

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie
Wydział Reżyserii i Dramaturgii

Tomasz Śpiewak

Strategie dramaturgiczne wobec pamięci i historii

na przykładzie spektaklu *1946*

w reżyserii Remigiusza Brzyka, zrealizowanego

w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Rozprawa doktorska w dziedzinie sztuki,
dyscyplinie sztuk filmowych i teatralnych
Promotor: dr hab. Olga Katafiasz

Kraków 2024

„1946”

Tomasz Śpiewak

Reżyseria – Remigiusz Brzyk

Dramaturgia – Tomasz Śpiewak

Scenografia i kostiumy – Iga Stupska, Szymon Szewczyk

Muzyka – Szymon Szewczyk

Światło – Remigiusz Brzyk

Obsada :

Anna Antoniewicz – Bajla, Pielęgniarka, NN

Dagna Dywicka – Elżbieta, Panna młoda

Magda Grażiowska – Antonina-Żeberko, Żydowska pielęgniarka,

Przewodniczka przedstawienia

Ewelina Gronowska – Małgorzata, Pielęgniarka

Joanna Kasperek – Joanna

Bartłomiej Cabaj – Simcha \ NN

Janusz Głogowski – Stach

Edward Janaszek – Baruch

Wojciech Niemczyk – Henio

Andrzej Plata – Rafael

Łukasz Pruchniewicz – Czesław

Dawid Żłobiński – Andrzej, Przewodnik w kamienicy

Krzysztof Kowalewski (gościnnie) – Głos Piotra Skargi

Prapremiera: 16 grudnia 2017

Teatr im. Stefana Żeromskiego

w Kielcach

WSTĘP

16 grudnia 2017 roku w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach odbyła się premiera przedstawienia *1946*. Tekst mojego autorstwa wyreżyserował Remigiusz Brzyk. Było to szóste przedstawienie, jakie zrealizowaliśmy w tandemie reżyser-dramaturg. Miejsce i czas premiery nie były przypadkowe. 4 lipca 1946 w Kielcach doszło do pogromu ludności żydowskiej. Bezpośrednim powodem zamieszek była plotka o porwaniu polskiego dziecka Henryka Błaszczyka, uwięzienie i przetrzymywanie w budynku na Plantach w celu dokonania na nim mordu rytualnego. Sprawcą porwania miał być „Żyd w zielonym kapeluszu” (Kałman Singer). Z rąk cywilnych mieszkańców miasta, żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego, Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego i funkcjonariuszu Milicji Brutalne akty przemocy rozpoczęły się w godzinach porannych w sąsiedztwie teatru — w kamienicy przy Planty 7, w której mieszkało około 200 osób ocalałych z Holocaustu oraz mieściły się biura instytucji żydowskich (komitet żydowski, kongregacja, kibuc partii syjonistycznej Ichud itp.). Wyprowadzeni przed budynek Żydzi byli przez tłum bici i obrzucani kamieniami. Kilkanaście osób zostało zastrzelonych lub zabitych tępymi narzędziami. Dwie kobiety zostały wyrzucone z okna kamienicy i zabite przez tłum. Z Huty „Ludwików” w kierunku kamienicy przy Planty 7 wyruszyło kilkuset robotników uzbrojonych w metalowe rury, kije i kamienie, którzy przerwali kordon żołnierzy. Przemoc rozlała się na całe miasto. Część morderstw i pobić miała charakter rabunkowy. Do aktów przemocy dochodziło w ciągu dnia także w pociągach i na okolicznych stacjach kolejowych, w wyniku czego śmierć poniosło trzydzieścioro Żydów. Także wokół szpitali, do których przewożono ofiary pogromu, zaczęli gromadzić się agresywnie nastawieni ludzie. Jeszcze tego samego dnia aresztowano około stu sprawców przemocy. Pogrom kielecki, który wywołał falę emigracji Żydów z Polski, przyczyniając się do utrwalenia przekonań o polskim antysemityzmie, przez ponad czterdzieści lat pozostawał w mieście w żaden sposób nieupamiętniony. Historia

i topografia miejsca stały się bezpośrednią inspiracją w trakcie pracy nad przedstawieniem.

Równie istotny dla premiery był kontekst czasowy. Rok wcześniej, w lipcu 2016 roku, miały miejsce w Kielcach obchody okrągłej siedemdziesiątej rocznicy pogromu Żydów. Wziął w nich udział Andrzej Duda — w przemówieniu pod kamienicą na Planty 7 Prezydent RP przekonywał, że Polska jest państwem praworządnym, w którym nie ma miejsca na rasizm, ksenofobię, antysemityzm. W tym czasie nieopodal pomnika Karskiego kilkadziesiąt osób wzięło udział w pikiecie, rozdając przechodniom ulotki z hasłem "Pogrom ubecki, nie kielecki", hasło będące wyrazem spiskowych teorii, wedle których pogrom był dziełem propagandowej inscenizacji przeprowadzonej NKWD mającej na celu skompromitowanie Polaków w oczach opinii światowej. Czasowo uroczystości upamiętniające mord na Żydach, którzy po wyjściu z obozów koncentracyjnych zatrzymali się w Kielcach, oczekując na emigracyjny transport do Palestyny, zbiegły się z największym od czasów II Wojny Światowej kryzysem uchodźczym w Europie, nasileniem się narracji wymierzonych w uchodźców i protestami ze strony prawicowych polityków przeciw solidarnemu rozwiązaniu kryzysu uchodźczego w gronie europejskich państw.

Research dramaturgiczny poprzedzający pracę nad scenariuszem *1946* rozpocząłem przed lipcem 2016 roku, miałem wobec tego okazję wziąć udział w rocznicowych obchodach. Przynajmniej częściowo zdawałem sobie sprawę z wyzwań i trudności związanych z okolicznościami czasu i miejsca planowanej premiery, wyczuwając w coraz bardziej ciemniejącym klimacie politycznym aktualny wymiar historii pogromowej — pamiętam, że niezwykle uderzył mnie emigracyjny status ofiar, zagadkowa i tragiczna tymczasowość ich pobytu w Kielcach. Pamiętam także towarzyszący researchowi paraliżujący lęk przed rzeczywistością, która mnie przerażała, tak powojenna wyłaniająca się z opowieści, co współczesna obserwowana codzienność. Łagodzący wpływ miało z pewnością wsparcie, jakie odczuwałem ze strony reżysera, Remigiusza Brzyka, z którym zrealizowałem już wówczas kilka ważnych przedstawień i na którego absolutną lojalność w projekcie mogłem liczyć, oraz dyrektora teatru w Kielcach, Michała Kotańskiego, zawsze gotowego zorganizować

kolejne spotkanie z badaczem, artystą czy społecznikiem zajmującym się pogromem i nigdy nie narzucającego – jako dyrektor naczelny i artystyczny – ograniczeń w podejściu do tematu. Nerwowy research oparty na lekturach, spotkaniach, wizjach lokalnych wywoływał we mnie poczucie niemal obsesyjnego przyłgnięcia do wątków, postaci, szczegółów, w których coś wydało mi się ciekawe, choć było dla mnie jasne, że przyciągają mnie pogromowe fantazmaty i strzępy rzeczywistości działające na wyobraźnię, które w perspektywie historyka zajmującego się tematem mogą wydawać się nieistotne lub drugorzędne. Z drugiej strony, niejednokrotnie miałem poczucie grzęźnięcia w materiale historycznym, przeładowanym szczegółowością (dokumenty, akta, rozprawy historyczne), powierzchownym (prace popularno-naukowe), w każdym razie — z perspektywy dramaturgicznej — fatalnie napisanym i nudnym. Wyjątkowo nieinspirujące i naiwne okazały się również odnoszące się do pogromu dzieła literackie, np. pewna powieść wydana współcześnie¹. Wśród tych wszystkich trudności istniała natomiast jedna *stała* wyznaczająca konkretny kierunek. Realizując przedstawienie o pogromie kieleckim w Kielcach, mieliśmy dotknąć tematu o szczególnej wadze dla lokalnej publiczności, kontrowersyjnego i drażliwego w swojej politycznej wymowie. Pracując nad nim z zespołem aktorów Teatru im. St. Żeromskiego, obecnie związanych z miastem artystycznie i żyjącym w nim, od początku zmierzaliśmy do osadzenia w tych okolicznościach zasadniczego gestu dramaturgicznego teatralnej opowieści. Poprzez nawiązania do historii teatru, repertuaru, zespołu, architektury budynku chcieliśmy potraktować teatr jako miejsce pamięci, tj. wehikuł, który umożliwi nawiązanie autentycznego i dramaturgicznie inspirującego kontaktu z przeszłością, historią, zbiorową pamięcią. Takie działanie jest możliwe, gdy teatr zawiera w sobie komponenty czyniące z niego miejsce pamięci mocno i konkretnie rezonujące w pracy z aktorami podczas prób, wyzwalaając proces tworzenia scenariusza nieustannie otwartego na wchłanianie nowych, stopniowo odkrywających się ułamków historii, skojarzeń, doprowadzając do ich dramaturgicznego przetworzenia, to jest włączenia w ciąg znaczeń tworzących się w scenicznym języku. W Kielcach bazowaliśmy z Brzykiem na bogatych i różnorodnych

¹ Maja Wolny, *Czarne liście*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2016.

doświadczeniach w uruchamianiu teatralnych miejsc pamięci. Nasze najważniejsze i najodważniejsze stematyzowały związek z przeszłością, odwołując się do założycielskich spektakli fundujących legendę Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi czy Teatru Nowego im. Izabelli Cywińskiej w Poznaniu. W Kielcach gest dramaturgiczny oparty na teatrze jako miejscu pamięci został jednakże przeprowadzony w sposób znacznie bardziej radykalny, na co miał wpływ fakt, iż pogrom kielecki pozostawił ranę we wspólnej historii Polaków i Żydów; podobnie jak mord na Żydach w Jedwabnem, pozostaje wydarzeniem budzącym ostre kontrowersje w debacie publicznej odzwierciedlające polityczne podziały i polaryzację polskiego społeczeństwa.

Tytuł mojej rozprawy doktorskiej *Strategie dramaturgiczne wobec historii i pamięci na przykładzie spektaklu „1946” w reżyserii Remigiusza Brzyka* wskazuje na zagadnienia związane z reprezentacją przeszłości w teatrze, które doczekały się analiz i ujęć teoretycznych, omawiających szerszą grupę przedstawień i tekstów dramatycznych, tematyzujących przeszłość na różnym poziomie, jakie pojawiły się ze szczególną obfitością w pierwszej połowie XXI wieku na polskich scenach. Przede wszystkim chcę tu wymienić rozprawę doktorską Weroniki Szczawińskiej zatytułowaną *Strategie reprezentacji pamięci w polskim teatrze na przełomie XX i XXI wieku*, w której badaczka i reżyserka szczegółowo analizuje między innymi głośne przedstawienia: *Odyseja* Marcina Cecki w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu), *Burza* Szekspira w reż. Krzysztofa Warlikowskiego (TR Warszawa), *Niech żyje wojna!* Pawła Demirskiego w reż. Moniki Strzępki (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu). Szczawińska odnosi się również do wielu innych przedstawień tematyzujących zjawiska pamięci zbiorowej i historii, w różny sposób tworzących szerszy „trend pamięciowego przesilenia w polskim teatrze”. *1946* niewątpliwie wpisuje się w tak definiowany trend a jednak przypada mu tu — w moim odczuciu — miejsce odrębne. Pamięć i historia nie są tematem pobocznym czy kontekstem, ale znajdują się w centrum dramaturgicznym opowieści. Określenie pojawiające się w recenzjach, że *1946* to teatralny esej o pamięci, uważam za trafne, przy czym należy od razu podkreślić, że chodzi tu o pewien fenomen pogromu

kieleckiego, przenikającego na wskroś żywiołem pamięci i historii jako specyficznej narośli, ukazującej dynamikę procesów społecznych z nimi związanych. I tak w pracy nad scenariuszem teksty teoretyczne w ten sposób ujmujące pamięć pogromu kieleckiego okazały się najbardziej inspirujące i pozwalające uchwycić współczesny wymiar historii. Joanna Tokarska-Bakir zdefiniowała pięć nie tyle następujących po sobie faz, co swobodnie pływających anachronicznych wysp napierających na siebie, znoszących i kumulujących się z biegiem czasu różnych form pamięci pogromu. Procesy te związane są z przemianami ustrojowymi i dominowane przez określone dyskursy pamięciowe. Na “archipelagi” te składają się:

1. Ścisła konfiskata pamięci trwająca od pierwszego procesu w lipcu 1946 roku aż do lat osiemdziesiątych XX wieku, uruchamia produkcję scenariuszy spiskowych.
2. Wyłom w pamięci, od słabnącego komunizmu w latach osiemdziesiątych do zakończenia drugiego śledztwa w 2004 roku, które nie potwierdza żadnej z hipotez spiskowych.
3. Trzecia wyspa to odblokowanie pamięci po 1989 roku — nagromadzenie fałszywych wspomnień, plotek.
4. Czwarta wyspa — nawrót pamięci spiskowej pomimo ogłoszenia rezultatów śledztwa a następnie powrót do hipotezy spisku NKWD w publikacjach IPNu.
5. Piąta wyspa to raczej prognoza — pamięć postspiskowa związana z działalnością Stowarzyszenia im. Jana Karskiego w Kielcach.²

2. Joanna Tokarska-Bakir, *Pamięć nieumarła. Czytając Kazimierza Wykę w Polsce roku 2016*, „Teksty Drugie” nr 6 (2016), s. 106-121.

Owa upiorna złożoność i traumatyczne zapętlenie w sprzecznościach wykluczają zdaniem Tokarskiej - Bakir możliwość przepracowania historycznej traumy i wyzwolenia się od przeszłości. W trakcie pracy nad scenariuszem takie rozumienie wyzwań i niebezpieczeństw związanych z tematem pogromu kieleckiego stało mi się bardzo bliskie. Lektura eseju Tokarskiej-Bakir, wyłaniająca się z niego problematyka pamięci i historii zapoczątkowała także intensywny dialog z badaczką, trwający przez cały okres prób. Niewątpliwie uczynienie z zagadnień związanych z pamięcią i historią, pojmowanych jako dynamiczny żywioł głównym tematem przedstawienia miał konsekwencje formalne. Wielowątkowy scenariusz, będący wynikiem dramaturgicznego montażu scen i sekwencji, odsyłających do różnych porządków czasowych, miejsc akcji, świadectw i faktów o naturze historycznej i kulturowej, kładzie nacisk na zjawiska pamięci jednostkowej, kulturowej, zbiorowej, politycznej oraz relację między pamięcią i historią.

Moje rozważania analizujące dramaturgiczne strategie zastosowane wobec pamięci i historii w *1946* prowadzę w niniejszej rozprawie w następującym porządku. W części 1:

— omawiam najbardziej istotne pojęcia w kontekście teoretycznych koncepcji powstałych na gruncie studiów o pamięci (memory studies), a także odnoszę się do prac teatrologicznych, analizujących reprezentację przeszłości w polskich przedstawieniach teatralnych w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku i zmierzających do stworzenia systematycznego opisu zjawiska teatralnej odpowiedzi na wyzwania nowej humanistyki;

— rozwijam spostrzeżenia teatrologiczne, poszerzając listę omawianych przez badaczy tytułów o grupę przedstawień zrealizowanych przeze mnie z Remigiuszem Brzykiem w tandemie reżysersko-dramaturgicznym przed pracą nad *1946*. Wskazuję tu nie tylko na obecność tematu przeszłości w naszych spektaklach, co na oryginalność i autonomiczność naszego procesu w eksperymentowaniu z teatrem jako miejscem pamięci, przebiegającym wobec zmiennych założeń i przynoszącym różne scenariusze, np. tworzenie scenariusza w oparciu o scenariusz historycznego przedstawienia lub

tekst sztuki, tworzenie autorskiego, stylistycznie mocno zdeterminowanego tekstu poprzez wykorzystanie pamięciowego archiwum; kolaż dokumentów, etc.

W części 2:

— przedstawiam analizę scenariusza *1946* w porządku chronologicznym, to znaczy następowania po sobie ciągów scen, obrazów, sekwencji i większych całości scenariusza, strukturalnie podzielonego na cztery części. Koncentruję się na opisie wykorzystywanych przeze mnie strategii, obranych w celu dramaturgicznego przetworzenia dokumentu przywoływanego na scenie w warstwie tekstowej, omawiam zasady kompozycji dramaturgicznego montażu, kwestie związane z czasem scenicznym i dramatycznym, zmianami rytmu i tonacji, dramaturgicznymi skokami pomiędzy wątkami. Odwołuję się także do scenicznej realizacji scenariusza, zwłaszcza tam, gdzie uczytelnia ona i wzmacnia strategie dramaturgiczne, które w warstwie tekstowej mogą pozostać nieczytelne, np. znaczenia wyzwalane poprzez ciągi ról, w jakich pojawiają się przed widzami aktorzy; określone momenty i sposoby pojawiania się i znikania postaci na scenie. Odnoszę się również do genezy powstania poszczególnych obrazów, zwłaszcza tam, gdzie wnosi to cenny kontekst dla zrozumienia kompozycji.

CZĘŚĆ 1

1. Pamięć i historia

Pamięć jako pojęcie odwołujące się do zdolność umysłu do przechowywania i przywoływania informacji nastrocza wielu kłopotów ze względu na wieloznaczność. Weronika Szczawińska w rozprawie doktorskiej poświęconej reprezentacji pamięci w polskim teatrze zauważa: „Już choćby z tego powodu, że w sposób naturalny odsyła do perspektywy jednostkowej, niezapśredniczonej i egzystencjalnej, podczas gdy jego wykorzystanie przez teoretyków cechuje się najczęściej czymś zgoła odmiennym — zastosowaniem do badania wydarzeń wspólnotowych czy też mediów pracujących w oparciu o wydarzenia kolektywne”³. Zbiorowy charakter pamięci rozpoznano już w latach dwudziestych XX wieku poprzez odwołania do struktur języka, umożliwiających indywidualną ekspresję, ale nie przynależących do żadnej konkretnej osoby. Również przechowywane w mózgu osobiste przeżycia powstają w procesie społecznej interakcji, a dostęp do nich determinowany jest przez możliwość ich nazwania. „Wspomnienia, wytwarzane i konfigurowane w obrębie ram [społecznych układów odniesienia – T.Ś.], podlegają przekształceniom”⁴. Koncepcja pamięci, opracowana przez Maurice’a Halbwachsa, francuskiego socjologa, opiera się na radykalnym zerwaniu z rozumieniem jej jako fenomenu indywidualnego. Jest to aksjomat, z którego wywodzą się z rozmaitych dyscyplin *memory studies*, na gruncie których nie operuje się jednym pojęciem. Barbara Szacka zauważa: „jest więc tak, że pod szyldem pamięci zbiorowej podejmowana jest różna problematyka, a jednocześnie taka sama problematyka jest rozpatrywana pod odmiennymi szyldami: pamięci zbiorowej, pamięci społecznej, pamięci historycznej, a także świadomości historycznej. Niemal każdy autor tworzy dla siebie własną siatkę pojęciową i nie zawsze wyjaśnia treść używanych pojęć i ich

³ W. Szczawińska, *Strategie reprezentacji pamięci w polskim teatrze na przełomie XIX i XX wieku*, rozprawa doktorska w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, maszynopis s. 19.

⁴ Tamże, s. 24.

wzajemne relacje, by nie wspomnieć już o ich odnoszeniu do pojęć i terminów używanych przez innych autorów o podobnie ukierunkowanych zainteresowaniach i podejmujących podobne problemy, analizy i badania”⁵.

Nie dążąc do porządkowania panującego w studiach nad pamięcią pojęciowego chaosu, pragnę podkreślić, że w moim wywodzie, odwoływać się będę do *pamięci jednostkowej, pamięci zbiorowej, pamięci kulturowej*, a dookreślenie znaczeń pojawi się na drodze opozycji wobec *historii*. Aby lepiej zrozumieć znaczenie tej opozycji, odwołam się do dwóch kontekstów, przy czym pierwszy z nich jest przeze mnie przywołany jako towarzyszący mi w chwili obecnej, kiedy przystępuję do przeprowadzenia mojego wyvodu. Podobnie jak rozprawa Szczawińskiej, poświęcona polskiemu teatrowi w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, nie znajdował się on w polu moich zainteresowań związanych z pamięcią i historią w trakcie pracy nad przedstawieniem kieleckim — w przeciwieństwie do drugiego kontekstu, który mocno kształtował aparat pojęciowy.

