoznanie się z tekstami źródłowymi. Zgromadzona bibliografia objęła kilkanaście książek i większą liczbę artykułów

Uwzględnione zostały również źródła ikonograficzne z epoki, chociaż tych zostało wyjątkowo mało: zarówno z racji ikonoklastycznych tendencji samego ruchu ariańskiego, jak i rugowania jakichkolwiek pozostałości ariańskiej kultury materialnej przez aparat państwowy Rzeczypospolitej Obojga Narodów i polski Kościół Katolicki. W końcu, co należy odnotować, Bracia Polscy byli pod względem kulturowym typowymi przedstawicielami szlachty i mieszczaństwa swoich czasów i trudno wskazać istotne elementy wizualne, które wyróżniałyby ich na tle współobywateli.

Podstawowymi źródłami ikonograficznymi, którymi dysponowaliśmy podczas pracy nad spektaklem były ryciny z wizerunkami autorów pism ariańskich, które zostały opublikowane w poszczególnych tomach wydanej na niderlandzkiej emigracji Biblioteka Braci Polskich (*Bibliotheca Fratrum Polonorum*). Istnieją również pojedyncze zabytki architektury związanej z arianami, przy czym zaznaczyć należy, że żaden z nich nie zawiera szczególnych elementów ideowych charakterystycznych dla tego wyznania. Najważniejszym punktem odniesienia był dla nas w tym wypadku grobowiec Pawła Orzechowskiego, podkomorzego chełmskiego, znajdującego się na zalesionym obecnie wzniesieniu w Krynicy w województwie lubelskim. Budowla ta składa się z komory grobowej o prostokątnej podstawie, nad którą wznosi się stożkowaty obelisk, zwany potocznie piramidą ariańską. Zabytek ten jest w swojej formie unikatowy w architekturze funeralnej epoki, lecz zarówno jego wydźwięk ideowy, jak i autorstwo pozostają mimo licznych interpretacji ze strony historyków architektury niejasne. Historyczną fotografię owej piramidy z początków XX wieku, na niezalesionym jeszcze wzgórzu i z figurą stojącego obok budynku mężczyzny, zdecydowałem się umieścić na zaprojektowanej przeze mnie grafice do plakatu spektaklu. Na czarno-białej fotografii grobowiec pokryłem jednolitym, czerwonym pigmentem, tak, by wybijał się z tła. Jednocześnie kontrast szarobiałego plakatu i czerwonej struktury może przywołać na myśl polskie barwy narodowe. Piramida ariańska powraca również w scenografii spektaklu: jako czarny tym razem ostrosłup, podwieszony pod ostrym kątem nad przestrzenią gry, burzy symetrię sceny, jednocześnie wywołując rodzaj niepokoju: choć stanowi w pełni abstrakcyjną bryłę geometryczną, przywołać może na myśl piorun lub wymierzone w znajdujących się na scenie aktorów ostrze.

PRZESTRZEŃ

Ogólna koncepcja przestrzeni zrodziła się na dość wczesnym etapie prac koncepcyjnych. Zależało mi na znalezieniu możliwie umownego i uniwersalnego kodu wizualnego, który nie odwoływałby się wprost do realiów epoki. Hasłem, które stanowiło punkt wyjścia poszukiwań było istniejące w socjologii pojęcie *niemiejsca*, oznaczające przestrzeń wyjętą spoza lokalnego kontekstu, pozbawioną cech charakterystycznych i pozwalającą na niezauważalny upływ czasu. „Niemiejscami” są najczęściej: dworcowe poczekalnie, terminale lotnicze, przychodnie, galerie handlowe, garaże, pokoje hotelowe. Cele, jakim są podporządkowane mogą być rozmaite, najczęściej jednak do prymarnych

strategii stosowanych w takich przestrzeniach należy jednolite, sztuczne oświetlenie uniemożliwiające zorientowanie się w porze dnia, przejrzysta topografia pozwalająca na zorientowanie się w zasadach funkcjonowania danego obiektu niezależnie od naszego tła kulturowego i wiedzy, w końcu zaś przewaga utylitarnej funkcji i brak punktów zaczepienia, które pozwoliłyby nam na „udomowienie” takiej przestrzeni, poddanie jej indywidualizacji i przejęcie. Oto paradoks przynależy *niemiejscu*: chociaż w celach merkantylnych mamy spędzić tam jak najwięcej czasu niekłopotani bodźcami zewnętrznymi, niepożądane jest to, byśmy zostali tam *zbyt długo*: w takiej sytuacji *niemiejsce* okazuje się wrogie, zaczyna brakować w nim punktów zaczepienia i bezpiecznego schronienia.