Kontekst pierwszy to przemiany zachodzące wewnątrz studiów nad pamięcią, związane z wyłonieniem się pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych XX wieku drugiej fali zainteresowania zjawiskami związanymi z pamięcią II Wojny Światowej i związanymi z tym przemianami konsekwencjami dla figury *świadka*. Odwołując się do prac omawiających znaczenie drugiego *memory boom*, Szczawińska reasumuje: „czas pomiędzy zakończeniem wojny a wyłonieniem się nowego pokolenia pamięci wypełniały narracje heroiczne (np. związane z mitologią Ruchu Oporu we Francji czy też, ogólniej, bohaterską walką z wrogiem), niezbędne dla wspierania powojennego, ekonomicznego i politycznego konsensusu. Względna stabilizacja zachodniego ładu, przełamana rewoltami końca lat sześćdziesiątych, umożliwiła w końcu otwarcie na zupełnie inny wymiar wojennych historii: historii ofiar”⁶. Podstawowym punktem odniesienia staje się wówczas Zagłada — wraz z rozwojem mediów mnożą się nagrania ustnych przekazów i filmy dokumentalne, w

⁵ Barbara Szacka, *Czas przeszły: pamięć – mit*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2006. s. 33, [cyt za:] W. Szczawińska, dz. cyt., s. 26.

⁶ Weronika Szczawińska, dz. cyt., s. 28.

studiach nad pamięcią rozpoczyna się *epoka świadka*. Dochodzi przy tym do znaczącego przekształcenia w pojmowaniu relacji między pamięcią a historią. Ich ostre przeciwstawienie (dla historii wszystkie fakty są równoważne, przekazuje ona prawdę; selektywna i wartościująca pamięć przekazuje przede wszystkim normy i wartości) większość badaczy uznaje za błąd, wskazując, jak czyni to teoretyczka Aleida Assmann, na konieczność konstruowania „komplementarnych trybów pamiętania”⁷. Cytowany przez Szczawińską Jay Winter ujmuje tę sprawę ogólniej — przeszłość ma formę przeżywanego przez nas kolażu, a pamięć i historia to jedynie nieco odmienne, sprzężone ze sobą części skomplikowanej konstrukcji. Akcentując procesualność i zmienność pamiętania, Winter odrzuca konfigurację pamięci zbiorowej opartej na ustalonej matrycy.⁸

Kontekst drugi to wyjątkowe ożywienie zainteresowania pamięcią nie tylko na gruncie *memory studies*, ale w wielu innych dziedzinach humanistyki, jakie wywołały przemiany społeczne, polityczne i kulturowe zapoczątkowane w roku 1989. Za ich sprawą poprzez zyskanie dostępu do archiwów, wznowienie procesów mogła odsłonić się ogromna ilość wspomnień, które od czasów powojennych pozostawały cenzurowane, utajnione lub stłumione, dotykając w ten sposób kilku ludzkich pokoleń, uczestników wydarzeń, ich dzieci i wnuków. Jak pisze Joanna Tokarska-Bakir, w procesach transformacji państw autorytarnych w demokratyczne to właśnie pamięci przypisywano wyjątkową moc przeobrażania widoczną w społecznych i politycznych postulatach, domagających się reaktywacji politycznie zamrożonej pamięci bądź rekonstrukcji pamięci utraconej. Jednak z równą intensywnością, co proces emancypacyjny rozpoczął się proces odwrotny: "zamarzania, zastygania, zapadania się pojęć, które nagle utraciły znaczenie"⁹. Destrukcyjna siła uaktywniona przez pamięć ożywiającą resentymenty stanowi również o zasadniczej różnicy w zwrocie pamięciowym na wschodzie i zachodzie Europy. Tokarska-Bakir cytuje zdanie Enzo

⁷ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. R. Przybyła [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz Wolska, UNIVERSITAS, Kraków 2009, s. 128.

⁸ Weronika Szczawińska, dz. cyt., s. 30.

⁹ Joanna Tokarska-Bakir, dz. cyt., s. 5.

Traverso: „W Europie Wschodniej do przeszłości powraca się prawie wyłącznie pod sztandarem nacjonalizmu”¹⁰. Można zatem mówić o jeszcze innej odmianie pamięci, jaką staje się pamięć narodowa. W niej „własne cierpienie zajmuje zbyt wiele [miejsca], nie pozostawia przestrzeni dla cierpień, które wyrządzono innym”¹¹. Badacze opisują tu pojawienie się nowych fenomenów, takich jak „walka wspomnień” i „konkurencja pamięci”, umacniających monolityczne konstrukcje pamięci narodowej, oparte na selektywnym wykorzystywaniu przeszłości w celu utrzymania władzy. W tej optyce historia XX wieku postrzega jest przede wszystkim jako nieustające narodowe męczeństwo. Jak zauważa Aleida Assmann, każde *miejsce upamiętnienia* na tym polu wspiera historyczną narrację, odtwarza ją i przekazuje dalej, same będąc przez Historię stabilizowane. Joanna Tokarska-Bakir w eseju o znamienym tytule *Przeciw pamięci* odwołuje się Paula Ricoeura i opisanej przez niego pamięci-powtórzenia, pamięci zmanipulowanej, twierdząc, iż ta szczególna odmiana pamięci dochodzi do głosu z wyjątkową siłą w Polsce „ogarniętej memorialnym szaleń”¹². Jest to *pamięć nieumarła*, która:

odrywa się od rzeczywistości i czasu, bo służy innym celom niż poznawcze i żałobne. Dlatego też, mimo wielokrotnego czasem pochówka nie może przejść w stan, który Paul Ricoeur nazywa fortunnym zapomnieniem. Pamięć ta znajduje się w metastazie, bez perspektyw terminacji, i właśnie dlatego można ją porównać do fenomenu *undead*.¹²

Istnieją jednak inne miejsca związane z historią niż miejsca upamiętniania, istnieje także inna definicja historii. Assman przeciwstawia miejscu upamiętniania *miejsce traumatyczne*. Jego dynamika jest inna, “opowiedzenie jego historii wymaga najwyższego wysiłku, a także przełamania oporów i społecznych Tabu. [Oddziaływanie] miejsc traumatycznych bierze się z rany, która nie chce się

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 9.

zasklepić.”¹³ Tkwi w nich potencjał społecznie emancypacyjny. Na podobną siłę wskazuje za Frederikiem Jamesonem Joanna Tokarska-Bakir:

Istnieje definicja historii, która korygując te i inne nadużycia pamięci mogłaby przywracać ją społeczeństwu, zarazem ryglując powrót niebezpiecznych utopii. Pochodzi z książki Frederica Jamesona, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*: "Historia jest tym, co boli, co stawia opór pragnieniu i wytycza nieprzekraczalne granice dla działań indywidualnych i zbiorowych, a poprzez swoje «pułapki» ukazuje ponury i ironiczny rewers intencji, które im przyświecały¹⁴.

W trakcie pracy nad scenariuszem *1946* Jamesonowska koncepcja historii stanowiła niezwykle silną inspirację, ukierunkowującą scenariusz na poziomie idei i wyznaczającą rodzaj stojącego przed nami wyzwania oraz w istotnej mierze wpływająca na myślenie o języku teatralnym, rodzącym się z konfrontacji z bólem i próbującym zawrzeć *bolesne emocje* — złość, wstyd, smutek, lęk. Dotyczy to nie tylko charakterystyki i kondycji pojawiających się na scenie postaci, ale i jakości dramaturgicznego montażu, operującego ostrymi zderzeniami, przerysowaniem, dosłownością, konfrontacyjnością wobec podejmowanych tematów, czy premedytacją względem widza nieustannie wystawianego na obcowanie z historycznym nadmiarem w postaci świadectw, dokumentów i kontekstów. Jak sygnalizowałem wyżej, tekst dotyczący pamięci i historii pogromu kieleckiego Joanny Tokarskiej-Bakir wraz z innymi tekstami tej badaczki, np. na temat legendy o krwi¹⁵, odegrał absolutnie kluczową rolę jako teoretyczne, ale i emocjonalne zaplecze scenariusza *1946*.

¹³ Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2014, s. 174.

¹⁴ Propozycja przekładu Joanny Tokarskiej-Bakir. Oryginalny cytat: "History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its „ruses” turn into grisly and ironic reversals of their overt intention”. Zob. F. Jameson *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Methuen et Co, New York 1981, s. 88 [cyt za:] Joanna Tokarska-Bakir, dz. cyt., s. 10.

¹⁵ Joanna Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939-1946*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.

Scenariusz teatralny zaistniał tutaj poprzez bliską i konkretną relację z tekstem teoretycznym – jako teatralna odpowiedź na wyzwanie nowej humanistyki, osadzającej historyczne wydarzenie na horyzoncie bolesnej współczesności.

2. Zwrot pamięciowy w polskim teatrze

Premiera *1946* odbyła się pod koniec roku 2017, a zatem w okresie, w którym silny zwrot pamięciowy w polskim, jaki miał miejsce w pierwszym dziesięcioleciu lat dwutysięcznych w postaci ogromnej ilości tekstów dramatycznych i przedstawień, zaczął wedle badaczki zjawiska Weroniki Szczawińskiej już słabnąć. Warto tu jednak przypomnieć ów okres, kiedy to na scenach teatrów zaczęły pojawiać się “echa drugiej wojny światowej, wysiedlenia, pogromy, podwójna polsko-niemiecka tożsamość miast i ziem, historia polskich Żydów i rozmaite aspekty historii Peerelu”¹⁶. Wedle Szczawińskiej, mieliśmy wówczas do czynienia z wybuchem pamięci w rozmaitych jej odmianach i tak odmiennych estetykach teatralnych, że badaczka mogła prowokacyjnie stwierdzić, że “dzieła biorące udział w owym szczególnym powrocie do przeszłości nie mają ze sobą nic wspólnego poza ową kłopotliwą łatwością, z jaką można zaliczyć je do nurtu «pamięciowego». odnoszącego się do tematyki „pamięci zbiorowej”¹⁷. Utwory powstałe w tym nurcie tworzą złożony i niejednorodny kompleks zjawisk. Zacytuję dłuższy fragment z rozprawy Szczawińskiej. Do fenomenu teatralnego badaczka zalicza:

wyestetyzowane historie Zagłady, przepuszczone przez filtr greckich mitów czy chasydzkich opowieści, obecne w *Dybuku* czy też *(A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego, a także próbę dokumentalnej narracji dotyczącej pogromu kieleckiego w

¹⁶ Joanna Krakowska, słowo wstępne poprzedzające blok tekstów składających się na dział „Przed tym, co potem”, „Dialog” 2009 nr 4, s. 56-57 [cyt za:] Weronika Szczawińska, *Strategie reprezentacji pamięci w polskim teatrze na przełomie XX i XXI wieku*, rozprawa doktorska w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2014, s. 34.

¹⁷ Weronika Szczawińska, *Strategie reprezentacji pamięci w polskim teatrze na przełomie XX i XXI wieku*, dz. cyt., s. 36.

drugiej części tryptyku *Nic, co ludzkie* w reżyserii Piotra Ratajczaka;

pamięć inscenizowaną jako kameralne zwierzenie i jako chóralny wielogłos (dwie sceniczne realizacje *Utworu o matce i ojczyźnie* Bożeny Keff, reżyserowane przez Marcina Libera i Jana Klatę);

ostentacyjnie polityczne, a jednocześnie formalnie skomplikowane pamięciowe palimpsesty duetu Strzępka – Demirski (m.in. *Niech żyje wojna!*, *Sztuka dla dziecka*, *W imię Jakuba S.*) i szczelnie maskujące swoją ideologiczną pozycję, pozornie dokumentalne telewizyjne spektakle Sceny Faktu (m.in. *Śmierć rotmistrza Pileckiego* Ryszarda Bugajskiego);

intymny portret peerelowskiej młodości przedstawiony w *Tak wiele przeszliśmy, tak wiele przed nami* Ratajczaka i groteskowy portret peerelowskiej władzy z *Generała* Jarosława Jakubowskiego (wyreżyserowanego przez Aleksandrę Popławską i Marka Kalitę);

szczelne i spójne historie bohaterów *Naszej klasy* Tadeusza Słobodzianka i Ondreja Spisaka, a także odmowę uczestniczenia w koherentnej opowieści o historii zapisaną przez Agnieszkę Jakimiak w reżyserowanym przeze mnie tekście *Jak być kochaną*;

historię o „świętym” – Jerzym Popieluszcze – z tekstu Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk (oraz spektaklu Pawła Łysaka) i opowieść o „zdrajcy” z osobistego spektaklu-performansu Wojtki Ziemilskiego *Mała narracja*;

bohaterów opozycji z *Opery dokumentalnej o Okrągłym Stole* Barbary Wysockiej oraz bohaterki opozycji z *Jeśli nie teraz to kiedy, jak nie my to kto* Justyny Lipko-Koniecznej i Małgorzaty Głuchowskiej;

transseksualną opozycjonistkę Ewę (*Ciała obce* Julii Holewińskiej reżyserowane przez Kubę Kowalskiego) i skrajnie różne opowieści skupione na postaciach małżeństwa Wałęsów (*Wałęsa* Pawła Demirskiego w reżyserii Michała Zadary, *Danuta W.*, monodram Krystyny Jandy reżyserowany przez Janusza Zaorskiego); lokalne historie małych wspólnot (na przykład „legnickie” legendy Jacka Głomba i „wałbrzyskie” fantasmagorie Sebastiana Majewskiego, *Miłość w Königshütte* Ingmara Villqista, *Korzeniec* Remigiusza Brzyka) a także dekonstrukcje narodowych mitów (n.p. *Trylogia* Jana Klaty);

rzeczywistych świadków historii (*Transfer!* Klaty) i zamieszkujących różne miejsca w czasie pamięciowych uzurpatorów (*Kamienne niebo zamiast gwiazd* Marcina Cecki i Krzysztofa Garbaczewskiego); spektakle powstające w ramach mitotwórczych instytucji (rocznicowe spektakle w Muzeum Powstania Warszawskiego) oraz spektakle programowo naruszające kulturowe tabu (jak np. *Brygada szlifierza Karhana* Brzyka i dramaturga Tomasza Śpiewaka, w skomplikowany sposób problematyzująca PRL i socrealizm);

przedstawienia dotyczące historii zupełnie najnowszej (transformacyjna opowieść *Być jak Steve Jobs* Michała Kmiecika i Marcina Libera) a także teatralne wycieczki do Polski przedwojennej (*Bitwa warszawska* Strzępki i Demirskiego)¹⁸.

Co szczególnie istotne, w swojej rozprawie Szczawińska zwraca uwagę, iż pomimo tej obfitości przedstawień, większość z twórców pamięciowego nurtu “w prosty sposób reprodukuje nieskomplikowaną perspektywę nostalgiczną lub, podejmując tematy historycznych przeinaczeń i wykluczeń, nie wykracza poza ramy tradycyjnie pojmowanych pamięciowych dyskursów, operując takim trybem narracyjnym, który

¹⁸ Tamże, s. 36-38.

zamyka pamięć i historię w czasie przeszłym dokonanym, odbierając im tym samym dynamikę i kulturotwórczą moc”¹⁹. Wedle Szczawińskiej, niekiedy winą za taki stan rzeczy tkwi w teatralnym medium, które wśród *mediów pamięci* — wedle typologii Assmann takich jak pismo, obraz, ciało — zajmuje skomplikowaną pozycję. W obrębie jednego spektaklu pamięciowe media zaczynają ze sobą konkurować, a typowe dla przeciw-historii gesty i strategie, takie jak: „zerwania, luki, fragmenty”, „eksperymenty z różnymi stylami” czy też „udzielenie głosu tym, których go pozbawiono”, rozbijają się o konwencjonalnie budowane postaci. Psychologiczne narzędzia użyte w tworzeniu roli “skutecznie maskują rzeczywiste pozycjonowanie [osób aktorskich] wobec prezentowanych wydarzeń”²⁰. Szczawińska demaskuje takie działanie, które niebezpiecznie zbliża aktora do figury świadka a nawet ją zawłaszcza. “Wykonawcy podają fragmenty autentycznych relacji świadków wydarzeń, wypowiadają je emocjonalnym tonem, wcielając się w ich autorów zamiast problematyzować relację pomiędzy konstruowanym kształtem przeszłości a napięciami sił we współczesnym społeczeństwie [...] Postaci, zamiast mediować pomiędzy palimpsestowymi układami wspomnień, właściwie «podszywają» się pod świadków wydarzeń, unicestwiając «naturalny» tok dyskursu pamięciowego, ufundowanego na systemie blokad, wyrw i przesunięć.”²¹ Tymczasem iluzja bezpośredniego dostępu do historii jest niebezpieczeństwem. Ten wątek rozważań Szczawińskiej podejmę w drugim rozdziale pracy.

Kontynuując rozważania dotyczące pamięci, historii i teatru chciałbym w nurcie pamięciowym umieścić przedstawienia, które zrealizowałem jako dramaturg oraz napisane przeze mnie teksty teatralne zarówno przed, jak i po 1946. Moje zainteresowania związane z pamięcią zbiorową, kulturową, jednostkową i historią XVIII, XIX, XX wieku, jak i najnowszą widoczne w scenicznych realizacjach; niekiedy zbiegają się z opisywanym przez badaczy pamięciowym nurtem, zasadniczo jednak płyną wobec niego niezależnie. *Brygada szlifierza Karhana*, którą zrealizowałem z

¹⁹ Tamże, s. 39.

²⁰ Tamże, s. 42.

²¹ Tamże, s. 48.

Remigiuszem Brzykiem w Teatrze Nowym w Łodzi w 2008 na podstawie produkcyjniaka Vaška Kani, odsyłała widza do czasów wczesnego socrealizmu i legendarnego przedstawienia Kazimierza Dejmka (reżyseria zbiorowa), którym łódzka scena inaugurowała swoją działalność. *Berek Joselewicz* według Zenona Parwiego w reżyserii Remigiusza Brzyka (Teatr Polski, Wrocław 2010) przenosił widza w czasy insurekcji kościuszkowskiej, przybliżając historię powołania pułku Żydów walczących w obronie niepodległości Rzeczypospolitej, jak i Kościuszkowskiej wizji Polski jako kraju wielokulturowego. W jednej ze scen tego przedstawienia Halina Rasiakówna jako Tadeusz Kościuszko dosiadający szkieletu konia wolno zjeżdżała po pochylonej w kierunku widowni podłodze sceny, recytując „Uwiedomienie o formującym się pułku starozakonnym” — pełną wersję odezwy. Po premierze *Berka* zostaliśmy z Brzykiem odznaczeni Medalami „Powstanie w Getcie Warszawskim”, przyznawanym przez Stowarzyszenie Żydów Kombatantów i Poszkodowanych w II Wojnie Światowej. Kolejna realizacja z Remigiuszem Brzykiem, *Joanna d’Arc. Proces w Rouen* (Teatr Polski, Bydgoszcz 2010) była adaptacją archiwalnych dokumentów procesu d’Arc z 1431 roku. *Harce młodzieży polskiej* (Teatr IMKA, Warszawa 2012; reżyseria: Remigiusz Brzyk), będące koprodukcją Akademii Teatralnej w Warszawie z Teatrem IMKA i grane w jego siedzibie, były przedstawieniem dyplomowym studentów Wydziału Aktorskiego warszawskiej Akademii Teatralnej i dotyczyły historii i działalności młodzieżowej organizacji harcerskiej — od jej zarania, to jest działalności instruktorów i teoretyków harcerstwa Andrzeja i Olgi Małkowskich aż po organizacyjny rozłam ruchu harcerskiego w Polsce u progu III RP. W *Korzeńcu* (Teatr Zagłębia 2012; reżyseria: Remigiusz Brzyk), adaptacji powieści Zbigniewa Białasa osadzonej w latach poprzedzających wybuch I Wojny Światowej, bohaterem był Sosnowiec i jego symboliczne miejsca świadczące o wielokulturowej przeszłości — Cmentarz Czterech Wyznań, Trójkąt Trzech Cesarzy, stacje emigracyjne. *Gorączka czerwcowej nocy* (Teatr Nowy 2013, Poznań; reżyseria: Remigiusz Brzyk), mój autorski tekst napisany wierszem, odsyłała do wydarzeń Poznańskiego Czerwca, pierwszego w PRLu strajku generalnego i protestów krwawo stłumionych przez wojsko i milicję oraz do spektaklu teatralnego *Oskarżony: Czerwiec pięćdziesiąt sześć* w reżyserii Izabelli Cywińskiej z

roku 1981, który powstał na podstawie relacji świadków i protokołów sądowych z procesów uczestników wydarzeń. *Polacas* w reżyserii Doroty Ignatjew, zrealizowane w Teatrze Żydowskim w Warszawie (2014) na bazie mojego tekstu, opowiadały o ofiarach działalności mafijnej, jaka kwitła na ziemiach polskich od przełomu XIX/XX wieku, tj. o procederze handlu młodymi Żydówkami, które pod pretekstem zawierania związku małżeńskiego były sprzedawane do domów publicznych w Brazylii. Wykorzystywane jako pracownice seksualne odrzucone były przez społeczność żydowską. *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* (Duesseldorfereschauspielhaus 2012; reżyseria: Michał Borczuch), adaptacja reportaży Swietłany Aleksijewicz, opowiadała o przeżyciach wojennych żołnierek Armii Czerwonej, stygmacie frontowych ładacznic i społecznym odrzuceniu. Adaptacja *Pasażerki* Zofii Posmysz (Teatr Współczesny, Wrocław, 2009, reżyseria: Natalia Korczakowska) tematyzowała relacje ofiary i oprawcy oraz figurę muzułmana, oznaczającą w żargonie obozowym więźnia skrajnie wycieńczonego z powodu głodu. Adaptacja powieści dla młodzieży *Es wahren ihrer sechs [Było ich sześćcioro]* Alfreda Neumanna w reżyserii Michała Borczucha (Residenztheater, Monachium 2021), oparta na losie historycznych postaci rodzeństwa studentów Scholl, była portretem grupy młodych ludzi walczących z faszyzmem, a następnie straconych na gilotynie. Tematyka przeszłości i pamięci indywidualnej najmocniej została przeze mnie podjęta w przedstawieniach w reżyserii Michała Borczucha. We *Wszystko o mojej matce* (Łaźnia Nowa, 2012) była to pamięć reżysera i aktora (Krzysztof Zarzecki), którzy w dzieciństwie i wczesnej młodości stracili matki. Pamięć indywidualna i zbiorowa (zespół aktorski) znalazły się w centrum zrealizowanego z Michałem Borczuchem teatralnego dyptyku *Aktorzy prowincjonalni. Sobowtór* (Teatr Stary, 2021) i *Aktorzy prowincjonalni. Autobiografie* (Teatr Polski w Podziemiu, 2021), opowiadającego o kondycji i strategii przetrwania – w konflikcie z władzą – zespołów dwóch najważniejszych teatrów w Polsce.

3. Miejsce pamięci — *Brygada szlifierza Karhana*

W przywoływanych wyżej rozważaniach na temat nurtu pamięciowego w polskim teatrze Szczawińska, odwołując się do *Brygady szlifierza Karhana* w reżyserii Remigiusza Brzyka, wskazała na konkretną wariację, to jest na „dzieła problematyzujące pamięć samej sztuki, odnoszące się do pamięci przedstawień i pamięci teatru, pamięci kultury (obejmującej także popkulturę), traktujące kulturę jako repozytorium wspomnień równie realnych (bądź równie nierealnych) jak te związane z planem wydarzeń”²². *Brygada* niewątpliwie mieści się w wyodrębnionej kategorii przedstawień o przedstawieniach. Jeśli jednak porównać nawet pobieżnie zamysł koncepcyjny naszego łódzkiego przedstawienia z, na przykład, *Hamletem* Wooster Group konkretna osobliwość rzuca się w oczy. W obu przypadkach mamy do czynienia z „teatralną rekonstrukcją”. Nie jest istotne w tym momencie, czy źródłem tej rekonstrukcji, „oryginałem”, na którym pasożytuje późniejsze przedstawienie jest scenariusz czy rejestracja wideo. To, co *Brygadę* i amerykańskie przedstawienie różni, to związek z realnie istniejącym miejscem, teatrem, które wydało oryginał i na które rekonstrukcja jest zaprojektowana. Gest ten, absolutnie założycielski wobec wszystkich innych aktów twórczych, można określić jako traktujący konkretny teatr z jego historią, repertuarem, przedstawieniami, kulturową rolą, architekturą budynku, ale przede wszystkim zespołem aktorskim jako *miejsce pamięci*. Gest ten wypróbowaliśmy z Brzykiem w naszych pracach wielokrotnie, zanim udaliśmy się do Kielc. W tej części pracy chciałbym bardziej szczegółowo omówić sposób jego rozumienia i wykorzystania w pracy nad przedstawieniami, wskazując jednocześnie na istotne wariacje w podejściu do miejsca pamięci, jak i związane z tym dramaturgiczne strategie, które niejako skumulowały się podczas pracy nad *1946*.

Teoria *miejsca pamięci* została sformułowana przez Pierre’a Norę, który nie przedstawił jednak ostrej definicji pojęcia a jedynie przykłady i potencjalne właściwości *lieux de mémoire*. I tak miejsce pamięci jest zarazem „proste i wieloznaczne, naturalne i sztuczne, dostępne bezpośrednio w konkretnych, zmysłowych doświadczeniach i

²² Tamże, s. 34.

podatne na najbardziej abstrakcyjne opracowanie. To faktycznie *lieux* w potrójnym sensie – materialnym, symbolicznym i funkcjonalnym”²³. Koncepcja, która tu się zarysowuje, oparta jest zatem na paradoksalnych i jednocześnie inspirujących sprzecznościach. Istnieją również próby doprecyzowania zjawiska. Andrzej Szpociński postuluje, by o miejscach pamięci mówić jedynie wówczas, gdy spełnione są poniższe kryteria. Po pierwsze, kiedy wytwory kulturowe a także zdarzenia i osoby postrzegane są w potocznej świadomości jako przynależące do określonych grup lub zbiorowości. Po drugie, gdy można w nich dostrzec depozyt nie tylko jednej konkretnej wartości, lecz szeregu wartości ważnych dla wspólnoty. Po trzecie, gdy w *miejscu* znajdują się i mogą być odnajdywane coraz to inne, nowe wartości²⁴. Szczawińska dopowiada, że może przy tym dojść do sprzężenia tego, co leży w naturze teatralnego medium ze strukturami pamięci w taki oto sposób, że sam teatr daje się rozpoznać jako miejsce pamięciowego nawiedzenia. Przywołuję te koncepcje nie dlatego, że inspirowały one pracy nad przedstawieniami, ale by sprawdzić, na ile przydatne są one do nazwania specyfiki, a zatem ostrego zobaczenia dramaturgicznego gestu, z jakim eksperymentowaliśmy.

Brygada szlifierza Karhana to pierwszy spektakl, jaki zrealizowałem z reżyserem Remigiuszem Brzykiem jako dramaturg i autor opracowania tekstu sztuki Vaška Kani. Był to początek wieloletniej współpracy. Istotne są okoliczności powstania przedstawienia. W 2008 roku Zbigniew Brzoza objął dyrekcję Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi. Po latach artystycznej zapaści wybór ten przyniósł nadzieje na odrodzenie łódzkiej sceny, powrót teatru zaangażowanego, na ambitny repertuar przyciągający nową publiczność, wysoki poziom zespołu artystycznego, zespołowy a nie gwiazdorski model aktorstwa, rozbudowę instytucji o nowe przestrzenie. Do rady artystycznej zostali zaproszeni dwaj reżyserzy, którzy w przeszłości byli związani z Teatrem Nowym — Remigiusz Brzyk i Łukasz Kos.

²³ Pierre Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” nr 105., s. 25 [cyt. za:] Weronika Szczawińska, dz. cyt., s. 223.

²⁴ Tamże, s. 169.

Dołączyłem do ekipy Nowego jako dramaturg dwóch pierwszych przedstawień realizowanych na Dużej Scenie, a następnie jako kierownik literacki teatru.

Energia artystycznej przemiany pchnęła Brzyka, którego przedstawienie miało otworzyć sezon, do zmierzenia się z mitem założycielskim łódzkiej sceny — z *Brygadą szlifierza Karhana*. 12 listopada 1949 roku sztuka Vaška Kani w układzie dramatycznym Kazimierza Dejmka i Janusza Warmińskiego, w reżyserii zbiorowej pod kierunkiem Jerzego Merunowicza inaugurowała działalność Państwowego Teatru Nowego. Była to instytucja powstała:

z inicjatywy młodych aktorów, uświadomionych politycznie, aktorów, którzy wykreślili sobie wyraźną i prostą drogę: chcieli stworzyć pierwszy w Polsce teatr «polityczny», opowiadający się — bez żadnych ustępstw na rzecz przeżytków teatru idealistycznego i burżuazyjnego — po stronie klasy robotniczej, jej dążeń rewolucyjnych i jej walki.²⁵

Vašek Kania, czeski robotnik i autor sztuki wziętej przez zespół Dejmka na warsztat, pisał o sobie: "...partia zrobiła mnie tym, czym dzisiaj jestem. Moją obecną pracą staram się spłacić dług Partii i klasie robotniczej za to wszystko, co mi dały". *Brygada szlifierza Karhana* ukazująca walkę starego, wstecznego pokolenia reprezentowanego przez przedwojennego szlifierza Karhana z nowym, młodymi robotnikami chcącymi działać w duchu pracy kolektywnej, była symboliczną spłatą tego długu. Podstawowe zagadnienia robotniczej walki o nową rzeczywistość, prosty język robotników fabryki "Sokołowo", brak w sztuce mieszczańskiej intrygi i psychologicznych zawłości miały dawać widzowi wrażenie bycia nie w teatrze, lecz w fabryce, oglądania autentycznego, "niewymyślnego życia". W programowym „słowie zespołu PTN do widza” łódzcy artyści uzasadniali wybór tej a nie innej sztuki:

²⁵ Andrzej Wydrzyński, *Narodziny teatru naprawdę nowego*, materiał nadesłany, 19.11.1949, źródło: <https://e-teatr.pl/narodziny-teatru-naprawde-nowego-a65324>, (dostęp: 12.05.2024).

Nie wybraliśmy sztuki z t. zw. wielkiego repertuaru, ponieważ w obecnym etapie rozwoju naszego Państwa uważamy, że wielki repertuar stanowią sztuki w rodzaju «Brygady szlifierza Karhana» — sztuki odkrywczej tak pod względem formy, jak i treści — sztuki, których problemy dorastają do wielkości naszych czasów, a ich treść i przedstawione w niej konflikty pomagają ludziom w ich codziennej pracy, w rozwiązywaniu nurtujących ich problemów [...]26.

Nawet próby odbywały się w nowej metodzie pracy. Aktorzy konsultowali tekst z łódzkimi szlifierzami, stawali przy szlifierkach, uczyli się chodzić przy maszynie i nosić robocze kombinezony. Wierność rzeczywistości szła w parze z wiernością tekstowi sztuki — układ dramaturgiczny Dejmka i Warmińskiego względem tekstu Kani jest “klasyczny” — nie ma tu mowy o żadnej rewolucji, zmianach sensów, czeskie realia nie są przepisywane, usunięcie z finału jednej postaci i jej kwestii: “My rewolwerarze, dziękujemy wam, żeście nam dodali otuchy i jest nam przykro, że jest nas tak mało” nie zmienia wymowy sztuki i zostało prawdopodobnie podyktowane ograniczeniem obsadowym. Kiedy we wrześniu 2008 roku rozpoczęliśmy z Brzykiem próby, nasze podejście do tekstu Kani było radykalnie odmienne. Przyjęliśmy założenie, że sztuka Kani stanowi jedynie pretekst, sama w sobie nie posiada głębi ani intrygującej wieloznaczności. Przeciwnie, oczywista ze współczesnej perspektywy naiwność tekstu pozbawionego głębi, jasny konflikt i operowanie zbiorowością stanowią atut, nie odciągając uwagi od historycznej realizacji Dejmka — obecnie patrona Teatru — i towarzyszącego jej kontekstu politycznego i kulturowego. W naszym spojrzeniu na zespół aktorski Dejmka kryła się dwoistość. Z jednej strony staraliśmy się utrzymać perspektywę “naiwną”, to znaczy widzieć w nich grupę artystów połączonych przez młodość (w chwili obejmowania dyrekcji teatru Dejmek był człowiekiem dwudziestoczteroletnim) i pokoleniowe doświadczenie wojennej i powojennej rzeczywistości, a przede wszystkim poprzez teatralny zakład pracy radykalnie podchodzący do kwestii sztuki (zbiorowe marzenie o tworzeniu nowego języka

26 Cyt. za: Stefan Stefański, źródło nieznane, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/66621/brygada-szlifierza-karhana>, (dostęp: 18.05.2024).

teatralnego) i społecznej rzeczywistości (zmieniać rzeczywistość poprzez teatr). Z drugiej strony, nie mogliśmy nie dostrzegać w tych ludziach pokolenia uwodzonego przez ideologię politycznego systemu, który zaraz bezwzględnie wykorzysta ich młodzieńczą niewinność. Paradoksalnie, sztuka Kani z jej płytkością i prostotą socrealistycznego produkcyjniaka dawała świetny dostęp do niewinności uchwyconej przed porażką, do emocjonalnego portretu zbiorowości. Ta warstwa tekstu uległa w opracowaniu dodatkowemu wyostrzeniu poprzez dopisanie bardziej współcześnie brzmiących tekstów o marzeniu (np. Karhana, scena zbiorowa karaoke materiałów filmowych Polskiej Kroniki Filmowej). *Brygada* Kani ma również swoje momenty ponure, np. samokrytyka bohatera, który ukradł buty, za co zostaje usunięty z fabryki. Wbrew intencjom tekstu, dostrzegaliśmy w tym wątku nie tylko pedagogiczne pouczenie, lecz zapowiedź systemowego, nie znającego litości „zła”. Z tekstu Kani w całości został natomiast usunięty wątek domu i rodziny Karhana jako rozbijający akcję dziejącą się w fabryce i niepotrzebnie wzmacniający rangę tytułowej postaci nie niekorzyść robotniczej zbiorowości.

Powyższe zabiegi na tekście były pochodnymi zasadniczego gestu związanego z uruchomieniem teatru/ przedstawienia Dejmką jako miejsca pamięci. Przedstawienie z 1949 roku istniało w postaci materialnych i niematerialnych artefaktów, takich jak: scenariusz, afisz, recenzje prasowe, dokumentacja zdjęciowa, zapis audio zrealizowany przez Polskie Radio czy legenda przekazywana w opowieści. Te pamięciowe okruchy w oddziaływały w trakcie prób z różną mocą, inspirując coraz to nowe strategie dramaturgiczne i inscenizacyjne. Potężnego impulsu dostarczyły czarno-białe zdjęcia ze spektaklu, przedstawiające aktorów w scenach zbiorowych. Zdjęcia z przedstawienia odnaleźliśmy w teatralnym archiwum. Były one jednak nieopisane — niegdyś rozpoznawalne twarze aktorów stały się dla nas anonimowe. Stanowiło to ciekawy problem — decydując się na wystawienie *Brygady*, pragnęliśmy otworzyć portal między między teraźniejszością i przeszłością, między przełomowym momentem w historii Teatru Nowego (nowa dyrekcja) a jego mitem założycielskim, między kondycją zespołu w 2008 roku a aktorami Dejmką. Przystąpiliśmy do analizy zdjęć. Kierując się na przykład ilością postaci, próbowaliśmy ustalić, z jaką sceną mamy do czynienia.

Tekst sztuki dostarczał informacji o postaciach występujących w danej scenie. Afisz teatralny przez postaci pozwolił ustalić tożsamość aktorów, przy czym, jak się później okazało, pojawiły się tu również błędne przyporządkowania. Nie pociągnęły one za sobą konsekwencji dramaturgicznych, ale wiele wiele mówiły o procesie pracy z przeszłością. Intensywna analiza zdjęć przyniosła nie tylko symboliczną gratyfikację, co realne zyski w postaci koncepcji scenograficznej Justyny Łagowskiej. Jej podstawowym elementem jest czternaście standów ludzkiej wielkości przedstawiających postaci z realizacji *Dejmka*. Indywidualne portrety powstały po rozcięciu zdjęć przedstawiających sceny zbiorowe.



Standy z wizerunkami aktorów — w środku Kazimierz Dejmek, pierwszy z prawej Wojciech Błach. Fot. Janusz Szymański

Standy stały się wehikułem umożliwiającym wywołanie w naszym przedstawieniu przeszłości w sposób konkretny i dosłowny. Każdy z nich został przypisany aktorowi grającemu tę samą postać i jednocześnie pełniącemu funkcję animatora. Podwojenie standu i aktora zdeterminowało język przedstawienia. Nie tylko pociągnęło za sobą konkretne gesty inscenizacyjne, choreograficzne, sposoby

gospodarowania przestrzeni sceniczną, ale otworzyło niesamowite możliwości dramaturgiczne. Rój standów i ludzi zaangażowanych w sceniczną akcję wywołuje wrażenie oglądania *Brygady* w podwójnej obsadzie, jak gdyby dwa zespoły teatralne grały jednocześnie, wnosząc różne kontrapunktujące się tonacje. W momentach, w których przez naiwne, ale piękne zbiorowe marzenie przebija się złowrogi charakter politycznego systemu, nieruchome standy są niemymi świadkami wydarzeń lub nawet przemawiają. Mają bowiem zdolność przemówienia własnym głosem, tj. głosem aktora z pierwszej obsady, zarejestrowanym w radiowej wersji *Brygady*. Gorzka samokrytyka składana przez pracownika wybrzmiewa dwukrotnie — wypowiedziana przez stand i powtórzona przez aktora. Oboje są w roli człowieka złamanego przez system, razem opuszczają przestrzeń fabryki.

Miejsce pamięci zostaje w przedstawieniu aktywowane za pomocą gestu inscenizacyjnego (standy). Równie ważny w tym aspekcie jest podstawowy gest dramaturgiczny — stworzenie ramy opowieści, która ukierunkowuje percepcję widza na konflikt między pamięcią indywidualną (młodzieńcze marzenie) i zbiorową (potępienie socrealizmu i jego kulturowych wytworów). O tym napięciu przekonał się już na początku prób. 2 września 2008 roku w odpowiedzi na opublikowane zapowiedzi repertuarowe Gazeta Wyborcza Łódź zamieściła tekst Krzysztofa Kowalewicz z niesmakiem zapowiadający naszą premierę:

“Dzisiaj też nie brakuje przeciwników wystawiania «Brygady». Janusz Majcherek, krytyk teatralny: - Socrealizm od dziesięcioleci jest na straconej pozycji. Nie ma do czego wracać. Zastanawiam się, jakie są intencje realizatorów. Jeśli to ma być zabawa w wyśmianie socrealizmu i sztuki produkcyjnej, to wydaje mi się dosyć łatwe, czy nawet za łatwe, poniżej pewnej klasy. Nie daj Boże, że ten tekst potraktowany zostanie jak klasyka i wystawiony na poważnie. Martwi mnie myśl, że można by grać sztuki produkcyjne na serio.

Przeciwny sięgnięciu po ten tekst jest również Jan Prokop, historyk literatury: - Idea zwalczania kapitalizmu za pomocą socjalizmu wydaje się szalona. Socjalizm w parodystycznej formie można pokazywać w muzeum osobliwości, a nie jako coś wartościowego prezentować na deskach teatru repertuarowego. Oczywiście uczniowie w liceum powinni zobaczyć pierwsze strony «Trybuny Ludu» z lat 50. Dzięki temu tamte czasy będą przechowywać w pamięci jako coś ponurego, tak jak obozy koncentracyjne.”²⁷

Miejsce pamięci okazało się obsceniczne. W nas budziło melancholię, w krytykach emocjonalny sprzeciw, irytację. Przyjmując strategię konfrontacji z nazwanym tu wprost „zakazem myślenia”, postanowiłem umieścić te wypowiedzi nie tylko w programie przedstawienia, ale także w scenariuszu. Dopasowując standy do aktorów, trafiliśmy na intrygujący szczegół tj. niezgadzącą się liczbę postaci. Okazało się, że usunięta przez Dejmka i Warmińskiego kwestia: „My rewolwerarze...” była jedynym zdaniem wygłaszanym przez trzecioplanową postać Zaruby. Dejmкови i Warmińskiemu *usunięcie* tej postaci nie nastroczało problemów, natomiast nam jej *przywrócenie* zbudowało dramatyczny przebieg — od prologu, biegnący dodatkową ścieżką narracyjną przez całe przedstawienie, aż do zakończenia. Zakora, gdyż tak nazywała się wycięta postać, grany specjalnie występującego gościnnie Wojtka Błacha — otrzymał inną rangę — przewodnika, wirusa krążącego w scenicznym świecie, aktora podróżującego w czasie, niekiedy komentującego akcję z poziomu wykraczającego poza świadomość którejkolwiek postaci. Przede wszystkim jednak Zakora wniósł w teatralną rzeczywistość silny emocjonalny stosunek zarówno do przeszłości “przedstawienia Dejmka i zespołu” i współczesności, próbującej narzuć wobec niego ocenę i moralny osąd. Wypowiedzi krytyków brutalnie demaskujących teatralne zamierzenia wpisane w tekst prologu generują zderzenie pamięci zbiorowej z pamięcią indywidualną.