W rozmowie z Barbarą Bińkowską zaproponowałem konkretyzację tego miejsca jako „krakowski dworzec”, jednak w dalszej pracy szukaliśmy sposobów na dalszą uniwersalizację. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na sterylnie białą, galeryjną (w podwójnym: ekspozycyjnym i merkantylnym znaczeniu tego słowa) przestrzeń. Pod jej tylną ścianą Bińkowska umieściła ławę pozwalającą na różnicowanie planów, siadanie, wykorzystywanie jako podwyższenia. Ostatnim elementem, o który poprosiłem, był podświetlany napis „KRAKÓW”. Scenografka oparła go o analogiczny napis na lotnisku im. Jana Pawła II. Pierwsza litera „K” jest podświetlana oddzielnie, by w odpowiednim momencie, gdy akcja przenosi się do ośrodka ariańskiego w Krakowie, zgasnąć. Nadto środkowe „A” da się wymontować: pod koniec spektaklu robi do Juliusz Chrzastowski, chwytając literę jako „ariański atrybut” i jednocześnie łącząc ten gest z wokalizującym tę samą samogłoskę krzykiem.

Drugi ekran zawieszony jest przed oknem scenicznym, po lewej stronie od widowni. Ma przywozić na myśl dworcową/lotniskową tablicę informacyjną i zawiera proste informacje kontekstowe: datę i miejsce akcji poszczególnych scen, a w jednym wypadku tytuł odgrywanego na scenie programu telewizyjnego („Kościelne rewolucje”).

Dodatkowe elementy scenografii to: sześć prostych krzeseł wykorzystywanych w pierwszych scenach i ekran zamontowany w oknie scenicznym, pełniący jednocześnie funkcję kurtyny.

KOSTIUMY

Stroje. Na moją prośbę Barbara Bińkowska zaprojektowała dla postaci sześć identycznych strojów, w syntetyczny sposób mających przywołać na myśl kostiumy historyczne. Na przestrzeni stu lat, podczas których dzieje się akcja spektaklu, zaszła oczywiście znaczna ewolucja mody, należy również pamiętać, że arianie nie byli grupą, której samoidentyfikacja wiązałaby się z wyróżniającym się typem ubioru. Historycznie, strój ariński wiązał się wyłącznie z dwoma kategoriami przynależności: pierwsza z nich była przynależnością stanową: arianami byli najczęściej przedstawiciele szlachty oraz wykształceni mieszczaństwo. Druga wiązała się z filozofią ruchu, wyrastającego pierwotnie ze wspólnoty kalwińskiej. Etos Kościoła Reformowanego wiązał się z, przynajmniej deklaracyjną, etyką pracy i wezwaniem do skromności. Stąd chrześcijanie reformowani z reguły wybierali stroje pozbawione przepychu i często preferowali czarny ubiór.

Nasz „zuniwersalizowany” kostium historyczny objął więc: kaftan z bufiastymi rękawami, pludry, rajtuzy i lakierki, wszystko to utrzymane w kolorze czarnym, z wyjątkiem wykładanego białego kołnierza opadającego na ramiona.

Atrybuty. Oddzielnym, wymiennym elementem obecnym w spektaklu są atrybuty i insygnia, z których korzystają poszczególni aktorzy, by na chwilę wcielić się w określoną postać. Zależało nam na umownym i ludycznym charakterze takiego gestu. Jedną z inspiracji do takiego rozwiązania były odwołanie się do kolektywów teatralnych korzystających z metody improwizacji czy po prostu bawiących się umownością konwencji historycznej, jak choćby brytyjska grupa Forced Entertainment, której wielogodzinne *durational play* zatytułowane *And on the Thousandth Night...* polega na tym, że członkowie grupy w zarzuconych na codzienne ubrania szkarłatnych płaszczach i papierowych koronach snują improwizowane opowieści, przerywając sobie nawzajem.