²⁷ Krzysztof Kowalewicz, *Kontrowersyjna premiera w Teatrze Nowym*, „Gazeta Wyborcza Łódź” nr 205, 2008.

Scena prologu rozgrywa się we foyer centrum edukacji teatralnej. Przestrzeń pozyskana przez Brzozę dla Teatru jako nowa sala prób stała się sceną, w której następnie grana była *Brygada*. To tradycyjna przestrzeń domu kultury – pomalowana na czarno i opróżniona ze sprzętów duża sala, z niewielkim podwyższeniem po jednej stronie będącym sceną. W aranżacji Łagowskiej i Brzyka publiczność zajmuje krzesła ustawione na “widowni”, gdy proporcjonalnie dużo większa przestrzeń pustej podłogi staje się miejscem gry. Po obu jej stronach umieszczono telewizory. Na przeciwległej względem widza ścianie szeroko otwarte drzwi wychodzą na foyer. Tam pojawia się “spóźniony widz”, który szybko zostaje zatrzymany przez pracowników technicznych. Przez cały prolog akcja ogranicza się do przestrzeni foyer (jest także widoczna na telewizorach).

ZAKORA

Dzień dobry. Czy to jest centrum edukacji teatralnej?

(*widząc stendy*) O Zaruba... Klepacz... ja tu byłem, ja tu z nimi byłem.

Jestem Zagóra, mówiłem tylko jedno zdanie: My rewolwerarze, dziękujemy wam, żeście nam dodali otuchy i jest nam przykro, że jest nas tak mało. Dzień dobry, Zakora. Ja tu byłem.

Zakorę czeka jednak niemiła niespodzianka, wśród stojących we foyer standów nie może znaleźć swojego. Chcąc przekonać pracowników, że był częścią historycznego wydarzenia, zaczyna kartkować leżący we foyer program teatralny, w którym rzucają mu się w oczy wypowiedzi Majcherka i Prokopa. Gdy je odczytuje, przeżywa głęboki szok.

/wyciąga papierosa/

PRACOWNICY

Co pan robi?

ZAKORA

Przepraszam, a pan zapali?

PRACOWNICY

Tu jest zakaz palenia.

ZAKORA

Zakaz palenia? W teatrze?

PRACOWNICY

Słyszał pan o zagrożeniu biernym paleniem?

ZAKORA

Biernym paleniem? TEGO nie wolno wystawiać, a ty się przejmujesz biernym paleniem?? To jest teatr. W teatrze nie można palić? To przestrzeń wolności. Zakaz palenia. Papierosy bez nikotyny, kawa bez kofeiny, seks bez penetracji... Dzisiaj dużo się mówi po to, nie żeby się coś zmieniło, ale żeby właśnie wszystko pozostało bez zmian. Ale jeśli tak naprawdę zagroziś istniejącemu systemowi, to ten system ci utnie łeb. Zakaz palenia. (pokazując na standy) O... Jarka Karhan i Stary Karhan. A ty wiesz kto to jest?

PRACOWNICY

Wiem, Kazimierz Dejmek.

ZAKORA

To jemu powiedz, że nie wolno palić w teatrze. Pani Kazimierzu, tu nie wolno palić. Dawaj to.

/bierze kamerę i zagląda w głąb przestrzeni sceny w kierunku widza./

A co to jest? Wam się w dupach przewracało. Telewizory. Tam sobie na scenie widownie zrobili... A tutaj co jest? Scena.... Człowieku, scena to przestrzeń wolności, ja tam mogę być czym chcę. Papierosem mogę być, mchem mogę być, drzewem mogę być, dzieckiem mogę być, starym mogę być, tobą tam mogę być. (Nad progiem) To tu nie wolno palić a tu wolno? (Przygotowując się do zrobienia pierwszego kroku) Patrz, ja ci pokażę, co to jest magia.

Aktor stawia pierwszy ostrożny krok na scenie, która wydaje się całkiem obca. Ale gdy stopa dotyka podłogi, dochodzi do rozpoznania. Inscenizacyjnie moment ten jest dodatkowo powiększony. Scena — jak kiedyś — dalej jest przestrzenią fantazji, wolności artystycznej, pamięci. Złość i irytacja ulegają terapeutycznemu oczyszczeniu, ich miejsce zajmuje wzruszenie i melancholia. W trakcie wieczoru Zakory utrzyma swój wyjątkowy status przewodnika prowadzącego nas po świecie fabryki i przeszłości. Jego intymna obecność podbija wymowę scen, ale nie wybija widza ze scenicznej opowieści. Podobnie jak dramaturgiczne ingerencje w tekst Kani nie mają inwazyjnego charakteru, zlewają się z językiem autora, np. Karhan — “Gdy byłem młody, majster powtarzał mi, nie bój się śnić największych marzeń, jeszcze większych niż te, które przychodzą ci do głowy” lub w scenie “Karaoke” teksty inspirowane Polską Kroniką Filmową, pojawiające się w charakterze utworów recytowanych z pamięci przez szlifierzy jak piosenki śpiewane wspólnie.



Wojtek Błach jako Zakora wśród standów. Fot. Janusz Szymański.

Kiedy dochodzimy do końca i Zakora, zgodnie z oryginalną wersją sztuki, ma się pojawić, aby wypowiedzieć jedno zdanie, w przedstawieniu zostaje uruchomione jeszcze jedno medium pamięci. Czarno-białe portrety przemówiły swoim oryginalnym głosem, teraz pojawia się niespodziewanie fragment rejestracji wideo spektaklu Dejmka, przedstawiający finałową scenę — jedyną, jaka została zarejestrowana. Zakora schodzi ze sceny, zamyka za sobą drzwi, ma wejść na koniec zarejestrowanego materiału. Jednak kilkudziesięciosekundowe nagranie się nie kończy. Za sprawą jakiegoś złowieszczego żartu ulega zapętleniu – ciało Karhana w nieskończoność jest podrzucane w górę przez grupę robotników. Ten nagły przebłysk przeszłości obdarza przedstawiany na nagraniu moment zbiorowej radości gorzkim zabarwieniem — przewodnik wieczoru pozostanie za drzwiami, jego marzenie “zagrania” w przedstawieniu nigdy się nie spełni.

4. Miejsce pamięci — *Gorączka czerwcowej nocy*

Kiedy w 2013 roku Piotr Kruszczyński, dyrektor Teatru Nowego w Poznaniu, zaprosił Brzyka i mnie do pracy, zdecydowaliśmy się zmierzyć z legendarnym przedstawieniem tej sceny. Określenie „legendarny” w odniesieniu do spektaklu *Oskarżony: Czerwiec pięćdziesiąt sześć* w reżyserii Izabelli Cywińskiej (premiera odbyła się 20 czerwca 1981 roku) jest w pełni uzasadnione. Scenariusz spektaklu, którego autorami byli Izabella Cywińska i Włodzimierz Braniecki, powstał na podstawie relacji świadków i protokołów sądowych z procesów uczestników Poznańskiego Czerwca 1956 roku. W scenariuszu wykorzystano także nagrania radiowe, materiały prasowe, fragmenty przemówień politycznych, relacje świadków a także wiersze Stanisława Barańczaka, Zbigniewa Herberta i Antoniego Pawlaka. Wśród postaci pojawiających się na scenie byli oskarżeni, prokuratorzy, sędzia, obrońca, adwokat, robotnicy, a także Jan Strzałkowski, czyli ojciec najmłodszej ofiary wydarzeń z 1956 roku. Autorzy scenariusza pracowali tym samym na materiale dokumentalnym, tworząc z niego teatralną adaptację. Po 92 przedstawieniach granych przy pełnej

widowni, dalszą eksploatację przerwał początek stanu wojennego. Fakt ten dodatkowo wzmocnił legendę przedstawienia i antysystemowy ton opowieści o wydarzeniach politycznych sprzed 25 lat.

Kiedy przyjechaliśmy do Poznania w 2013 z zaczątkami scenariusza, ciekawiło nas kilka obszarów badawczych. Po pierwsze, istota historycznych wydarzeń, ich główni bohaterowie. Po drugie, spektakl Cywińskiej w dalszym ciągu żywo obecny w pamięci Poznaniaków a także członków zespołu aktorskiego. W obsadzie naszego przedstawienia znalazły się osoby z oryginalnej obsady. Próby oznaczały zatem otwarcie się na ich opowieść jako pamięć świadków. Po trzecie, interesował nas współczesny kontekst lokalnej polityki społecznej, w obliczu której planowaliśmy wykonać pamięciowy zwrot, tj. odwołać się do historycznego przedstawienia sprzed 32 lat a także do wydarzeń historycznych sprzed 57 lat. W *Brygadzie*, odwołując się do przedstawienia Dejmka, wykorzystaliśmy tekst produkcyjniaka Kani, dokonując w nich semantycznych przesunięć. Odmienne podejście do przedstawienia Cywińskiej wynikało przede wszystkim z koncepcji oryginalnego scenariusza *Czerwca*. Został on bowiem oparty na nieporównywalnie cięższym materiale dokumentalnym, którego przywołanie na scenie teatralnej w ówczesnej rzeczywistości politycznej stanowiło radykalny gest ingerencji w zbiorową pamięć, dotyczącą traumatycznych wydarzeń historii najnowszej. Doświadczenie twórców przedstawienia i zespołu aktorskiego związane z mówieniem wprost o historycznej krzywdzie wobec entuzjastycznie nastawionej widowni stało się częścią aktorskiej — indywidualnej i zbiorowej — pamięci. W radykalnie odmiennej rzeczywistości politycznej postanowiliśmy nie czerpać ze scenariusza Cywińskiej, ale skupić się na opowieści o wyżej nazwanym geście — na temperaturze towarzyszącej pracy i eksploatacji *Czerwca*, na karnawale Solidarności i z tej perspektywy dotrzeć do pamięciowych okruchów Poznańskiego Czerwca. Medium a zarazem dramaturgia teatralnej opowieści dotyczącej historii, faktów, pamięci — nie jest oparte na adaptacji dokumentów, ale przyjmując formę wyraźnie literacką, poetycką.

Gorączka czerwcowej nocy oparta jest na tekście autorskim, napisanym na potrzeby tej realizacji. Tekst wierszem białym lub rymowanym, o nieregularnym

metrum, bawiący się odwołaniami do języka Wyspiańskiego i w tej mierze nie ukrywający swojego epigonizmu, nadaje opowiadanym wydarzeniom odrealniony charakter, dystans i pewną naiwność, przesuwająca pamięć i historię w sferę “mitu”. Rodzi się pytanie, czy jakość tego wiersza uwzniośla materię, którą stara się opisać, czy ją kompromituje?

Podstawowy gest dramaturgiczny przedstawienia osadzony jest w języku. Rymowanka, rymowanie, zrytmizowanie zastępuje zwyczajną językową prozodję. Język ten pojawił się wyraziście jeszcze przed próbami (a zatem zanim doszło do spotkania z aktorską pamięcią i do wyłonienia się głównych dramaturgicznych struktur — części, sekwencje, sceny). W sierpniu 2013 pracowaliśmy z Brzykiem i grupą aktorów (z których dwoje miało wejść potem do obsady) nad naszym tematem w ramach Suchego Docu w Sopocie. Paradoksalnie, biorąc pod uwagę charakter warsztatów i projektów wyszliśmy od “rzeczywistości”, faktów i bohaterów historycznych, ale za sprawą intuicji zaczęliśmy nadawać im charakter literacki. W Sopocie w całości powstała część tekstu, której bohaterką jest Strzałkowska. Tekst przebiera formę klasycznego teatralnego monologu myśli, mówienia do siebie, w który w dalszych partiach wdzierają się drugoplanowe postaci — Szczuny, zjawy z przeszłości, wymuszające dialog, który jednak nie rozsadza nie narusza wsobnego, transowego, i zapętlonego mówienia matki pogrążonej w żałobie po stracie syna (Romek, najmłodsza ofiara Czerwca). Strzałkowską widzimy w drodze na premierę przedstawienia Cywińskiej — przemierza dobrze sobie znane ulice Poznania, które były areną politycznych wydarzeń. Ponieważ tekst *Gorączki* nie ukazał się w druku a podstawowe znaczenia i sensy realizują się w tym, co wypowiedziane ze sceny, zacytuję obszerniejsze fragmenty.

STRZAŁKOWSKA

Gorzko.

Gorzko.

Przyleciała osa

Więc mówię gorzko.

Leć.
Leć
Kogo innego uządlij –
Przeklęty czerwiec.

[...]

Dzisiaj o dziewiętnastej premiera,
Sztuki o tym,
co się w czerwcu w sercu Poznania wydarzyło,
o tym jak rozstrzelano serce w Poznaniu.
mojego syna
O synu moim przede wszystkim,
O synu moim najmłodszym uczestniku.



Daniela Popławska jako Pani Strzałkowska zasiada na widowni w oczekiwaniu na premierę „Oskarżonego”. Fot. Bartłomiej Jan Sowa.

Strzałkowska zmierza do teatru, żeby odegrać w nim rolę sędziego — to ona ma osądzić, czy wydarzenia na scenie zostały przedstawione zgodnie z prawdą i czy w wystarczającym stopniu zaspokajają jej oczekiwania względem tego, jak powinien

zostać upamiętniony jej syn. Pani Strzałkowska obok Romka w ikonografii Czerwca 1956 zajmuje wyjątkowe miejsce — cierpienie matki, krzywda wynosi ją na piedestał. Monolog Strzałkowskiej nie jest oparty na żadnym dokumencie. Stanowi w całości wytwór fantazji. W innym momencie scenariusza, inspirowanym wspomnieniem aktora przywołującego szczególny moment, kiedy na próby przyszła Strzałkowska i siadła na widowni, postać okrytej żałobą matki powraca.

BRANIECKI

I pani Strzałkowska z widowni patrzyła,
pani Strzałkowska słuchała,
a potem nagle pani Strzałkowska wstała –
nagle wstała, o tak! –
i widziałem, że tylko taka mała żyłka
na czole jej zadrgała.
[...]
i wtedy oni wszyscy – podchodzili,
oni się kłaniali,
i rękę matki całowali,
rękę matki Romka Strzałkowskiego.

Wokół postaci Strzałkowskiej nabudowane zostają podstawowe sensy dotyczące pamięci i przeszłości. Z jednej strony to kobieta otoczona wyjątkowym szacunkiem, szczerość jej bólu jest niekwestionowana. Idąc na przedstawienie, porusza się w międzyczasie rozpiętym na mapie Poznania między naszą współczesnością, datą premiery Cywińskiej i wydarzeniami 56 roku. Z drugiej strony, w Strzałkowskiej ujawnia się regresywny charakter pamięci indywidualnej — w konfrontacji ze Szczunami, kolegami Romka z podwórka, Strzałkowska zostaje obnażona jako pyszna, wyniosła, wyolbrzymiająca swoją strąę, bezwzględnie spychająca inne ofiary Czerwca w cień. Ten rys postaci Strzałkowskiej był inspirowany wspomnieniami jej żyjących jeszcze wówczas sąsiadów.

STRZAŁKOWSKA

Wasza wina, waszych matek wina,

Żeście się tak w historii zapisali,
Że was w niej wcale ni ma.

SZCZUN 2

Nam historia w rękach sama wystrzeliła,
Niewypał chlasnął prosto w pysk.
I co my co gorszego som?
Śmierć jest śmierć
A ból to ból,
I nasze matki też płakały. [...]

STRZAŁKOWSKA

ważniejszego nic nie było.
Nic się innego na podwórku nie liczyło. [...]

SZCZUN 1

Nas pani z pamięci okradła.
Wychodziła se pani tę pamięć,
O tym pani Romku.
Co w patriotycznej tradycji wychowany
Z drzewcem w ręce padł.
A to gównu prawda.
A nie było tak.
Tylko odwrotnie.
Większa tragedia była.
Wielką kamienica żałobą żyła.

Droga na premierę Cywińskiej to początek aktu II. Prolog i Akt I to opowieść o genezie spektaklu Cywińskiej. Prolog w wykonaniu dwóch aktorów — Zbigniewa Grochala i Andrzeja Lejborka — którzy grali w *Oskarżonym*, a teraz pojawiają się na tej samej scenie jak konferansjerzy jakiegoś szczególnie podniosłego wieczoru. Wymieniają nazwiska umarłych (dziesięć osób) i żywych aktorów i realizatorów, przenoszą nas w czas teatralnej młodości. Pogodna melancholia niebezpiecznie zbliża się jednak do samozadowolenie kombatantów, którzy znaleźli się po dobrej stronie historii. Akt 1 zaczynają zaludniać postaci, kolegów z teatru, artystów, intelektualistów,

dziennikarzy, robotników. Postaci te i większość zdarzeń zostały w trakcie prób wywiedzione z osobistej pamięci Grochała i Lejborka i innych aktorów.

BRANIECKI

Jest rok 1981. Styczeń.

Teatr Nowy –

w ubogiej dekoracji,

ze skromnym foyer,

bez biura organizacji widzów,

pod samym nosem na Kochanowskiego UB

– skąd padały strzały.

Z Romkiem Chojnackim,

poetą i sekretarzem literackim

na przystanku koło teatru stoję.

I on tak mnie pyta,

pamiętam jakby to dziś było –

CHOJNACKI

Ej słuchaj, słuchaj –

BRANIECKI

Słucham –

CHOJNACKI

co by tu dziś na Scenę Nową dać?

Bo Iza czegoś dobrego szuka,

co by tu grać?

Może jakiś pomysł masz?

Na Scenę Nową,

powiedz, masz?

BRANIECKI

A ja – na dzisiaj?

A on –

CHOJNACKI

No dzisiaj, dzisiaj,

no przecież że nie na wczoraj, nie?

Powiedz, no masz co?
Dasz jak masz, co nie?
Bo Iza szuka.

BRANIECKI

A ja – a mam.
Żebyś wiedział, że mam.
A on –

CHOJNACKI

– a co?

BRANIECKI

A ja – patrz, rozejrzyj się,
Poeto trochę, no.
Tu przed teatrem zdobyli czołg.
Przed nami Dąbrowskiego ulica.
A on –

CHOJNACKI

Ty poważnie?

BRANIECKI

A ja – a tak.
Przed teatrem leży nowej rzeczy treść.
Więc na dzisiaj?
Tylko Czerwiec 56!
A on od razu – że –

CHOJNACKI

Masakra, masakra, robotników masakra,
przypadkowych przechodniów rzeź,
apel N.N. poległych.
Ale dla teatru to duże ryzyko jest. [...]

CHOJNACKI

A dziś kurtyna milczenia w górę się podnosi –

Postać Cywińskiej nigdy nie pojawi się na scenie. Jako *spiritus movens Oskarżonego* i Teatru Nowego pozostaje kimś, o kim się mówi. Zamiast niej scenę zapelniają postaci

raczej drugoplanowe — dziennikarz, kierownik literacki, portierka. Przechodzimy przez związane z genezą przedstawienia okoliczności, takie jak cenzura, odwilż, która otworzyła drogę do formalnego upamiętnienia wydarzeń czerwca w postaci pomnika, spektaklu, monografii.

ZOFIA [TROJANOWICZOWA]

Jeżeli się robi publiczną rozprawę
pod hasłem niezatajania prawdy,
to mówmy o wszystkich,
najbardziej bolesnych faktach,
które w Czerwcu miały miejsce.
I nie bójmy się prawdzie
gorzkiej i tragicznej
spojrzeć w oczy. [...]
z perspektywy dnia dzisiejszego
trzeba spojrzeć na nie. [...]
Z pozycji ludzi, dla których rok 56
to historyczny początek
dzisiejszej odnowy. [...]
Okrzyki wolności i chleba towarzyszyły
manifestacjom sprzed dwudziestu pięciu lat
i sprzed roku.

BRANIECKI

Jakbym Izę słyszał.

Robotnicy z rzeźbiarzem, dziennikarzem, intelektualistami, poetami i aktorami – wszyscy razem – pograżają się w narodowym wirze; rozstrzygnięty zostaje konkurs na pomnik czerwca i zaczynają się próby. Dochodzi nawet do widmowego sprzężenia historycznej rzeczywistości i teatralnego odwzorowania, kiedy na scenie stają obok siebie aktor i historyczna postać. Jan Suwart dobija się do drzwi teatru:

BRANIECKI

I wpuściła go ta portierka.
I Jan Suwart na scenie stanął

tuż obok Lecha Łotockiego.
Dwa razy się to w historii
polskiego teatru stało, prawda?

CHOJNACKI

Dwa razy nie więcej, tak –

BRANIECKI

że jednocześnie na scenie stanęła
prawdziwa postać i aktor postać ten grający.
W *Weselu* tak było –

CHOJNACKI

Tak.