Uznaliśmy, że wszystkie wykorzystywane przez aktorów rekwizyty będą wykonane z kartonu. Ponieważ jednak ten okazał się niewystarczająco trwały, pracownia techniczna Starego Teatru zaproponowała materiał imitujący karton i zachowujący większość jego właściwości fizycznych, nie ulegający jednak tak łatwo zniszczeniu. I tak powstał szereg elementów, które zostały przypisane poszczególnym aktorom:

Beata Paluch: miecz – odwołujący się do noszonego przez Piotra z Goniądza drewnianego miecza, mającego symbolizować bezwarunkowy pacyfizm arian,

Krystian Durman: biret kalwińskiego duchownego i mitra biskupia, pastorał,

Juliusz Chrzastowski: tiara papieska i papieski ornat, czworokątny ostrosłup zakładany na głowę w scenie męczeństwa,

Grzegorz Mielczarek: korona królewska,

Paulina Kondrak: wkładany na głowę telewizor, cymbalki do wygrywania melodii,

Łukasz Szczepanowski: czapka błazna, czapka luterańska, czworokątny ostrosłup z otworem na oczy – hełm, siekiera.

Nadto w spektaklu pojawił się szereg innych rekwizytów, również wykonanych z kartonu: rakiety tenisowe, kartony z wiórami do rozsypywania, wielki pilot do telewizora, wiaderko popcornu, tekturowy kubek, w końcu monstrancja (jedyne element pokryty złotą folią).

Gra poszczególnymi atrybutami nabiera rozmaitych znaczeń w zależności od ich sposobu wykorzystania. Role mogą być zatem dobrowolnie przyjmowane przez poszczególne postaci lub narzucane im przez kogoś innego. I tak postaci grane przez Juliusza Chrzastowskiego i Grzegorza Mielczarka będą obie chciały sięgnąć po koronę, by wcielić się w króla, a Beata Paluch założy biret na głowę Krystiana Durmana po jego prokatolickich wypowiedziach i zwróci się do niego „mości biskupie”, by wyznaczyć funkcję, którą przyjdzie mu odtąd odgrywać. Najbardziej abstrakcyjne z nakryć głowy, czworoboczny ostrosłup, w wersji z otworem na oczy stanowić będzie hełm ciężkozbrojnego żołnierza, w wersji „zaślepionej” zaś skryje oblicze Pauliny Kondrak występującej jako alegoria Świętej Inkwizycji, by później stać się kapturem pokutnym/narzędziem tortur wciśniętym na głowę granego przez Juliusza Chrzastowskiego Fausta Socyna. Sam Juliusz Chrzastowski w jednej z ostatnich scen dramatu wetknie ów ostrosłup na głowę Krystiana Durmana, próbując w ten sposób zagłuszyć wygłaszane przez niego kazanie. W ostatnich scenach większość rekwizytów zacznie zresztą tracić swoje pierwotne przypisanie semantyczne: Krystian Durman „wjedzie” na scenę na pastorał, imitując ruchy krakowskiego lajkonika, tym samym pastorałem Juliusz Chrzastowski będzie próbował zepchnąć go ze sceny, a drewniany miecz Beaty Paluch zmieni się w karabin maszynowy.

Chrystusowie. W jednolitych i stonowanych kostiumach wykorzystanych w spektaklu radykalną wyrwę stanowią przebrania, które aktorzy wdziewają na siebie w scenie, którą roboczo nazwaliśmy tańcem Chrystusów. W tym momencie odgrywająca Piotra z Goniądza Beata Paluch wygłasza kazanie, w którym atakuje bogactwo, kult wizerunków i relikwii, myślenie magiczne i świecką władzę Kościoła Katolickiego. Robi to przed oknem scenicznym, za jej plecami zjeżdża zasłaniający scenę ekran. Gdy ekran podnosi się powtórnie, ukazuje się za nim pozostałe pięcioro aktorów. Mają oni założoną na sobie ozdobne, złote ornaty kościelne, dodatkowo wzbogacone brokatowymi ozdobami i fluorescencyjnymi różańcami, na twarzach noszą identyczne maski Chrystusów frasobliwych w koronach cierniowych. Efekt wzmocniony jest magentowym światłem, dymem płożącym się po scenie i rytmiczną transową muzyką z zapętlonym na *looperze* refrenem nagrany wcześniej na żywo przez jednego z aktorów, brzmiącym: *Arian brothers, Christian dancers*⁹⁴. Taniec rozpoczyna się niejako na wezwanie Piotra z Goniądza:

*Ukaże ty krzyże papieża rzymskiego
Ukaż wszystkie hordy i majątności jego*

Otwierająca część gniewnej, kaznodziejskiej filipiki zawiera opis rozmaitych krzyży gromadzonych w kościołach: złotych, srebrnych, kamiennych, rzeźbionych („rzezanych”) z drewna i noszonych na szyjach, nadto relikwii rzekomo prawdziwego krzyża Chrystusa, których jest tak wiele, że zebrane razem mogłyby wystarczyć do zbudowania całego budynku. Krzyżom tym zostaje przeciwstawiony „krzyż prawdziwy”, jakim jest właściwa postawa etyczna chrześcijanina, gotowego ponosić cierpienie w imię wyznawanych wartości.

Tańczący Chrystusowie są więc niejako odbiciem tych słów. Stylistykę ich kostiumów najlepiej można scharakteryzować jako „barokowe”, pompierskie, kiczowate, spektakularne, złote, błyszczące, kampowe i *queerowe*. Pierwotne wyobrażenie tej sceny, które zrodziło się w mojej głowie było odrobine inne. Zakładałem, że będzie jej towarzyszyć muzyka wprawdzie transowa, ale osadzona bardziej w tradycji epoki (rozważałem między innymi krakowską pieśń studencką *Breve regnum*). Zamierzałem przeciwstawić sobie dwa równoległe tańce: ariańskiego męczennika i Chrystusów zdjętych

⁹⁴ Melodię i słowa wyimpro wizował w procesie prób Juliusz Chrzastowski, obecnie rolę tę wykonuje w dublurze z Przemysławem Przestrzelskim.

z katolickich krucyfiksów; w obydwu tańcach, co zostało zachowane w ostatecznym kształcie sceny, dominującą figurą miały być rozpostarte ramiona postaci, przywodzące na myśl sam akt ukrzyżowania. Taniec arianina miał być fizycznie wyczerpującym, transowym i pełnym udręczenia aktem doprowadzającym aktora na skraj fizycznej wytrzymałości i do upadku; u Chrystusów dominacją triumfalnej siły znajdującego się u politycznej władzy Kościoła Katolickiego. Zarówno tancerz ariański, jak i Chrystusowie mieli być półnaczy, przepasani jedynie opaskami na biodra odwołującymi się swoją formą do perizonium okrywającego biodra Jezusa w przedstawieniach Męki Pańskiej, jednak ci ostatni mieli mieć pomalowaną na srebrno i złoto skórę.

Ostateczną formę scena ta przybrała w świetle rozmów ze współrealizatorami: kompozytorem, kostiumografką i jej asystentką oraz choreografem, jak również (w mniejszym stopniu) w oparciu o sugestie aktorów. Wizja tańczącego arianina szybko ustąpiła obrazowi statecznego Piotra z Goniądza, którego hieratyczna poza kontrastuje z układem choreograficznym Chrystusów. Co do Chrystusów, pomysł z pomalowaną na metaliczne kolory skórą szybko okazał się niemożliwy w związku ze stopniem skomplikowania takiego zabiegu. Pierwotną intuicją było zastąpienie farby obcisłymi kombinezonami w złotym lub srebrnym kolorze, ale również to okazało się skomplikowane, a nadto niezadowolające estetycznie. Propozycja wykorzystania ornatów kościelnych została wysunięta bodajże przez Julię Mazur, asystentkę scenografki. Oczywiście rozwiązanie to prowadziło do znacznych przesunięć w sensach. Ornat w mniejszym stopniu odwoływał się do formuły krucyfiksu, nawet jeśli gest rozpostartych ramion został zachowany w choreografii przez Tobiasza Berga. Pierwszym skojarzeniem byli w tej chwili katolicy kapłani celebrujący mszę. Jednocześnie zachowany zostawał, głównie przez kiczowatość ornatów i nadmiar załączonych, krzykliwych w barwach dewocjonaliów, sens związany ze zbytkownością i skonstrastowanie jej z surowością kostiumu ariańskiego.

Ostatni element, maski Chrystusów, został wykonany przez pracownię Starego Teatru. Maski są zakładane na głowę w oparciu o plastikową, regulowaną obręcz, na której montowane są w taki sposób, by pełnić funkcję możliwego do podniesienia hełmu. Ich identyczność, lekkie przeskalowanie i nadekspresja miały za zadanie wywołać efekt dziwności i skojarzenie z antycznym chórem greckim. Oczywisty był dla nas również kontrast, jaki uzyskaliśmy poprzez zestawienie wizerunku umęczonego Jezusa z bogatą formą ornatu. Możliwość odczytania tego gestu celowo pozostawiliśmy otwartą.

Wykorzystanie tych strojów ma swoją kontynuację po zakończeniu sceny tańca Chrystusów. W kolejnej scenie aktorzy ściągają ornaty i maski, by zmienić się w grupę arian opisujących swoje życie w Rakowie, ośrodku intelektualnym ruchu. Zachwyty dla rozwoju nauki i wiary miesza się z oczekiwaniem na paruzję, powtórne przyjście Chrystusa. Wypowiedziane przez Łukasza Szczepanowskiego słowa: „Wiesz. Przyszedł Mesjasz. Jest już w Rakowie” to oczywiście intertekstualne nawiązanie do legendarnego, rzekomego pierwszego zdania powieści *Mesjasz* Brunona Schulza.

Zachwyt i nadzieja arian z czasem zaczyna ustępować niepewności: w ich narrację wkrada się strach przed narastającą w Rzeczypospolitej nietolerancją. Aktorzy zbijają się w coraz ciaśniejszą grupę i wycofują w głąb sceny. Wciąż towarzyszy im psychodeliczne, czerwone światło. Ich kolejne słowa są kilkakrotnie przerywane niezidentyfikowanym krzykiem, przypominającym wokalizę Beaty Paluch z początku spektaklu. W tej scenie maski Chrystusów trzymane są przez aktorów w dłoniach: korespondując zarówno z zapowiedzią przyjścia Mesjasza, jak i z perspektywą męczeństwa z rąk przeciwników religijnych.

Dwie postaci zostają nadto w ornatach: grany przez Durmana kardynał i król Mielczarka. Nadto Mielczarek w następnej scenie przewróci swój ornat na drugą stronę, podszewką na zewnątrz: zmieni się on w czerwony, królewski strój koronacyjny, którego kolor współgrać będzie z oświetleniem sceny i złowroźnie zapowiadać przelanie krwi. Po scenie „rakowskiej” aktorzy maski Chrystusów złożą na posadowionej w tylnej części sceny ławie: odtąd będą one niemymi świadkami rozgrywających się w finale spektaklu wydarzeń.

MUZYKA

Muzykę do spektaklu przygotował Sebastian Świąder. W znakomitej większości pojawiające się w przedstawieniu dźwięki generowane są przez samych aktorów, wykorzystujących własnych głos oraz looper, z pomocą którego mogą przekształcać go, zapętląć i nakładać na siebie.

Zabieg ten ma dwa zasadnicze powody. Po pierwsze, jest ukłonem względem (niezachowanej) muzyki ariańskiej, która programowo odcinała się od katolickiej ozdobności, rezygnując z akompaniamentu instrumentalnego i dopuszczając jedynie

śpiew⁹⁵. Po drugie, budowanie muzyki „tu i teraz” wpisuje się koncepcję wspólnoty aktorskiej kreującej na żywo całą otaczającą rzeczywistość i powołującą do życia miniony świat. W tym sensie praca z dźwiękiem jest przedłużeniem redukcji istniejącej na poziomie scenografii, rekwizytów i kostiumów.

Część melodii i wokaliz została zaproponowana przez kompozytora, inne wyimprowizowane z zespołem aktorskim w toku prób muzycznych lub, w pojedynczych wypadkach, zaproponowane przez nich samych. W spektaklu pojawiają się też pojedyncze cytaty muzyczne (w scenie przybycia do Krakowa czy w scenie małżeńskiej Łukasza Szczepanowskiego i Pauliny Kondrak, gdzie Bracia Polscy intonują psalm *Do ciebie, Panie, wzdycha serce moje*).