BRANIECKI

A drugi raz – tu.

SUWART

Gdzie on jest?
Gdzie Łotocki, Lech?
To pan?!

BRANIECKI

Nie, ja piszę.

SUWART

Aha.
To pan mnie gra?

CHOJNACKI

Nie, nie ja.

SUWART

To gdzie on jest?

PORTIERKA

No w garderobie.

SUWART

Czy on co o czerwcu wie?
Czy on co wie?
Zaraz mu powiem

[...]
Gdzie on jest?
Gdzie Łotocki Lech?
[...]
tu człowieka do teatru przyszedł strzęp.
Tu do Teatru Nowego w Poznaniu
przyszedł, panie, człowiek,
któremu godność kiedyś odebrano.
Godność, panie.
I on tu do teatru przyszedł sam,
żeby się o godność swą upomnieć.
Więc gdzie on jest?

W radosnym korowodzie Solidarności pojawiają się widma wnoszące rozdźwięk — jak Suwart obarczający aktora ciężarem swojej biografii. Suwart jest synem przedwojennego komunisty, od którego partia się odwróciła, ale nie wstydzi się ojca; Teofila Kowal, czarna postać procesów Czerwca oskarżona o mataczenie w śledztwie, grana przez aktorkę, podsuwa alternatywny obraz historii, to znaczy postać młodej dziewczyny wrobionej przez służby i na zawsze skompromitowanej. Tego typu dysonanse pamięci i historii powracają w tekście wielokrotnie. W akcie I wspomnienia przekazywane w opowieści mieszają się z odpryskami zdarzeń rozgrywających się w żywiołowych scenach. Akt II toczy się spokojnie w hipnotycznym transie pretensji zmierzającej na premierę Strzałkowskiej. Wraz z nią docieramy na premierową widownię Teatru Nowego. Wśród zaproszonych gości honorowych niespodziewanie pojawia się postać, która przychodzi na premierę incognito i bez zaproszenia. W sferycznej, ale i monumentalnej przez ilość pojawiających się postaci scenie zbiorowej, przez okrzyki usadzającej widzów portierki, dialogów matki i syna, robotniczych życzeń pomyślności itd. przenika motyw lęklwych pytań Teofili Kowal o to, kogo widownia zobaczy dziś na scenie. Czy wśród prokuratorów, oskarżycieli, świadków pojawi się też ona sama. Czy przedstawienie Cywińskiej potraktuje ją łaskawie czy też, zgodnie z powszechnymi odczuciami, osądzi, dokładając tym samym do materiałów dokumentalnych, pamięci indywidualnej i zbiorowej perspektywę osadzoną w nowym

wymiarze pamięci kulturowej w postaci teatralnego faktu. Czy jej postać zostanie poddana powtórnej wiktymizacji? U progu nowych czasów (odwilż) teatralny gest upamiętnienia i przywracania zbiorowej pamięci pojawia się w okazałej triadzie innych upamiętnień, tj. w kontekście pomnika ofiar Czerwca i ukazaniem się drukiem pierwszej naukowej monografii autorstwa Trojanowskiej. Każde przywraca historię, zaspokaja brak pamięci zbiorowej w sferze symbolicznej. Stłoczenie tych gestów w jeden moment i jedną przestrzeń widowni Teatru nadaje im rys paroksyzmów upamiętniania. Jak gdyby mało było wrażeń związanych z premierą, na widowni pojawia się upajający zapach przed chwilą wydrukowanych egzemplarzy monografii.

ZOFIA

[...]

jeszcze pachną.

Jeszcze pachną

drukarską farbą.

Jeszcze pachną wolnością.

Macie.

Powąchajcie!

Czujecie?

CHOJNACKI

Ja czuję.

BRANIECKI

Ja czuję.

GRACZYK

Ja czuję.

PORTIERKA

Ja też czuję.

Ale pachnie.

ROBOTNIK 1

Ja też czuję.

CHOJNACKI

I niech pani powącha.

Śmiało.
Niech pani węża.
Śmiało.

ZOFIA
Bierzcie kochani.
Pierwszy nakład –

CHOJNACKI
I co?
Co się pani stało?

KOWAL
Czuję.

CHOJNACKI
I jak pachnie prawda?
Jak?

KOWAL
W głowie mi się kołuje.
Przepraszam. Przepraszam. Przepraszam.



Dorota Abbe jako Teofila Kowal. Fot. Bartłomiej Jan Sowa.

Przedzierając się przez rząd teatralny, zaszczerata złą sławą Teofila Kowal *przeprasza* wygodnie usadowionych gości.. W finale spektaklu podobna dwoistość znaczeń zostaje zlokalizowana w wadzie technologicznej pomnika, którego symboliczną czystość zaczyna pokrywać rdza.

GRACZYK

Ale nie ma się co tu
symbolicznych znaczeń doszukiwać.
Nic tu nie ma na rzeczy.
Wystarczy szmatką mocniej przetrzeć.
Znowu się będą świecić.
Będą się jarzyć, żarzyć.
Znowu będą lśnić.
Będą błyszczeć i jaśnieć,
iskrzyć się i skrzyć.

Podobne procesy pamięciowej emancypacji i regresu przenikają wszystkie trzy formy upamiętnienia. Finałowa scena przedstawienia stawia pytanie o to, czy teatralne miejsce pamięci zawiera w sobie wartości, które odnieść można do rzeczywistości współczesnej. Uwaga widza zostaje skierowana na rzeczywistość społeczną Poznania w roku 2013 — na odbijający się szerokim echem w mediach i budzący protesty miejskich aktywistów haniebny proces czyszczenia kamienic, nękania lokatorów, zmuszania ich do wyprowadzek przez odcinanie gazu i wody, zalewanie mieszkań, rozbijanie ścian. Ta zmiana perspektywy ma w sobie coś z zepsucia dobrze toczącej się okolicznościowej imprezy na część przedstawienia Cywińskiej i stanowi pewnego rodzaju statement na temat przeszłości i pamięci. Memorialne gesty i pamięciowe zwroty mają sens wówczas, gdy utrzymują rzeczywisty kontakt z teraźniejszością.

5. Miejsce pamięci — *Korzeniec i Harce młodzieży polskiej*

Na koniec rozdziału chciałbym wspomnieć o dwóch przedstawieniach, które również można rozpatrywać w kontekście teatralnego miejsca pamięci, choć nie mierzą się z założycielskim mitem. Podstawowe znaczenia w tych przedstawieniach ma topografia miejsca teatralnego.

Korzeniec, będący teatralną adaptacją powieści Zbigniewa Białasa, zrealizowaliśmy z Remigiuszem Brzykiem w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu w 2011 roku. Wątek romansowo-kryminalny jest tu osadzony w mieście – Sosnowcu – w czasach przed wybuchem I Wojny Światowej. Pod wieloma względami miasto i region są tu głównym (a na pewno najciekawszym) bohaterem. Niedawno założone, szybko rozwijające się miasto leży nieopodal miejsca, w którym zbiegają się granice trzech zaborczych mocarstw. Kwitnie proceder przemytniczy, ludność wymieszana jest kulturowo i religijnie. Białas zabiera nas w istniejące do dziś miejsca kulturowej spuścizny, takiej jak Cmentarz Czterech Wyznań, kaplica Dietla, stacje emigracyjne czy wreszcie teatr, w którym rozgrywa się jedna ze scen powieści. Inaczej niż w przypadku *Brygady szlifierza Karhana*, i *Gorączki czerwcowej nocy*, teatr, w którym znajdują się widzowie przedstawienia, pojawia się w ścisłym zespole z miejską tkanką utworzoną przez ulice, dzielnice, granice, zabytki, lokale itp. Z perspektywy widza teatr pełni w przedstawieniu rolę taką, jaką Białas dostrzegł w kaflu, którego pewnego dnia zobaczył na posadzce jednej z sosnowieckich kamienic. Scena staje się portalem przeszłości, w którym jak w historycznym sosnowieckim tyglu, mieszają się czasy, języki i obrazy. Zakorzenione w materiale powieściowym, ich wybór i intensywność jest efektem intensywnego researchu, jaki prowadziliśmy z Remigiuszem Brzykiem w trakcie prób. Był to w znacznej mierze research w terenie, który doprowadził do rozbudowania w scenariuszu wątków związanych z unikatowym Cmentarzem Czterech Wyznań, trójkątem Trzech Cesarzy a przede wszystkim z największą na przełomie XIX i XX wieku stacją emigracyjną, przez którą w latach 1894-1914 wyjechało z Europy około 1,5 mln osób i której działalność zakończył wybuch I Wojny Światowej.



Kafel z sygnaturą, który zainspirował Zbigniewa Białasa do napisania "Korzeńca". Fot. Tomasz Śpiewak

Harce młodzieży polskiej zrealizowaliśmy z Brzykiem w 2014 roku w Teatrze IMKa w Warszawie w koprodukcji z Akademią Teatralną jako przedstawienie dyplomowe studentów aktorstwa. Tutaj również, jak w przypadku *Korzeńca*, *Gorączki* i *Brygady* w wyborze tematu kierowaliśmy się intuicją związaną z miejscem teatralnym. Scena Teatru IMKa mieściła się wówczas w przedwojennej siedzibie międzynarodowej organizacji YMCA w budynku przy ulicy Marii Konopnickiej 6, przy placu Trzech Krzyży w Warszawie. Budynkiem tym zawiaduje ZHP, tam znajduje się Główna Kwatera i to od harcerzy dyrektor Tomasz Karolak wydzierżawił sale teatru. Był to jeden z niewielu gmachów, które przetrwały od przedwojnia. Polska YMCA jako samodzielna organizacja powstała w roku 1923 i skupiała dziesiątki tysięcy młodzieży, chłopców i dziewcząt. W imponującej siedzibie organizacji znalazł się basen i sala gimnastyczna z ringiem. Scenariusz przedstawienia, nawiązującego tytułem do podręcznika skautingu Eugeniusza Piaseckiego i Mieczysława Schreiber, wydane go we Lwowie w 1912 roku, przybrał formę teatralnego kolażu luźno powiązanych osiemnastu scen — obrazów rozgrywających się na przestrzeni niemal stu lat z przewijającym się wątkiem fabularnym zbudowanym wokół postaci Olgi i Andrzeja

Małkowskich, twórców, instruktorów i teoretyków harcerstwa. Z obrazów tych wyłaniał się obraz organizacji uwikłanej w sprzeczności, progresywnej i wstecznej, uwikłanej w ideologię Kościoła katolickiego, wewnętrzne konflikty instytucjonalne i rozłamy, zawłaszczanej przez politykę. Obraz 2. rozgrywa się w biurze patentowym w 2004 roku, do którego przychodzą harcerze, aby opatentować krzyż harcerski; obraz 8. we Lwowie w 1910, w którym Małkowski podejmuje decyzję o spolszczeniu książki *Scouting for boys* i poznaje swoją przyszłą żonę; obraz 11. rozgrywa się w delikatesach Alma, w których harcerkę pakującą klientom zakupy nachodzą wątpliwości i Olga Małkowska pomaga je przezwyciężyć; obraz 13. przenosi nas z kolei na studniówkę na Mokotowie w 1939 roku; obraz 15. rozgrywa się w Birmingham w 1913 roku, kiedy na Trzeci Wszechbrytyjski Zlot Harcerski przybywają skauci z Polski. Tylko obraz 7. ma miejsce w kwaterze głównej ZHP przy Konopnickiej 6 w 2012 roku (rok powstania spektaklu) — to portret harcistrzów i harcistrzyń, których działalność została zredukowana do stania na warcie w chłodzie i o głódzie podczas politycznych eventów. Inspiracją do napisania tego obrazu były rozmowy z harcistrzami ZHP, w refleksji nad współczesną kondycją ruchu harcerskiego wyraźnie dało się wyczuć gorzki ton.



Scenografia "Harców" autorstwa Remigiusza Brzyka. Studenci IV roku jako druhny i druhowie

Budynek przy Konopnickiej 6 nie jest bohaterem tekstu, nie jest tematyzowany, ani opisywany, ale jako miejsce pamięci o prawie stuletniej historii wypromieniowuje z siebie teatralne obrazy, w których opowiadana jest historia ruchu harcerskiego poprzez niemal cały wiek XX aż do współczesności. Miejsce i czas akcji mogą zmieniać się w poszczególnych obrazach. Prawdziwym miejscem akcji i w dodatku niezmiennym jest przestrzeń IMKI, przez którą przewinęło się tysiące harcerek i harcerzy. Teraz wchodzi w nią młodzi aktorzy, aby o szczątkach ich losów opowiedzieć.

Cztery opisane przedstawienia łączy leżąca u podstaw procesu twórczego intuicja, że w historii teatru kryje się historia warta opowiedzenia. Zespół artystyczny staje się rodzajem medium, służącym nie tylko do wywołania duchów przeszłej historii, lecz do zwrócenia uwagi własny stosunek do aktualnej rzeczywistości w wymiarze społecznym i politycznym. W opisanych przedstawieniach widać także podobny sposób rozumienia współpracy reżysersko-dramaturgicznej, umożliwiającej utrzymanie scenariusza powstającego przedstawienia w stanie radykalnej otwartości przez cały okres prób niezależnie od tego, czy jest on oparty na już istniejącym materiale tekstowym w postaci sztuki, zbiorze dokumentów etc. Możliwość ciągłej przemiany, reagowania i przenoszenia akcentów pod wpływem procesu twórczego sprawia, że w pewnym sensie scenariusz staje się zapisem tego procesu, na który składają się intuicje i odkrycia, do jakich dochodzi w trakcie pracy. Obiektywizowane w scenariuszu jako elementy większej kompozycji, mają one często charakter osobisty. Takie pojmowanie scenariusza i związanej z nim funkcji dramaturga miało dla mnie ogromne znaczenie w trakcie pracy nad *1946*.

CZĘŚĆ II

1.

Research dramaturgiczny poprzedzający pracę nad scenariuszem *1946* w porównaniu do innych przedstawień był niezwykle długi — rozpoczął się mniej więcej na przełomie 2015/16 roku, prawie dwa lata przed premierą. W pierwszej kolejności koncentrowałem się na lekturze fachowej literatury przedmiotu. Przede wszystkim chodzi tu o dwa pięciuset stronicowe tomy *Wokół pogromu kieleckiego*, wydane przez IPN i zawierające dokumenty zebrane w toku śledztwa prowadzonego przez IPN, zeznania świadków, dokumenty i ich reprodukcje, rozdziały poświęcone relacjom między Polakami a Żydami w okresie poprzedzającym pogrom, życiu codziennemu w Kielcach w tym czasie, strukturom aparatu bezpieczeństwa, hierarchii Kościoła katolickiego w Polsce, oskarżanego o bierność wobec pogromu ludności żydowskiej, wreszcie samym ofiarom. Przedrukowano tu m.in. akty zgonu i protokoły oględzin zwłok, zawierające informacje o zadawanych ranach i narzędziu zbrodni. W tym okresie zapoznawałem się także z publikacjami mniej fachowymi, o charakterze popularyzatorskim (min. *Żyd w zielonym kapeluszu* Jerzego Daniela), powieściami (*Czarne liście* Mai Wolny), filmami dokumentalnymi (min. *Świadkowie* Marcelego Łozińskiego, *Przy Planty 7/9* Michała Jaskulskiego i Lawrence’a Loewingera), ikonografią (min. zdjęcia Julii Pirotte, fragmenty kronik), współczesnymi materiałami propagandowymi etc. Z tej pracy zaczęły wyłaniać się intuicje dotyczące tematów, wątków, obrazów, protagonistów, np. “pierwszoplanowa” postać dziecka, Henia Błaszczaka (pogrom rozpoczął się od plotki, że chłopiec padł ofiarą mordu rytualnego, a jego zwłoki leżą w piwnicy przy Planty 7/9); mężczyzna znany z okrzyku w kierunku rozszalałego tłumu: “Ludzie! Tu nie ma żadnych piwnic!”. Intuicje te pozostawały w bliskości do historycznych wydarzeń, które być może, można by poddać scenicznej rekonstrukcji. W czerwcu 2016 udałem się do Kielc, aby wziąć udział w oficjalnych obchodach pogromu. Siedemdziesiąta rocznica wydarzeń, obecność w Kielcach i

przemówienie prezydenta Dudy wygłoszone przez kamienicą na Planty 7/9 budziły szczególne emocje zwłaszcza wśród wyznawców teorii o spisku NKWD ("Pogrom ubecki, nie kielecki!") czy obecnych w tłumie mieszkańców, w których ustach pojawiały się antysemickie komentarze. W tym czasie dyrektor Michał Kotański zorganizował dla mnie serię istotnych spotkań z osobami mającymi szczerłą perspektywę na sprawę pogromu; byli to, między innymi. Bogdan Białek, psycholog i działacz społeczny od ponad dekady kierujący wówczas działalnością Stowarzyszenia im. Jana Karskiego w Kielcach; Ryszard Bugajski, reżyser planujący niegdyś realizację filmu o pogromie; Krzysztof Kowalewski, aktor, który otarł się o pogrom jako dziecko i zaraz potem wyjechał z matką do Warszawy w obawie przed antysemicką przemocą.

Rozległość źródeł i wątków sprawiała mi niemałą trudność z dookreśleniem tematu przedstawienia. Tym bardziej, że poza materiałem bezpośrednio związanym z wydarzeniami z 1946 roku, szczególnie mnie interesowały teksty kulturowe, odległe w znaczeniu czasu powstania, ale bliskie jako przedstawiające fantazmat – podwalinę matrycy pogromowej. Mowa tu o legendzie o krwi. Jej archetypowe ujęcie w polskiej kulturze stanowią *Kazania* Piotra Skargi, których lekturą byłem głęboko wstrząśnięty. Moment przełomowy w researchu przyniosło spotkanie z Pprofesor Joanną Tokarską-Bakir. Po pierwsze, moje kielkujące intuicje zaczęły się rozwijać w bezpośrednim odniesieniu do tematyki historii i pamięci, jak i w relacji do samej postaci pani profesor, z jej inteligencją, subtelnością i stylem myślenia. W kontekście politycznej rzeczywistości, w jakiej tworzyliśmy przedstawienie, odznaczającej się narastającym nacjonalizmem i tendencjami ksenofobicznymi, coraz mocniejszą radykalizacją języka politycznego, a także niespotykanym dotąd rozmiarem lejącej się z publicznych mediów rządowych propagandy, wyjątkowego znaczenia nabrał dla mnie fakt, że Tokarska-Bakir rozpoczyna swój wywód dotyczący pamięci pogromu kieleckiego rozważaniami o epistemologii propagandy — również pamięć zbiorowa jest na nią wrażliwa.

Mowa faszystowska jest groźna dlatego, bo odwrót od rzeczywistości można ogłosić w każdym czasie i miejscu. Wystarczy zainicjować "język okupacji", który z przedstawianymi obiektami nie wchodzi w stosunki

pozwalające je sobie wyobrazić . Podobny język nie chce nic wiedzieć o swoim przedmiocie. Z wielości informacji wyciąga bardzo niewiele, w dodatku "zawsze to samo, tak że wybór ten jawi się w końcu jako pewien przymus" . Wygląda to tak, jakby ten język miał jednego fikcyjnego autora, który spisuje protokół zawłaszczania rzeczywistości.²⁸

To zawłaszczanie rzeczywistości w odniesieniu do pamięci pogromu, ale przede wszystkim rzeczywistości współczesnej, stało się obsesyjnym tematem jako demoniczny mechanizm stwarzający nieistniejące fakty, usuwający inne. Jak pisałem we Wstępie, praca nad przedstawieniem zbiegła się z kryzysem uchodźczym w Europie i wybuchem antyemigracyjnej propagandy. Szczególnego znaczenia nabrało dla mnie uświadomienie sobie faktu, że po zakończeniu wojny i wyzwoleniu obozów dla Żydów zgromadzonych w domu przy Plantach 7/9 miejsce to było zaledwie przystankiem w podróży. Nie zamierzali osiąść w Kielcach, emigrowali do Palestyny. Przyczyny leżące za decyzją o wyjeździe z kraju były rozmaite. Doświadczenie Holocaustu i zniszczenie europejskiego żydostwa nie zrodziło w społeczeństwie polskim empatii, która związana jest z bólem, lękiem i wzajemną troską. W roku 2016 w dużej części polskiego społeczeństwa poddanego działaniu mechanizmów propagandy "zdominowana przez popęd śmierci troska o siebie zmieniła się w arogancję"²⁹. Jak zacząć o tym opowiadać w teatrze?