Pojedyncze wyjątki od muzyki generowanej z pomocą ludzkiego głosu i loopera dotyczą wykorzystania: dzwonków kościelnych użytych dwukrotnie (przez Łukasza Szczepanowskiego i Grzegorza Mielczarka) oraz cymbałów (na których Paulina Kondrak wygrywa melodię otwierającą Kościelne rewolucje). Wykorzystanie instrumentów jest jednak konsekwentnie przypisane do przedstawicieli Kościoła Katolickiego.

⁹⁵ Jednocześnie nasza wierność ariańskim postulatam muzycznym jest częściowa, gdyż jednocześnie postulowali oni użycie wyłącznie pieśni jednogłosowych, podczas gdy w spektaklu pojawia się zarówno polifonia, jak i wokalizy tworzące pozbawiony słów podkład muzyczny.

XI. TEKSTY I REALIZACJE INSPIROWANE TEMATAMI HISTORYCZNYMI PO PREMIERZE „ARIAN”

DZIECIĄTKO Z CHARKOWA

Dzieciątko z Charkowa to drugi po *Marienplatzu* dramat, w którym odniosłem się bezpośrednio do historii najnowszej. Jego tematem jest rozwinięty rynek surogacji w Ukrainie w kontekście pandemii Covid oraz wojny.

Tematem tym zainteresowałem się po raz pierwszy jeszcze przed pełnowymiarową inwazją rosyjską na terytorium Ukrainy. W szczycie pandemii koronawirusa zaczęły pojawiać się dramatyczne doniesienia na temat sytuacji jednej z klinik surogacyjnych w Ukrainie, gdzie w związku z zakazem podróży międzynarodowych utknęło kilkadziesiąt noworodków z surogacji. Klinika sama zdecydowała się na umieszczenie w Internecie filmiku, w którym prezentowała warunki, w których mieszkali dzieci – we wnętrzach zaadaptowanego na te potrzeby hotelu Wenecja. Jednocześnie film zawierał apel do władz Ukrainy i do władz międzynarodowych o szybkie wdrożenie regulacji prawnych, które pozwoliłyby na połączenie dzieci z ich biologicznymi rodzicami.

Szybka kwerenda pozwoliła mi na odkrycie, że w związku z brakiem rozwiniętych regulacji prawnych oraz zapisami, w świetle których pełnię praw do dziecka posiadają w przypadku surogacji dostarczyciele materiału genetycznego, Ukraina stanowi największy europejski rynek surogacji. Dodatkową przewagą Ukrainy były w tym wypadku „przystępne” w porównaniu chociażby z klinikami w Stanach Zjednoczonych ceny czy mała kontrola państwowa. Rasistowskie uprzedzenia bogatych klientów z Europy i Stanów Zjednoczonych sprawiają również, że częściej decydują się oni na kliniki ukraińskie w związku z kolorem skóry surogatek.

Dramat, rozpisany na kilka głosów, przeplatał perspektywę surogatek, rodziców biologicznych, polityków i pracowników klinik, pokazując ich historie na tle epidemii COVID-19 oraz rosyjskiej agresji na Ukrainę. Tekst sięga po ironicznie wykorzystane motywy biblijne (przede wszystkim niepokalanego poczęcia), cytaty dokumentalne i sytuacje czysto fikcyjne. Stanowi zapewne jeden z najaktualniejszych dramatów mojego autorstwa mogących zmieścić się w kategorii tekstów „historycznych” (w chwili powstawania wszystkie zawarte w nim wydarzenia należały do niedalekiej i wciąż aktualizującej się, ale jednak przeszłości).

BAŚŃ O WĘŻOWYM SERCU

Baśń o wężowym sercu stanowi pod kilkoma względami realizację dość odrębną od moich wcześniejszych spektakli. Po pierwsze, jest to inscenizacja książki Radosława Raka o tym samym tytule, w której już sam autor potraktował opowieść o Jakóbie Szeli i rabacji galicyjskiej jedynie pretekstowo, by stworzyć historię głęboko osadzoną w świecie mityczno-fantastycznym⁹⁶.

Warunki realizacyjne *Baśni o wężowym sercu* przynajmniej częściowo pokrywają się z tymi, jakie towarzyszyły mi podczas pracy nad *Arianami*. Tytuł został zrealizowany na tej samej scenie, nadto powtórzyła się część aktorów: Łukasz Szczepanowski, Grzegorz Mielczarek, Paulina Kondrak i Beata Paluch. Warto przy tym odnotować, że jedynie obsadzenie ról kobiecych zależało ode mnie, aktorki zostały włączone do obsady po zwiększeniu liczby postaci żeńskich względem adaptacji przygotowanej przez Judytę Berłowską i Amadeusza Nosala.

Zadaniem, które przed sobą postawiłem jako reżyser było oddanie ducha „baśniowości” oryginału i stworzenie spektaklu, który stosunkowo wiernie korespondowałby zarówno z klimatem, jak i sensami powieści. Nie oznaczało to rezygnacji ze współczesnych tematów i pytania o to, jak spektakl ma dialogować z otaczającą rzeczywistością, jednak podjąłem decyzję o przeprowadzaniu wyłącznie bardzo pośrednich aktualizacji. Jednak przede wszystkim nurtowało mnie pytanie, co byłoby teatralnym ekwiwalentem baśni, jak z pomocą *stricte* teatralnych narzędzi uruchomić kategorie magiczności i ludyczności.

„Intelektualnym” kluczem do rozczytania powieści była dla mnie psychoanaliza jungowska. O ile metodologia ta pozostaje wysoce wątpliwa pod względem naukowym, sprawdza się dla zrozumienia funkcjonowania postaci w strukturach baśniowych.

⁹⁶ Pierwszego z tych terminów używam w odniesieniu do czerpania przez Radka Raka z wierzeń ludowych, wykorzystywania struktur archetypicznych opisywanych przez religioznawców i psychoanalitików i ogólnego sięgania do symbolicznego imaginarium zarówno osadzonego w istniejących tradycjach kulturowych, jak i stworzonych na potrzeby powieściowej mitologii przez autora. Termin „fantastyczny”, choć przecina się z pojęciem „mitologiczny” w tym kontekście wykorzystuję, odnosząc się do gatunkowej literatury *fantasy*, z jej tradycją, tropami i referencjami kulturowymi w obrębie samego gatunku.

XII. PODSUMOWANIE

Przez olbrzymie spektrum tematów, dyskutowalny zakres pojęciowy i w końcu nieskończone spektrum potencjalnych celów, strategii narracyjnych, estetyk i sposobów reprezentacji, teatr historyczny stanowi niewyczerpalny przedmiot badań, wymykających się jednoznacznej klasyfikacji. W niniejszej pracy, w części teoretycznej, starałem się poddać to zagadnienie najszerszej możliwej analizie, wykorzystując do tego metodologię współczesnej filozofii, historiografii i teatrologii. Jak starałem się wykazać, zagadnienie to łatwiej jest porządkować nie tyle ze względu na poruszane tematy czy estetykę, ale przez to, jak traktowana jest sama historia: jako coś, co podlegać ma odtworzeniu i odwzorowaniu czy raczej jako materiał wyjściowy do stworzenia przedstawienia względem niej autonomicznego, dla którego stanowi ona jedynie pewnego rodzaju „pożywkę”, w której ważniejsze okazuje się *tu i teraz*.

W mojej własnej strategii twórczej koncentrowałem się przede wszystkim na tym drugim podejściu: historia była dla mnie dostarczycielką tego, co określam na własny użytek pewną *konstelacją relacyjną*, abstrahowaną przeze mnie z przeszłych wydarzeń i poddawaną następnie na scenie przetworzeniu. Przeszłość jest dla mnie interesująca o tyle, o ile relacje te znajdują przełożenie na coś, co może być aktualne dla nas w obrębie naszego własnego doświadczenia teatralnego (czy to jako twórców, czy to jako odbiorców, jeżeli chcemy się trzymać tego nieco anachronicznego podziału). Choć początkowo konsekwentne sięganie po tematy historyczne nie było dla mnie świadomą strategią twórczą, szybko uświadomiłem sobie, że powracają one w większości moich tekstów dramatycznych i reżyserowanych spektakli: przeszłość z jakiegoś względu nie daje nam spokoju, powracając – jak chce tego Rokem – niczym duch starego Hamleta, domagając się czegoś od nas. Wierzę jednak, że ważniejsze od odtwarzania/performowania dawnych traum, co niebezpiecznie przybliżałoby nas do mocno archaicznego myślenia logiką uniemożliwiającą uwolnienie się od przeszłości (a na tej niemożności zbyt często opiera się w samej historii fala wzajemnych antagonizmów i reprodukcji krzywd), ważniejsze jest to, by z pomocą empirycznego badania namiastki minionych doświadczeń konstituować teraźniejszość, w której jesteśmy w stanie uwolnić się od minionych błędów, oczyścić z lęku, zrozumieć absurd czy zbrodniczość określonych mechanizmów, dokonać korekt, ośmieszyć coś lub, przeciwnie, odzyskać chociażby w ramach porządku symbolicznego utracone poczucie sprawczości.