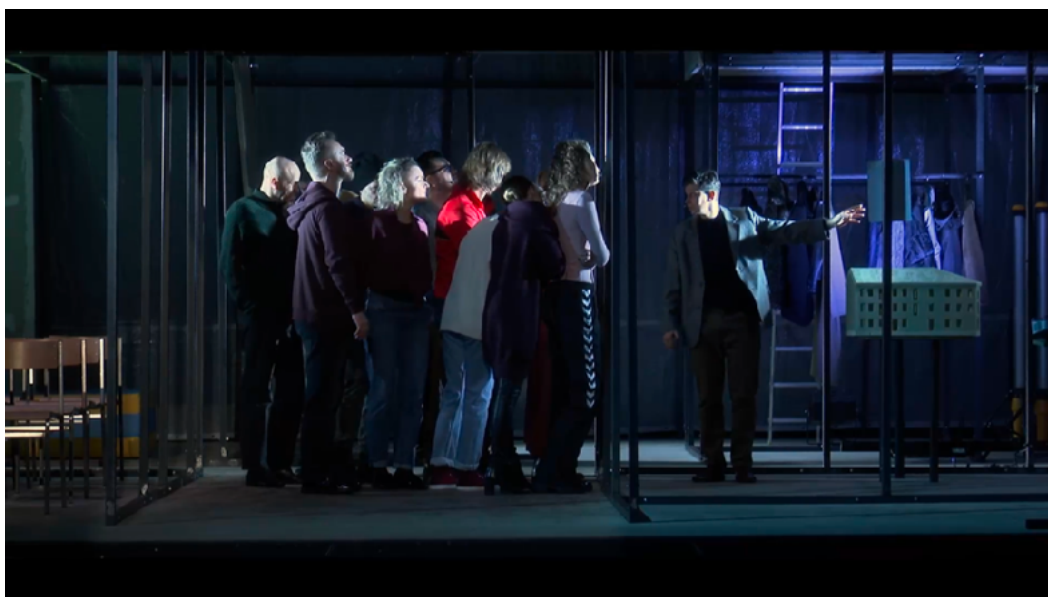
2. Oprowadzanie po kamienicy

W półmroku i w ciszy aktorzy stają przed pierwszym rzędem widzów, zwróceniu w kierunku sceny kieleckiego teatru. Wzniesiono na niej ażurową konstrukcję tworzącą zarysy ścian, pokoi, pięter z rurek, zastawek i podestów, nie przywodzi jednak na myśl

²⁸ Joanna Tokarska-Bakir, *Pamięć nieumarła. Czytając Kazimierza Wykłę w Polsce roku 2016*, dz. cyt., s. 2

²⁹ W.R. Bion *On arrogance*, „The Psychoanalytic Quarterly” 2013 [1958] vol. LXXXII no. 2 [cyt. za:] Joanna Tokarska-Bakir, *Pamięć nieumarła. Czytając Kazimierza Wykłę w Polsce roku 2016*, dz. cyt., s. 5.

żadnej konkretnej bryły architektonicznej. Dom, jeśli jest to budynek mieszkalny, jest pusty, nie ma w nim żywej duszy. Aktorzy ubrani w zwyczajne współczesne kostiumy chwilę stoją w milczeniu, po czym wchodzą do środka. Wychodzący im na przeciw Przewodnik identyfikuje miejsce akcji jako epicentrum wydarzeń pogromowych z 1946 roku. Na kamienicę przy Planty 7 widzowie patrzą od frontu, od strony ulicy. Aktorzy weszli do środka — ich fizyczna perspektywa się zmienia.



“1946” — zespół aktorski oprowadzany przez Przewodnika (Dawid Żłobiński).

Inspiracją do sceny była wycieczka z aktorami, na jaką ruszyliśmy na pierwszej próbie. Większość dialogów została zarejestrowana w audio i została poddana opracowaniu. Aktorzy, z wyjątkiem w roli przewodnika, grają tu siebie. Scena jest w istocie rekonstrukcją prawdziwego zdarzenia, od którego rozpoczął się proces pracy zespołu. Od tamtego czasu minęło kilka miesięcy. Rekonstruując swoje wejście w przestrzeń kamienicy aktorzy grają owszem *siebie*, ale na pewno nie są już tymi samymi ludźmi. Grupa, która przed chwilą weszła do budynku jakby prosto z ulicy o pogromie kieleckim wie bardzo mało, w zasadzie nie posiada żadnej konkretnej wiedzy. Niewiele w tym różni się od przeciętnego mieszkańca miasta. Aktorzy, którzy przez ten wieczór będą prowadzić widza po meandrach faktów, zdarzeń, miejsc, czasów i postaci,

wiedzą bardzo dużo. Scena zatem stanowi uchwycenie pewnego konkretnego momentu, wynikającego z wewnętrznej decyzji, tj. nabywania wiedzy. Jeszcze raz cytując definicję historii Jamesona, można powiedzieć, że chodzi tu o moment otwarcia się na wiedzę o historii, która boli. Tym samym scena przedstawia pewien mechanizm, który w rozumieniu twórców przedstawienia jest społecznie istotny z wielu względów, o czym mowa będzie dalej. Wskazując na mechanizm uczenia się historii na swoim przykładzie, zerując swoją świadomość do czasu sprzed kilku miesięcy, aktorzy konfrontują widza z gestem, który może być przez niego powtórzony w życiu. Oczywiście widz, który na tym etapie rozwoju akcji kompletnie nie wie, z czym ma do czynienia i jakimi środkami będzie operować język przedstawienia, zostaje natychmiast zaangażowany w gest realizujący się na scenie — opowieść przewodnika jest skierowana do grupy aktorów, ale adresowana do widza. Praktycznie cała scena rozegrana jest w takiej konwencji. Aktorzy za czwartą ścianą pozostają skupieni na pogromowej opowieści, topografii miejsca. W jednej z recenzji pojawiła się ciekawa obserwacja o przechadzających się po kamienicy postaciach — “właściwie «przechadzają się» jest określeniem nieadekwatnym, raczej przystają z boku, truchleją, posłusznie drobiaż za miłym, spokojnym przewodnikiem, patrzą na niego z powagą i pewnym nabożeństwem”³⁰. Identyfikuje się z nimi “każdy przewodnik czy uczestnik tego typu wycieczek i miejskich spacerów”.

PRZEWODNIK

Co chcecie wiedzieć?

AKTORZY

Wszystko.

Wszystko o kamienicy. Przewodnik koncentruje się na topograficznym konkrecie: “Weszliście tym wejściem, właściwie to jednym z dwóch... trzech wejść do kamienicy”, ale już w kolejnym zdaniu przeskakuje do świadectwa Żydówki ocalałej z pogromu,

³⁰ Fanny Kaplan, *Oto nasz portret. „1946” Tomasza Śpiewaka w reż. Remigiusza Brzyka z Teatru im. Żeromskiego w Kielcach na Festiwalu Boska Komedia w Krakowie*, <https://e-teatr.pl/oto-nasz-portret-a263565> (dostęp: 12.06.2024).

dokumentacji zdjęciowej wykonanej dzień po wydarzeniach przez francuską fotografkę i znów wraca do topografii. Historia wyłania się z opowieści opowiadacza w jego indywidualnym stylu. Gdy Przewodnik identyfikuje pierwszą przestrzeń — pakamerę stróża, grupa przygląda się samotnemu krzesłu w milczeniu, jakby ktoś na nim siedział. Przytaczając kolejne świadectwo Miriam o widzianych przez nią zwłokach, które były znieważane w rzece, przewodnik jak detektyw stara się dociec, gdzie mogła stać. Kiedy aktorzy staną w tym miejscu, przyjmując perspektywę ofiary pogromu, z wnętrza kamienicy patrzą pierwszy raz prosto w kierunku widza. Perspektywy i punkty widzenia będą tematyzować się w przedstawieniu na różnych poziomach, ale najbardziej istotny jest tu fizyczny, konkretny wymiar.



“1946” — aktorzy stoją w miejscu, z którego Miriam zobaczyła znieważanie zwłok. Spojrzenie skierowane na widownię. Fot. Natalia Kabanow.

Po dłuższej pauzie Przewodnik wraca do topografii, a aktorzy chowają się za czwartą ścianą. W powolnym rytmie z scena idzie dalej. Przewodnik zwraca uwagę na architektoniczne osobliwości kamienicy, np. istniejące niegdyś przejście między dwiema klatkami schodowymi zostało po wojnie zamurowane. Wkraczamy w pole

architektonicznych zakłóceń, będących jak gdyby materializacją nieciągłości, zerwań i luk pamięci. Aktorzy cierpliwie krążą po powikłanej przestrzeni. Na przestrzeni lat pomieszczenia zmieniały swoje przeznaczenia. Ślepe pomieszczenie bez okien, w którym obecnie (2017) znajduje się składzik fundacji mieszczącej się przy Planty 7/9, było przed wojną zapleczem sklepu, gdzie oprawiano mięso. Kratka ściekowa, którą spływała zwierzęca krew, zaczyna nabierać skojarzeń z historią antyżydowskiej przemocy. Dziś istniejące drzwi zostają zderzone ze zdjęciem z 1950 roku, na którym ich nie ma. Pod anegdotami Przewodnika próbującego opowiedzieć “wszystko” o topografii czytelna jest straszna prawda — ciągle mówmy o miejscu zbrodni sprzed siedemdziesięciu lat, o zachowanym, istniejącym, autentycznym fragmencie miejskiej zabudowy. Aktorzy czasem nie wiedzą, co mają zrobić z piętrzącymi się szczegółami — kamienica nie ma i nie miała podpiwniczenia, wskazują na to dokumenty z czasów przedwojennych — ale nadmiar czy zbędność faktów jest pozorna. W miejscu zbrodni wszystko ma znaczenie, nawet jeśli opowieść nie dotyczy czasu pogromu lecz lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Kamienica staje się wielowarstwowym zapisem czasu, przemian społecznych, ustrojowych tworzących metaforyczny obraz współczesności. “Ta kamienica nie ma żadnej logiki. Między przestrzeniami nie ma komunikacji”, mówi Przewodnik. Już zaczynają być wyliczani powojenni lokatorzy (Romka, będąca świadkinią nie pogromu, ale rzeczywistości popogromowej), i znowu na mocy logiki opowiadania kształtowanej przez topografię, powraca miejsce zbrodni, tym razem konkretnie: w pokoju na piętrze, gdzie mieściła się siedziba Komitetu Żydowskiego, został zastrzelony jego przewodniczący Seweryn Kahane; kibuc na II piętrze, sieroty które przygotowywały się do wyjazdu do Palestyny. Kolejny przywołany lokator — mieszkający na piętrze Pan Cezary, który był świadkiem pogromu jako chłopiec, 84-letni lokator, który mieszka w niej od 1953 roku — powraca nagle i bez uzasadnienia w postaci strzępu zarejestrowanej w audio zapętlonej wypowiedzi: “...To był posępny, strasznie posępny, surowy posępny dom...”. Ten posępny dom odkrywa w opowieści legendę o klątwie rzuconej na Kielce, przez którą miasto nie rozwijało się do lat osiemdziesiątych; postać najmłodszego “bohatera” pogromu, czyli Henia Błaszczyka, opowieść o nielegalnej emigracji Żydów czy o exodusie emigracyjnym po pogromie, w

wyniku którego wyjechało z Polski 150 tysięcy Żydów. Pojawia się więcej wstrząsających szczegółów miejsca — balkon z którego wyrzucono dziewczynę... Wtedy w sytuacji dochodzi do pewnego przesunięcia. Do widza zaczynają dobiegać słowa symultanicznego tłumaczenia na francuski — najwyraźniej obserwujemy inną wycieczkę krążącą po śladach w kamienicy. Przewodnik kontynuuje swoją opowieść, porzuca powojenny kontekst i przenosi słuchaczy w okres wczesnego kapitalizmu po 1989 roku. Wtedy to pomieszczenia wchodzące w skład kamienicy znajdują dzierżawców, miejsce mordy przekształca się w przestrzeń handlową (salon sukien ślubnych, szkoła tańca). Wycieczka wychodzi drzwiami, którymi weszła. Jeszcze tylko rzut oka i kilka szczegółów dotyczących tablicy upamiętniającej i francuska wycieczka przenosi się — do teatru. Jest to moment niespodziewanego zawirowania w czasie i przestrzeni. Pod słowem pogrom otwiera się rzeczywistość innego historycznego wydarzenia. Oto w tym miejscu, w którym się znajdujemy i oglądamy przedstawienie o pogromie kieleckim, miał miejsce *pierwszy pogrom w Kielcach* w roku 1918. Jest to fakt historyczny praktycznie zapomniany, obecny w pamięci historyków, lecz kompletnie wyparty z pamięci zbiorowej. Tymczasem przed oczami widza staje obraz tragicznej historii, która się powtarza, zatacza coraz ciaśniejsze koło. Miejsce zbrodni zostało scenograficznie przeniesione na scenę. Teraz okazuje się, że w nim — jako widzowie — jesteśmy. Opowieść przewodnika o wydarzeniach z 1918 roku jest skondensowana do minimum. Są to w zasadzie tylko fakty dotyczące miejsca, okoliczności zajścia, ofiar. To odprysk jeszcze jednej tragicznej historii relacji Polaków i Żydów, mieszkańców Kielc. Historia jawi się jako fatalna i groźna. Przeszłość, od której zaczęliśmy i przez którą przechodziliśmy wolno i cierpliwie, w jednym błysku ujawnia inną traumatyczną i bolącą historię. Teatr kielecki odsłania swoją historię, choć nie po to publiczność do niego przychodzi ani nikt nie oprowadza zwiedzających po przestrzeni widowni jako po miejscu historycznych tragicznych zająć. Na marginesie pogromu kieleckiego zostaje przywrócona zbiorowej świadomości widzów jeszcze jedna tragiczna i wyparta historia.

Dynamika rozwoju sekwencji, na którą składają się oprowadzanie po kamienicy, wyjście z kamienicy i fokus na tablicę pamiątkową — teatr i historia pierwszego

pogromu — zapowiada dramaturgię całego przedstawienia. Jest ona oparta na nieprzewidywanych przeskokach między czasami i wydarzeniami zasadniczo rozgrywającymi się w jednym miejscu akcji. Kiedy przy tablicy pamiątkowej wspomniany zostaje prezydent i polityczny aparat oddziałujący na naszą współczesną przestrzeń publiczną, może się wydawać, że porzuciliśmy historię. Natychmiast jednak zostajemy wrzuceni w przeszłość jeszcze głębszą prawdziwego miejsca zbrodni. Do tej pory oczy widza zwrócone były w kierunku sceny, na której rozgrywała się akcja. Teraz oczy widzów rozbiegają się wokół — nad ich głowami na balkonach pojawiają się aktorzy walący pięściami w łóżka, wznoszący antyżydowskie okrzyki w odwołaniu do roku 1918. Symulacja patriotycznego wzmożenia na wieść o odzyskaniu niepodległości, gorącej publicznej debaty i przemocy obecnej w działaniach aktorów stoją w ostrym kontraście do sposobu, w jaki jeszcze przed chwilą funkcjonowali na scenie. Poruszająca się z nieśmiałością po zamarkowanej przestrzeni grupa zmienia się w rozwrzeszczany tłum, który po chwili znika wraz z Przewodnikiem w teatralnych korytarzach.

3. Aktorzy i aktorka

Kiedy cichną ich głosy, zapada cisza. Scena w półmroku wygląda ponuro i przygnębiająco. Blade światło wydobywa białą bryłę makiety kamienicy ustawionej wewnątrz ażurowej konstrukcji — odcięty od miejskiej zabudowy mało wdzięczny kłoc o rozpoznawalnych konturach i nieregularnych, chaotycznych, skleconych ze sobą płaszczyznach, rzędy okien podświetlonych od wewnątrz. Z lewej strony sceny dostrzegamy zarys dwóch nieruchomych figur — kobietę w stroju z epoki (Dagna Dywicka), monstualnych rozmiarów pluszak. Nieruchomy obraz trwa krótką chwilę, zaraz przed pierwszym rzędem widzów pojawiają się dwaj aktorzy (Janusz Głogowski i Edward Janaszek). Są pogrążeni w ferworze rozmowy.

JANUSZ

...wpada dwóch milicjantów ze Zdzichem Reczyńskim – mają mundury milicjantów – jakieś pasy i kabury, coś na kształt – i

to wyglądało w ten sposób, że wpadaliśmy do jakiegoś mieszkania – tam była kobieta z dzieckiem – ona się schowała do szafy – myśmy tam przetrząsali to mieszkanie –

Dalej pozostajemy w przestrzeni pamięci. Teraz to indywidualna pamięć aktorska. Obaj mężczyźni powracają pamięcią do spektaklu, w którym kiedyś grali na deskach tej sceny. Mowa tu o przedstawieniu w reżyserii ówczesnego dyrektora kieleckiego teatru Piotra Szczerskiego *Spotkamy się w Jerozolimie*, wystawionym w roku 1996 w kontekście przypadającej pięćdziesiątej rocznicy wydarzeń pogromowych. To niebagatelna wydarzenie, gdyż temat pogromu po okresie cenzury PRL-owskiej „zamrażarki” poruszany jest publicznie. Odwołując się do typologii pamięci pogromowej zaproponowanej przez Tokarską-Bakir, jest to wyspa, którą charakteryzuje uwolnienie pamięci, otwarcie archiwów, początek śledztwa IPN-u, jednocześnie rozpoczyna się namnażanie teorii spiskowych. W indywidualnej aktorskiej pamięci o dwadzieścia lat starszych mężczyzn są luki — niektóre elementy rzeczywistości scenicznej uległy zatarciu, inne z kolei pozostają wyraziste. Taką dobrze zapamiętaną sceną z przedstawienia jest scena przemocy. Janusz opowiada ją z perspektywy granej przez siebie postaci, sprawcy: „strzelałem... ona coś rzeziła... raz zaciął mi się pistolet... nie wiedziałem co zrobić... więc ją udusiłem”. W pamięci aktora pojawiają się różne wykonania spektaklu — odgrywana scena przemocy ulega zwielokrotnieniu, pojawiają się zmiany, wariacje. Jest to fenomen aktorskiej pamięci, dotyczący zmiennego zdarzenia scenicznego.

Pojawiająca się na scenie aktorka, która przed chwilą była tłumaczką francuskiej wycieczki (Magda Grąziowska) bierze na siebie funkcję przewodniczki po przedstawieniu. Zwracając się do widzów, przedstawia obu aktorów i aktorkę.

PRZEWODNICZKA PRZEDSTAWIENIA

Elżbieta była aktorką tego teatru w latach 1945/46. W trakcie sezonu wystąpiła w tytułach: *Damy i huzary*, *Kobieta bez skazy*, *Kwadratura koła*. Jej nazwisko widnieje na afiszu premiery przygotowywanej na lipiec 1946, w której nie wystąpiła.

Indywidualna aktorska pamięć Janusza zostaje zderzona z indywidualną aktorską pamięcią Elżbiety. Pochodzą z różnych czasów i porządków odwołujących się do pogromu kieleckiego. Pamięć Janusza uformowana przez opisany wyżej archipelag pamięciowy dotyczy odgrywanej roli sprawcy zdarzeń. Pamięć Elżbiety odnosi się do realnej krzywdy. W aktorskiej pamięci Edwarda, grającego w *Jerozolimie* Żyda i mieszkańca kamienicy, pojawia się amnezja. Aktor niewiele jest sobie w stanie przypomnieć, słucha w zdumieniu, jak sprawca (Janusz) tłumaczy mu, kim była jego postać:

JANUSZ

ty – byłeś Żydem w polskim mundurze – że tam niby
mieszkał – przyjechałeś do żony na przepustkę, nie byłeś
mieszkańcem tego domu – łapczywie się ciebie trzymała żona
– ty nie miałeś rozkazu – nie podlegałeś pod nie.

Krótki dialog Janusza i Edwarda w tej scenie został napisany w oparciu o rozmowy z aktorami i ich wspomnienia. Odwołuje się zatem do realnych przeżyć aktorów grających w przedstawieniu, którego scenariusz oparty został na dokumentalnych materiałach, poddanych teatralizacji w konwencji scenicznego realizmu, opartego na psychologii postaci. Janusz i Edward stają przed widzami jako osoby, które za sprawą wykonywanego zawodu zostały włączone w proces transformacji pamięci zbiorowej o pogromie kieleckim. Przysłuchującą się ich rozmowie Elżbietę interesują konkrety pogromowej przemocy.: “tłum wdarł się do środka?” pyta. Odpowiedzi Janusza, odnoszące się do scenicznej realizacji, ona odbiera jako opis rzeczywistości.

KOWALEWSKA

ile to trwało?

JANUSZ

samo to jakby mordowanie nasze to nie trwało zbyt długo –
raczej była to przygotowanie – ta groza – a potem wpadła ta
tłuszcza do tego domu i wyszła na ulicę
tak, tak, hołota, taka, no właśnie –

KOWALEWSKA

kogo zabili?