Mechanizmy te starałem się prześledzić na przykładzie własnej drogi twórczej, pokrótce omawiając swoje kolejne realizacje zanurzone w historii, i w ostateczności koncentrując się na autorskich „Arianach”, których uważam za najbardziej udane i najbardziej złożone ze swoich dotychczasowych dzieł, realizujące jednocześnie namysł nad historycznością teatru w sposób najpełniejszy. Spektakl kończy się dotyczącą wspólnoty ariańskiej, wygłoszoną już z pozycji terażniejszości, powtórzoną przez dwoje aktorów frazą: „Braci Polskich nie ma”. Opowiadanie o historii to również opowiadanie o straconych szansach i potencjalnościach, które ostatecznie się nie zrealizowały. Z perspektywy kolejnych stuleci znamy rozstrzygnięcie perypetii, o których w tym wypadku opowiadamy: a jednak przeżywając je na nowo pozwalamy im niejako zaistnieć wraz ze wszystkimi niezrealizowanymi możliwościami, raz jeszcze dać im szansę. Nie chodzi nawet o prostą modalność „co by było, gdyby”, chodzi raczej o zaistnienie raz jeszcze, w nieco innym porządku, tego, co przestało być i co nie miało szansy wybrzmieć w pełni: teatr jest tu nie tylko powidokiem, jest nieoczekiwaną i opóźnioną w czasie konsekwencją, w złożonym i nieoczywistym ciągu przyczynowo-skutkowym, którego nie sposób prześledzić. Niczym w kwantowej fizyce cząstek, w teatrze historycznym coś powraca nagle w nieoczekiwanym przeblysku: być może jedyny możliwy, mizerny powidok nieśmiertelności.

XIII. BIBLIOGRAFIA

- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2020;
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018;
- Bryś Marta, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Kraków 2020;
- Danto Arthur, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 61 (19) 1964, ss. 571-84;
- Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997;
- Derrida Jacques, *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski [w:] Tegoż, *Pismo filozofii*, Kraków 1992;
- Fischer Mark, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. A. Kalarus i T. Adamczewski, Gdańsk 2023;
- Gadamer Hans-Georg, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2022;
- Girard René, *Sacrum i przemoc*, tłum. M. Plecińska, Kraków 2020;
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105;
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie*, tłum. M. Rychter [w:] P. Piszczatowski (red.), *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, Warszawa 2020;
- Królikowska Joanna, Żyła Weronika (red.), *Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku*, Łódź 2023;
- Kwaśniewska Monika, Niziołek Grzegorz (red.), *Zła pamięć. Przeciwhistoria w polskim teatrze i dramacie*, Wrocław 2012;
- Latawiec Krystyna et al. (red.), *Dramat w historii, historia w dramacie*, Kraków 2009;
- Nora Pierre, *Między pamięcią a historią. Problematyka miejsca* [w:] Tegoż, *Między pamięcią a historią*, tłum. J. M. Kłoczowski, Kraków 2024;
- Nora Pierre, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105;
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1948;
- Rau Milo, *Tribunal of Congo*, <https://www.the-congo-tribunal.com> [dostęp na: 11.02.2024];
- Rokem Freddie., *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary*, Iowa 2000;

Rousseau Jan Jakub, *List o widowiskach* [w:] Tegoż, *Umowa społeczna. List o widowiskach*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2010;

Vidal Laurent., *Mazagan. Miasto, które przepłynęło Atlantyk*, tłum. M. Berger, Warszawa 2008;

Walter Benjamin, *Pasaże*, tłum I. Kania, Kraków 2006;

Wodziński Cezary, *Logo nieśmiertelności*, Gdańsk 2008;

Zadara Michał, *Sprawiedliwość 1968-2018*, Kraków 2021.