JANUSZ

Lejzor zginął. Mirek Bieliński – młody najbardziej rzutki –
chciał się bronić –

EDWARD

nie wiem czy nas wszystkich wyciągnięto – nie pamiętam



Dagna Dywicka jako Elżbieta Kowalewska w "1946". Obok wielki pluszak symbolizujący syna aktorki. Fot. Natalia Kabanow.

W perspektywie Elżbiety rozróżnienie między faktem i teatralnym scenariuszem ulega zatarciu, jak gdyby nie była zdolna go zracjonalizować. Wynika także z psychologicznego realizmu, przebijającego przez teatralne wspomnienie Janusza. Jest on znakiem czasu. Jak zauważa Szczawińska, taka strategia okazała się problematyczna w teatrze na początku XXI wieku. W przedstawienia w reżyserii Piotra Ratajczaka, również traktującym o pogromie kieleckim, "wykonawcy podają fragmenty

autentycznych relacji świadków pogromu, wypowiadają je bardzo emocjonalnym tonem, niejako wcielają się w uczestników tamtych wydarzeń. Wstrząsające opisy wywołują jednak poczucie zakłopotania związane z podszywaniem się pod cudzą historię, brakiem zaznaczenia czasowej luki, obiektywizującą perspektywą³¹. Dochodzi tu do podejrzanego zrównania pamięci z jednostkowym aktorskim przeżyciem. Zatarcie granicy między teatralną reprezentacją i historycznymi faktami w perspektywie aktorki ma także inne przyczyny. List Elżbiety Kowalewskiej do Zarządu ZASP, napisany po wydarzeniach pogromowych, został przez nas odnaleziony podczas pracy nad spektaklem. W scenariuszu zostaje on przytoczony bez skrótów jako unikatowe świadectwo, w którym przenikają się pogrom i teatr. Polska Żydówka — “zaznaczam, że jestem Polką, mąż mój oficer Wojsk Polskich, Cyprjan Kowalewski zginął podczas wojny w Starobielsku, brat mój zginął w obozie w Dachau” — po wydarzeniach pogromowych porzuca miejsce pracy w kieleckim teatrze, ucieka z dzieckiem do Warszawy. W urzędowym piśmie do ZASP-u zwraca się z prośbą o ochronę dla siebie i dla syna. Datowany na 6 lipca 1946 roku list tłumaczy powody ucieczki, wyliczając przypadki nękania i prześladowania ze względu na pochodzenie, z jakimi spotyka się w teatrze i poza nim ze strony teatralnych kolegów.

— “[Regina Hryniewicz] zaczęła rozgłaszać w zespole, że jestem [ż]ydówką i że dziecko mam nieślubne, itp. dodając, że z tego rodzaju osobami nie będzie grała. [...] Około 21 czerwca (PIĄTEK) Danuta Romanowska podarła moją fotografię wywieszoną na poczekalni teatru, uporczywie zaczęły rozgłaszać na mieście, w gimnazjum, w sklepach, w zespole, z którym pracowała M. Hryniewicz. Zaczepiały mnie i prowokowały w teatrze na poczekalni, przed kasą, na ulicy, w kawiarni itp. Na wszystko reagowałam milczeniem.”

Kiedy Kowalewska zostaje sama na scenie, pierwszy raz w spektaklu przedstawieniu otwiera się przed widzami indywidualne świadectwo pogromowe. W warstwie tekstowej list pozostaje bez zmian. Za sprawą nowego kontekstu, w jaki zostaje

³¹ Weronika Szczawińska, dz. cyt., s. 49.

włączony, ulega on dramaturgicznemu przetworzeniu. Kowalewska siedzi we wnętrzu kamienicy, przede wszystkim jednak znajduje się na scenie. Widzowie stają się świadkami intymnego pożegnania aktorki z jej miejscem pracy. Dagna Dywicka obdarza postać Kowalewskiej powściągliwym spokojem i szlachetnością, poczuciem godności, które pozwalają jej zapanować nad gwałtownymi emocjami. Ale tylko pozornie jesteśmy blisko teatralnemu psychologicznemu realizmowi, jaki przeświecał z opowieści Janusza. Gest Kowalewskiej — wypowiedzenie w warstwie tekstowej dość obszernego listu, ukłęknięcie, ucałowanie sceny, wyjście z pluszakiem — ma w sobie blask przewrotnego aktorskiego monodramu. Pozycję ofiary antysemitki nagonki dramaturgiczny gest przytoczenia listu i poddanie go scenicznej rekontekstualizacji, wyzwala nowe znaczenia. Opuszczenie sceny przeistacza się w aktorski powrót. Jest to jedna ze szczególnie znaczących scen, w których nie ma zbiorowości. Widmo Kowalewskiej powróci pod koniec przedstawienia w brawurowym monologu w wykonaniu Krzysztofa Kowalewskiego, syna aktorki, teatralnego dziecka towarzyszącego matce w przenosinach do kolejnych teatrów. Gigantyczny pluszak, którego z trudem dźwiga Kowalewska to „Krzyś”. Jego imię nigdy nie pada ze sceny.

4. Fantazmat spisku

Akcję dramatyczną *1946* budują serie następujących po sobie sekwencji złożonych ze scen i obrazów. Sensy wynikające ze scen zostają podkreślone albo skontrapunktowane sensami większych całości, które w określonym momencie domykają się, otwierając pole dla kolejnej mikro-opowieści, wprowadzonej na zasadzie kontrastu czy zderzenia. Akcja rozwija się w skokowym rytmie, z drugiej strony raz po raz zmuszona jest startować niejako od zera. Wir, który zabiera widza w konkretną historię (oprowadzanie po kamienicy / aktorzy i Kowalewska), wyrzuca nas w to samo miejsce. W kolejną sekwencję jako widzowie wchodzimy bez klucza, bez kontynuacji.

Kolejna sekwencja przedstawienia, rozpoczynająca się po opuszczeniu teatru przez aktorkę, w egzemplarzu ma rozbudowany tytuł: *2004 Umorzenie śledztwa. Kompozycja na 71 sekund, tekst umorzenia śledztwa, mgłę i aktorów w scenie pt.*

Konfrontacja inspirowanej protokołem przesłuchania Henryka Błaszczyka, dziecka odpowiedzialnego za wywołanie pogromu kieleckiego. Zderzenie teatru, pamięci, historii zostanie w niej jeszcze inaczej tematyzowane niż do tej pory. Po zejściu Kowalewskiej ze sceny ściany kamienicy zaczyna zalewać wyświetlany tekst protokołu umorzenia śledztwa, dotyczącego pogromu. Pochodzi od z czasów bliższych niż przywołane okruchy pamięci. Jest to skok w XXI wiek, tj. rok 2004. Trudno o dokument w wymowie bardziej jednoznaczny i zmierzający do oddzielenia historycznego faktu od zbiorowego fantazmatu. Protokół rozprawia się bowiem z teoriami prowokacji leżących u podstaw wydarzeń. Z perspektywy indywidualnych doświadczeń postaci (Kowalewskiej, Janusza, Edwarda, Przewodnika) bliżej lub dalej umiejscowionych względem pogromu, teraz przenosimy się na super-poziom narodowej psychozy. Poddany dramaturgicznemu opracowaniu tekst protokołu śledztwa, podważającego każdą z hipotez, jest dowodem nie tylko ogromu wykonanej przez śledczych pracy. Jego rewers to portret zbiorowej świadomości i pracujących w niej przez kilkadziesiąt lat fantazmatów. W podsumowaniu śledczych poraża rozmiar mechanizmów fantazji produkowanych przez jednostkową i zbiorową pamięć a następnie utrwalanych w postaci wielogłosowej teorii spiskowej. Gest przytoczenia w scenariuszu tekstu protokołu wydobywa szczególną osobliwość tego dokumentu, tj. jego kompozycję. Z każdą przytaczaną i obalaną w tekście hipotezą konsekwentnie wznosimy się na coraz wyższy, bardziej absurdalny fantazmatyczny poziom. Po obaleniu pierwszej hipotezy, zakładającej, że zdarzenia zostały sprowokowane z inspiracji rządu emigracyjnego w Londynie, przechodzimy do weryfikacji kolejnej hipotezy, iż wydarzenia sprowokowane zostały przez kręgi syjonistyczne i miały na celu wymuszenie bądź przyspieszenie emigracji Żydów do Palestyny; kolejna weryfikowana hipoteza zakłada, że pogrom wywołany został przez ośrodki postnazistowskie celem wykazania, że antysemityzm nie był zjawiskiem typowym tylko dla III Rzeszy; kolejna hipoteza wskazywała jako źródło inspiracji zajęć działalność tajnych służb ZSRR i ich agentów w celu skompromitowania Polski na arenie między narodowej; następna hipoteza uwzględniona w śledztwie wskazywała, że prowokacji i samego zdarzenia w ogóle nie było w rzeczywistości. Ostatnią weryfikowaną hipotezą zakładała, że zdarzenia zostały sprowokowane przez kierownictwo organów bezpieczeństwa

publicznego za pośrednictwem UB i MO, celem przerzucenia odpowiedzialności na podziemie niepodległościowe i ewentualne odwrócenie uwagi publicznej od faktu sfalszowania referendum ludowego.

Eksplodji tekstu towarzyszy akcja na scenie. Trzech aktorów znajdują się w sytuacji teatralnej próby — przegadują bowiem tekst najwyraźniej jakiegoś przesłuchania. Ich koledzy aktorzy, Janusz i Edward, przed chwilą opowiadali o tym, jak w przedstawieniu byli sprawcami przemocy i ofiarami. Łukasz Próchniewicz i Wojciech Niemczyk przygotowują się do odegrania dwóch mężczyzn w zaawansowanym wieku, którzy jako dzieci znaleźli się w centrum pogromowych wydarzeń. Po kilkudziesięciu latach chłopcy, którzy stali się starcami, się nie poznają. Aktorskie doświadczenie związane z wchodzeniem w przestrzeń pogromowego świadectwa tu zostaje pokazane poprzez próbę i przegadywanie tekstu. Kiedy scena konfrontacji zostaje w końcu zagrana, przedstawia się nader skromnie. Dwaj mężczyźni siedzący na krzesłach spokojnym głosem odpowiadają formalne pytania śledczego. Nawet rozpoznanie, do jakiego dochodzi po latach, z którym można by wiązać większe dramaturgiczne oczekiwania, rozmywa się w mgle bez wyrazistej puenty.

Jaka zatem jest funkcja tej krótkiej sceny? Jej wątły niedramatyczny materiał stanowi rodzaj kontrapunktu dla protokołu, jako mało znaczący ludzki odprysk zmuszonego procesu weryfikacji pamięci zbiorowej. Z drugiej strony, jest to kolejna scena aktorska. Metateatralność została mocno zaznaczona już w scenie wprowadzania po kamienicy, poprzez zoom na postaci zdobywających wiedzę aktorów oraz na teatr kielecki jako miejsce pierwszego pogromu kieleckiego. W każdej kolejnej scenie teatr, można powiedzieć, wskazywał na siebie — na kondycję aktorskiej pamięci, na włączenie aktorów w procesy transformacyjne pamięci zbiorowej, przez indywidualne historyczne świadectwa, teraz przez obraz aktorów podczas próby — aktorów w pracy. Wraz z pojawianiem się kolejnych tematów, postaci i kontekstów, wskazujący na siebie teatr zaczyna funkcjonować jako narracyjna nić.



Łukasz Próchniewicz Wojtek Niemczyk w scenie przesłuchania. Fot. Natalia Kabanow.

Projekcją takiego sensu kończy się pierwsza część przedstawienia zatytułowana „*Perspektywa powietrza*”. Jej przebieg wygląda następująco:

Sekwencja 1:

- 1. Wejście w przestrzeń kamienicy, ekspozycja na wiedzę o pogromie kieleckim; doświadczenie splątania historii i pamięci; grana za czwartą ścianą ze znaczącym momentem spojrzenia na widownię;*
- 2. Wyjście z kamienicy, przejście na widownię, zmiana perspektywy patrzenia u widza; zmiana czasu opowiadanych wydarzeń z historii na współczesność;*
- 3. Gwałtowny regres w głęboką historię do pierwszego pogromu; zerwanie z konwencją czwartej ściany; stematyzowanie teatru kieleckiego jako miejsca zbrodni, nie tylko scenograficznej reprezentacji;*

Sekwencja ta rozwija się w trzech zasadniczych krokach.

Sekwencja 2:

1. *Uruchomienie pamięci aktorskiej, odwołanie się do przedstawienia teatralnego i ról sprawcy i ofiary; fokus na rodzaj uruchamianej w latach 90. konwencji teatralnej, wykorzystywanej w mechanizmie upamiętniania; odwołanie się do historii teatru.*

2. *Zderzenie perspektywy aktorów z perspektywą aktorki, prawdziwej ofiary; przestrzeń dana świadectwu Kowalewskiej; odwołanie się do historii teatru; performans aktorki;.*

Sekwencja 3:

1. *Tekst jednego z najważniejszych dokumentów śledztwa jednoznacznie podważający teorie spiskowe; wymiar zbiorowego fantazmatu;*

2. *Aktorzy na próbie w roli historycznych postaci;*

3. *Scena konfrontacji.*

5. Część druga

Scenariusz przedstawienia podzielony jest na cztery części. Część II nosi tytuł „*Perfect Day*”. Jej pierwsza scena („Warzywa czyli plany na przyszłość”) opatrzona została didaskaliaми, które tłumaczą strategię operowania czasem dramatycznym. „Czas się cofa, ale cofa się, jak chce. Do roku 1946 w jednej części kamienicy, do roku 2013 w drugiej. Czas się cofa, ale wszyscy mówią o przyszłości.” Akcja sceniczna rozgrywa się we wnętrzu kamienicy, przy czym dzieli się na dwa symultanicznie prowadzone wątki, osadzone w różnych momentach czasowych. Dziecięcy kibuc zostaje ukazany w czasie przed pogromem; druga sytuacja rozgrywa się w zakładzie sukien ślubnych, czas akcji zostaje dookreślony przez odwołania do emigracyjnego exodusu mieszkańców Kielc po roku 2004. Obie rozgrywające się symultanicznie sceny zostały cofnięte do „przeszłości” budzących różne skojarzenia. Przeszłość kibucników jeszcze nie została dotknięta tragiczną historią pogromu ani historią dramatycznych przemian pamięci

indywidualnej i zbiorowej. Antysemityczne oznaki wrogości wobec Żydów nie niszczą nastroju powojennej nadziei. Tym, co wzmacnia "niewinność" zawartą w tym obrazie, są jego bohaterowie. To wszak dzieci ocalałe z Holocaustu, które w domu przy Plantach znalazły troskę i opiekę. Pod okiem przewodnika poznają nie sposoby na przetrwanie kryzysu wojny, ale zyskują konkretne narzędzia, które umożliwią im życie w rzeczywistości powojennej, takie jak nauka języka, podstawy ogrodnictwa. Jedna grupa kibucników zdołała już wyjechać do Palestyny. W oczach przyszłych emigrantów przyszłość niesie szereg wyzwań związanych z życiem w innym miejscu, innej kulturze, na innej ziemi. Wśród padających ze sceny imion dzieci tylko widz głębiej znający historię kieleckiego pogromu wyłowi te, które znane są z protokołów oględzin zwłok. W pokazywanej scenie nic nie zapowiada pogromu, historia może potoczyć się w każdym kierunku.



Dagna Dywicka jako Panna Młoda w otoczeniu kibucników. Fot. Natalia Kabanow.

Przestrzeń zakładu ślubnego, symbolicznie również związana z nowym etapem życia, ma ponurą tonację inną tonację. Przyszła panna młoda jest dziwnie smutna. Przyczyna

nastroju nie zostaje wypowiedziana. Dziewczyna w sukni ślubnej nie widzi krzątającego się wokół niej roju kibucników. Czy kupując suknię ślubną w miejscu o takiej przeszłości, może być szczęśliwa? Odpowiedzi twierdzącej udzieliłaby właścicielka zakładu. Dla niej przeszłość jest przeszłością, liczy się teraźniejszość nastrożająca nowych problemów. Nie są one związane z handlem detalicznym, interes wszak kręci się dobrze, na zakupy przyjeżdżają dziewczyny nie tylko z Kielc, ale i całego województwa. Niedługo trzeba się będzie postarać o większy lokal tuż za rzeczką, w której leżały ciała pomordowanych. Rzeczywisty problem tkwi w realiach współczesnego miasta. Załatwiwszy sprawę klientki, właścicielka lokalu sadowi się na krześle i przemawia bezpośrednio do widza głosem współczesnej Kielczanki. Kielce umierają, Kielce się wyludniają, Kielce się starzeją, Kielczanie emigrują. Aż wreszcie:

MAŁGORZATA [właścicielka zakładu]

potrzeba idei która zmieni miasto [...] – czekam na taką ideę –
– potrzebujemy impulsu – potrzebujemy jakiegoś zwrotnego
sprzężenia – czegoś co mogłoby zacząć generować – po prostu
dobrobyt – jeśli chodzi o specjalizację – to my nie jesteśmy w
stanie powiedzieć czym jeśli chodzi o specjalizację są Kielce –

Dwie rzeczy pozostają celowo niedopowiedziane. Po pierwsze, kto jest winny zapaści miasta — być może to wspomniana w pierwszej scenie klątwa rzucona na Kielce przez rabina w trakcie pogrzebu ofiar. Po drugie, odpowiedź na pytanie o specjalizację Kielczan. Przemilczenie ma charakter komediowy. Przedsiębiorcza osoba wpadłaby na pomysł stworzenia w mieście, które na całym świecie kojarzone jest z pogromem, stworzenia tu miejsca upamiętnienia na miarę XXI wieku.

Podstawą do napisania tekstu sceny była garść informacji o kibucu zawarta we wspomnieniach i wywiad terenowy, dotyczący sklepu z sukniami ślubnymi. Tekst sceny tylko w jednym miejscu jest wynikiem opracowania cytatów zaczerpniętych ze wspomnień (monolog Rafaela, opiekuna grupy). Lekcja hebrajskiego — z kwestiami wypowiedzianymi przez lektora a następnie powtarzanymi przez kibucników — na kształt współczesnej lekcji języka obcego napisana jest z perspektywy ucznia. Poza tym kwestie wypowiedziane przez dzieci mają charakter zaledwie szkicu dialogów – tak,

jakby energia pisarska została tutaj celowo powstrzymana. Ma to związek z “niewinnością” i dziecięcą perspektywą przed pogromem, jak i z brakiem źródeł dotyczących kibicu. Jest to pusta przestrzeń historii i pamięci. Zamiast zapelniać ją fantazją pisarską, chce się odczuwać jej brak i niedoskonałość. Nieobecność źródła zostaje stematyzowana w kolejnej scenie.

6. Bajla

PRZEWODNICZKA PO PRZEDSTAWIENIU:

O Bajli Gartner wiadomo że pisała wiersze. Odnaleziony notatnik zawiera też coś na kształt sztuki z podziałem na postaci. W siedmiostronicowym rękopisie brakuje trzech stron. Na scenie widzimy aktorów w piątej fazie pamięci. Zostali umieszczeni w replice kamienicy Planty 7/9, wewnątrz której wykonują swoją pracę.

Przewodniczka przedstawia kolejną postać delikatnym głosem, jakbyśmy mieli do czynienia z czymś niezwykle kruchym. Tak można sobie wyobrazić zeszyt młodej poetki. Głos zataja przed widzami sprawę zasadniczą. To, co za chwilę zobaczymy, od początku do końca jest teatralną mistyfikacją. Taki dokument nie istnieje, choć wspominają o nim niektóre z relacji świadków. Zgodny z historyczną prawdą jest jedynie fakt istnienia dziewczyny o tym imieniu i nazwisku, jej śmierci w pogromie oraz fakt, że w istocie Bajla Gartner była nastoletnią poetką. Jednak nic, co wyszłoby spod jej ręki, nie zachowało się. Nieznana pozostaje tematyka i forma wierszy. W obliczu ogromu materiałów historycznych i źródeł, z jakimi ma do czynienia badacz pogromu kieleckiego lub pisarz szukający wśród nich inspiracji, wiersze nastolatki nie mogą mieć wagi świadectwa przypisywanej innym dokumentom, które pozwalają wydarzenia pogromowe umiejscowić w kontekście “wielkich” pytań o genezę przemocy, rolę Kościoła katolickiego itp. Trudno sobie wyobrazić, by ich analizie (jeśli by istniały) poświęcono rozdział w jednym z dwóch tomów *Wokół pogromu kieleckiego*. Postać Bajki zwróciła moją uwagę jako jedna z nieletnich ofiar pogromu,

gdy uderzyła mnie szczegółowość protokołu z oględzin zwłok dziewczyny. Niezachowane wiersze poetki początkowo nie budziły mojej szczególnej ciekawości, ale z czasem zacząłem dostrzegać w nich prowokacyjną tajemnicę. Niemożliwe do zrealizowania pragnienie, żeby je poznać, impulsowało pisarską energię, która w poprzednim obrazie kibucników poprzestała na stworzeniu szkicu dialogów, teraz nie tylko wytwarza szaloną i ryzykowną fantazję o odnalezionym zeszyście, ale przede wszystkim przygotowuje nieistniejący materiał literacki tak dalece, że dziewczyna staje się nie tylko autorką wierszy, ale wręcz sztuki teatralnej. Fantazja ta jest ryzykowna — w przestrzeń pogromowych świadectw i weryfikowanych hipotez wprowadza fałszywy dokument. Mistyfikacja ta idzie daleko, gdyż w żadnym miejscu scenariusza nie zostaje skompromitowana. Jeśli propaganda wytwarza nowe fakty, które nie rzucają cienia, podobna operacja zostaje przeprowadzona w tekście scenariusza. Scenariusz teatralny, mimo że bazuje na dokumentach, świadectwach, niekiedy obsesyjnie trzymając się litery ich tekstu (list przytoczony bez skrótów), jest jednak dziełem literackim. To czego nie wolno zrobić historykowi, staje się żywiołem dramaturga odpowiadającego na ukrywającą się pod nieistniejącym świadectwem tajemnicę. Odnaleziony niekompletny utwór teatralny Bajli Gartner ma pewien rozmach — tekst jest rozpisany na sformalizowane dialogi par kilkanaścioro dzieci. Wyłaniają się z nich indywidualne biografie i zbiorowy portret. Młoda autorka nadaje tekstowi charakter nieustannie toczony gry opartej na jednej zasadzie — dokańczania zdania kolegi lub koleżanki poprzez podanie szczegółu ich biografii, kondycji etc. To rebusy wytworzone w oparciu o biografię.

FANIA: Nadszedł maj i początek

SIMHA: lata.

FANIA: słoneczna pogoda powinna nas podnieść na duchu, ale jesteśmy

SIMHA: przygnębieni.

FANIA: chłoniemy dochodzące do nas

SIMHA: informacje

FANIA: złe piosenki się nie zmieniają

W ich rozwiązywanie można zobaczyć funkcję terapeutyczną. W rozpadającym się świecie traumy wojny i Holokaustu, język przypomina im, kim są, angażuje, zaprasza do aktywności, być może rekonstruuje indywidualne biografie, wypełnia psychiczne ubytki. Mali kibucnicy nie przestają mówić. W przedstawieniu tekst Bajli Gartner zostaje zainscenizowany w działaniach dwojga najmłodszych członków obsady. Aktorka (Anna Antoniewicz) i aktor (Bartłomiej Cabaj) przepowiadają między sobą dialogi wszystkich dzieci, co chwila zmieniając miejsce w kamienicy.



Anna Antoniewicz i Bartłomiej Cabaj jako kibucnicy ze sztuki Bajli Gartner. Fot. N. Kabanow.

W pewnym momencie sztafeta przechodzenia z jednej pary w drugą wyrzuca aktorów przed kamienicę. Dochodzi wtedy do sytuacji dwuznacznej. Za pomocą języka kibucowych rebusów aktorzy zaczynają mówić o sobie — Ani i Bartku. Albo fantazji o odnalezionej sztuce Gartner zostaje tu wyraźnie naruszona, albo przedstawienie w warstwie tekstowej zaczyna niejako przejmować idiom młodej poetki. Dziecięca paplanina służy teraz wypowiedzeniu osobistego stosunku do przemocy.

ANIA: ty jesteś bardzo empatycznym
BARTEK: człowiekiem
ANIA: nie rozumiesz jak można komuś zrobić
BARTEK: krzywdę
ANIA: na pytanie czy byłbyś w stanie kogoś
uderzyć odpowiedziałbyś
BARTEK: że byłbym
ANIA: ale
BARTEK wiem, że bym nie uderzył

Tekst sztuki Bajli kończą słowa dziewczynki noszącej imię autorki.

BAJLA:
wszystko co wychwytują nasze aparaty słuchowe
stanowi drobne, przypadkowo podsłuchane strzępy
przerastającego wszelką możliwość naszego pojmowania
gigantycznego monologu

Czujne ucho rozpozna w przytoczonym fragmencie cytaty z *Solaris* Stanisława Lema (rok wydania 1961). Dramaturgiczna inwestycja w postać i fikcyjne dziełko Bajli Gartner przynosi w scenariuszu konkretny zysk. Bajla zostaje umieszczona w gronie dziecięcych bohaterów pogromu — Henia, Krzysia (Kowalewskiego), Szymona, o których będzie jeszcze mowa. W tym dziecięcym panteonie znajdują się dzieci chrześcijańskie i żydowskie, dzieci, od których w legendzie o krwi rozpoczyna się pogrom i dzieci, które w jego wyniku ponoszą śmierć.

7. Żeberko i dziewczyna / Lament świętokrzyski

Kolejna scena to teatralizacja pogromowej przemocy. Podwójny tytuł odwołuje się do dwóch tekstów kulturowych — pieśni Franciszka Schuberta *Śmierć i dziewczyna* i do średniowiecznego planktu uważanego za jedno z największych arcydzieł lirycznych epoki. Mimo że wydarzenia pogromowe przebiegały w kilku etapach, przemoc szybko rozlała się na całe miasto i trwała wiele godzin a nawet dni, w scenariuszu materia

dramatyczna zostaje poddana kondensacji. Dziewczyna grana przez tę samą aktorkę, którą przed chwilą oglądaliśmy w roli Bajli próbuje uspokoić rozhisteryzowane Żeberko. Nie jest to możliwe. Nie da się powstrzymać wybuchu irracjonalnej przemocy. Początkowy dialog szybko zmienia się w wykrzyczany do widowni monolog. Spirala przemocy w warstwie słownej zostaje oddana przez nawarstwiające się tematy — znajdziemy tu okrzyki pogromowe słyszane na Plantach, cytaty ze średniowiecznego utworu reprodukujące antysemicki stereotyp, obrazy ciężkiej powojennej rzeczywistości a wreszcie fantazmat legendy o krwi. Lament Matki Boskiej przepełniony bólem po stracie syna zmienia się w lament Kielczanki, nawołującej do przemocy na Żydach.

ŻEBERKO

żydzi zamordowali mi syna

DZIEWCZYNA

niech się pani uspokoi

ŻEBERKO

żydzi zamordowali mi syna

moja droga dziecina

tu ją zamordowali

DZIEWCZYNA

ale nic nie znaleziono

ŻEBERKO

czy ja płacząca o moje dziecko to prowokacja?

ciężka moja chwila, krwawa godzina,

widzieć niewiernego żydowina,

iż on bije, męczy mego miłego syna.

żydzi pomordowali czworo dzieci na krew

ovej

leżą w piwnicy jeszcze ciepłe

a inne pozalewane wapnem żeby nie było śladu

DZIEWCZYNA

na co jesteś chora?

ŻEBERKO

na tarczę.

Żeberko przemawia z kilku perspektyw czasowych — w tekście wykorzystano okrzyki pogromowe zarejestrowane w różnych etapach wydarzeń, np. „żydzi, gdzie nasze dzieci, gdzieście podziali nasze dzieci [...] skurwysyny, chciało wam się polski, mordować będziecie,[...] żołnierze, bijcie żydów za nasze dzieci! [...] żydzi to ube. ube to żydzi [...] niech żyje wojsko polskie ! niech żyje wojsko i mo! [...] ta kurwa zastrzeliła polskiego oficera”. W tekście pojawiają się czytelne dla widza cytaty z popogromowych przesłuchań sprawców, prośba o złagodzenie kary.



Żeberko (Magda Grąziowska). Fot. Natalia Kabanów

ŻEBERKO

proszę o łagodny wyrok bo nie ma kto się zająć dzieckiem
dwojgiem dzieci
jedno pięć, drugie, przybrane, siedem
mam jeszcze dorosłą córkę
z pierwszego małżeństwa
pracuje w ludwikowie
nie miałam dzieciństwa
nie miałam młodości
nie mam wykształcenia
całe moje życie to walka o byt

mam epilepsję i powiększenie tarczycy
i ich połączenie w okresie mającego nastąpić ataku
odbiera mi możliwość normalnego myślenia

W monologu Żeberka pojawiają się również obrazy warunków życia w rzeczywistości powojennej.

ŻEBERKO

drożyzna
wapno do bielenia drożeje
słoma do tapczanów drożeje
z braku odzieży i obuwia dzieci karłowacieją
brak szyb
brak opału
brak aprowizacji
od kwietnia na kartki zamiast tłuszczu biały ser
zamiast mięsa śledzie
za rok życia nie będzie
handel ustał
mały przydział mięsa, chleba
oprócz tego nic nie ma
pieniądze nie mają żadnego znaczenia
drogi nie mają twardej nawierzchni
furmanki nie dają rady
wszystko jak z epoki łapci i łyka
krzaki bzu są koślawe
państwo sobie o nas przypomina jak trzeba iść na wojnę
a kościół jak zbiera datki
nawet komuniści do nas się nie zapuszczają
jest upał
jest upał
nie ma mojego syna

Na ratunek uprowadzonemu dziecięciu ruszają styropianowe żeberka. Należy tu zwrócić uwagę na trzy konteksty. Po pierwsze, jest to odwołanie do historycznego faktu, tj. włączenia się w zbiorową przemoc pracowników Huty Ludwików, którzy, dzierżąc powyrywane żeberka kaloryferów, łomy i deski, nadciągnęli na Planty.

„Pogrom kielecki był w znacznym stopniu masakrą *low-tech*” — pisze Tokarska-Bakir. „To, co dotychczas stosowano jedynie jako narzędzie w fabryce, tartaku, w rolnictwie czy budownictwie, teraz stało się narzędziem mordu. Zdaniem badaczy ludobójstwa świadczy to o gwałtowności afektu i działaniu bez premedytacji.”³² Styropianowe żeberko symbolizuje na scenie „tępe narzędzie”, które wielokrotnie pojawia się w protokołach oględzin zwłok ofiar. Po drugie, w akcję sceniczną zostaje włączona publiczność — widzowie podają sobie styropianowe żeberka, które od ostatnich rzędów widowni wędrują nad głowami w kierunku sceny.



Styropianowe narzędzie przemocy przekazywane przez widzów „1946”

Element ludyczny związany z tym działaniem obecny był także w wydarzeniach pogromowych — zbiorowa przemoc fizyczna łączyła się z piciem i świętowaniem.

Pogromszczyk Edward Jurkowski przyznaje, że wypił trochę więcej niż zwykle, ale to dlatego, że żona leży w szpitalu, a on miał zamiar „przyjść do niej z humorem”. Także żołnierz KBW Jan Pompa, zanim wróci do koszar MO, dla ukojenia

³² J. Tokarska-Bakir, *Pod klątwą*, s. 58 [maszynopis].

nerwów zahacza o restaurację, gdzie wypije trzy szklanki. Zdziśław Świtek, rzeźnik, po krótkim pobycie na Plantach, gdzie ludność biła Żydów, udał się „na wódkę z bratem i dwoma Łaszczami”. Wódki wypijają litr, po czym wracają na Planty.³³

Po trzecie, przemoc fizyczna na scenie nie jest reprezentowana w takiej dosłowności, jaka została przywołana przez Aktora Janusza w jego wspomnieniu spektaklu z lat dziewięćdziesiątych. Nie ma tu szarpania, popychania, symulowania bicia itd. Jest jednak jasne, o jakich wydarzeniach mowa. Można powiedzieć, że nierepresentowana dosłownie fizyczna przemoc zostaje ukryta pod ludycznym działaniem. Tłumaczy to chętnie angażowanie się w nie w zasadzie wszystkich widzów. Nikt nie odmawia przekazania teatralnego narzędzia przemocy dalej. Bezkrytyczna zgoda na zaangażowanie się w zbiorowe działanie widzów (w przeważającej większości Kielczan) nadaje scenicznej akcji ponury wydźwięk. Oto na spotkanie nadciągającym żeberkom z głównego wejścia kamienicy wychodzi Stach Niewiarski. Janusz w *Spotkamy się w Jerozolimie* obsadzony jako sprawca przemocy próbuje ją teraz powstrzymać. „Na żywo” tłumaczy sens swojego aktorskiego działania:

STACH NIEWIARSKI

no i teraz wychodzę, w ręce mam krzyż, stoję mniej więcej po środku tak przed drzwiami za którymi jest korytarz, obok jest ta młoda dziewczyna, tak przestraszona i mówię jej, ty się schowaj tutaj, za drzwiami, nie ruszaj się stąd, a ja wychodzę przed te drzwi, przede mną płynie ta rzeczka, za nią już jest publiczność, i ja podnoszę ten krzyż, a nie, jeszcze mówię do niej: tu się schowaj, pan jesus cię ocali, to jest ważne, bo ona mi odpowiada, mówi: niech już pan przestanie tak mówić, bo to jeszcze gorzej z nią to robi [...]

33 Joanna Tokarska-Bakir, *Pod klątwą*, s. 384 [maszynopis].

Relacja Janusza osiąga kulminację w chwili wypowiedzenia kluczowej kwestii przekazanej przez świadectwa zająć. Rzeczowym powołaniem się na architekturę budynku Stach Niewiarski próbował powstrzymać zbiorową przemoc i podważyć irracjonalną plotkę o krwi.

STACH NIEWIARSKI:

LUDZIE, TU NIE MA ŻADNYCH PIWNIC!



Żeberko (Magda Grąziowska) i Stach Niewiarski (Janusz Głogowski) z krzyżem w ręce próbujący zatrzymać machinę pogromowej przemocy.

Tutaj kończy się część II przedstawienia. Kilkugodzinne fale przemocy, która rozlała się na całe miasto a także wyjeżdżające z Kielc pociągi, w których również doszło do antyżydowskich zamachów, zostają skondensowane do sceny omówionej powyżej i rozegrane przez kilka podmiotów zdarzeń: podburzająca do agresji sfrustrowana i chora kobieta o niskim statusie społecznym i materialnym (Żeberko), żydowska ofiara przemocy (Dziewczyna), niezidentyfikowana zbiorowość ludzka, Kielczanie i pracownicy huty (publiczność podająca zeberka), wreszcie Polak, świadek, próbujący stawić czoła rozjuszonemu tłumowi (Stach). Nie zobaczyliśmy ani milicjantów, ani wojska polskiego, ani Żyda w zielonym kapeluszu, posądzonego o uprowadzenie chłopca, ani samego chłopca, ani księży czy biskupów, przedstawicieli

władzy. Wszystko to, dość prowokacyjne ze względu na ogrom materiału stanowiący wyposażenie "pamięci nieumarłej" [Bakir], uległo radykalnej redukcji. Skomplikowane sieci zależności, zbiegi okoliczności, poszlaki, zagmatwane chronologie wydarzeń, zostały potraktowane jakby nigdy nie istniały. Zostały odrzucone jako kontekstualizacje, które, wbrew deklaracjom o dążeniu do pogłębienia refleksji nad historią, są raczej wyrazem desperackiej obrony przed drastycznością niemożliwej do przyswojenia prawdy.

**

Montaż materii dramaturgicznej stanowiącej drugą część scenariusza zatytułowaną Perfect Day opiera się na zderzeniu trzech obrazów. Zostają one wywiedzione z trzech szczegółów opowieści Przewodnika po kamienicy.

Obraz 1: symultanicznie rozwijające się dwa wątki osadzone w przeszłości; ich dysonansowe połączenie wydobywa paradoks kamienicy jako miejsca pamięci;

Obraz 2: stanowi dramaturgiczną inwestycję w stworzenie fantastycznego zbiorowego portretu nieletnich mieszkańców kamienicy przed pogromem; podejmuje temat autentyczności historycznego źródła; w metateatralnym geście problematyzuje teatr jako medium pamięciowe;

Obraz 3: przynosi teatralną reprezentację zbiorowej przemocy i w reprezentacji historii i pamięci pogromu akcentuje rolę chrześcijańskiej symboliki (krzyż, legenda o krwi, Lament Świętokrzyski).

8. Szpital

Co się miało wydarzyć 4 lipca, w czasie scenicznym i dramatycznym przedstawienia już się wydarzyło. Powstała cezura wyznaczająca przed i po pogromie, której nie sposób ignorować. Także w czasie scenicznym następujące dalej sceny i sekwencje pozostaną jakby zarażone poczuciem, że oto wydarzyło się coś niepojętego

— traumatyczne wydarzenie, z którym trzeba będzie żyć, próbując zrozumieć jego konsekwencje, promieniujące na trzy pokolenia Polaków i Żydów. Wbrew dominującej w przedstawieniu strategii operowania czasem dramatycznym, pełnym skoków w przód i w tył, wraz z początkiem części III przedstawienia, zatytułowanej „Głowa”, pozostajemy w tej samej przestrzeni czasowej, blisko epicentrum. Przestrzeń dźwiękową dominuje dźwięk ciężko oddychającego człowieka, podłączonego do aparatury ratującej życie. W mroku kamienicy błakają się trudne do zidentyfikowania postaci. Ktoś przycupnął na taborecie i nerwowo pali papierosa. Po prawej stronie sceny jedna z wewnętrznych ścian kamienicy zmieniła położenie. Jedna z postaci przypina na niej coś, co wygląda na zdjęcia i dokumenty. Suchy i beznamiętny męski głos (sędziego śledczego) wyrywa widza z marazmu, pozwalając odnaleźć się w sytuacji, miejscu i czasie. Najwyraźniej trwają oględziny miejsca zbrodni. Po kamienicy płacze się Sędzia wraz z Bieglym, który notuje makabryczne szczegóły.

SEDZIA ŚLEDCHY: przed klatką schodową – od strony południowej – ślady dużych plam skrzepłej krwi – w ilości 19 – w pewnym odstępach od siebie

BIEGLY obok plam – narzędzia zbrodni w postaci – łom żelazny długości około 60 cm – jedna oddzielna część kaloryfera – cała skrwawiona – kamienie i cegły – różnej wielkości połamane sztachety

SEDZIA ŚLEDCHY: męska czapka – cegła – plamy krwi – drzwi rozbite granatem
jakieś pręty i łom – żeberka od kaloryfera

Szczegóły te dają wyobrażenie o drastyczności przemocy, do jakiej doszło w tym miejscu. Po chwili opis martwych przedmiotów zastąpią opisy martwych ciał, ran, urazów, katalog złamanych kości, powybijanych zębów – tworząc tekstowy szkielet dla całej dziesięciominutowej sceny wraz z charakterystycznym motywem niedoprecyzowanego narzędzia zbrodni: „obrażenia zadane zostały narzędziem twardym – ciężkim – tępokrawędzistym”. Niemniej jednak nie chodzi tu wyłącznie o zwrócenie

uwagi widza na rozmiar dokonanej przemocy. Obserwując snujące się po scenie beznamiętne postaci Sędziego, Bieglego i Protokolanta, skupionych na wykonywanej pracy, otrzymujemy coś w rodzaju zbliżenia na wyjątkowość momentu. Obserwujemy oto sytuację, w której uruchomiony zostaje proces wytwarzania pierwszych świadectw i dokumentów pogromowych, a zatem produkcji wiedzy, która z czasem rozrośnie się do gargantuicznych rozmiarów, stając się przeszkodą na drodze zrozumienia pogromu kieleckiego. W propogromowym chaosie pojawiają się pierwsze błędy i przeinaczenia, białe plamy.

Podążając za Sędzią i Bieglym, przenosimy się do szpitala Świętego Aleksandra w Kielcach, do którego przewieziono poturbowanych i zamordowanych. Miejsce scenicznej akcji pozostaje jednak bez zmian, szpital zostaje zainscenizowany wewnątrz kamienicy, w której zaczyna przemykać personel medyczny w białych kitlach, pracownicy sądowi, poturbowany Rafael, Stach czy wreszcie w półmroku siedząca profilem do widza milcząca kobieca postać o wyraznie innym od pozostałych postaci pogrążonych w gorączkowej bieganinie statusie (Joanna). Jak widzowie, ona również zdaje się być świadkiem procesu wytwarzania pogromowej wiedzy a także pierwszych reakcji na wydarzenia pogromowe (personel medyczny szpitala).

Chaos związany z niemożnością ustalenia tożsamości kilkunastu ciał, brak leków i specjalistycznej opieki, brak personelu, brak odpoczynku i konieczność przeprowadzenia kilkudziesięciu skomplikowanych zabiegów i operacji, czy wreszcie lipcowy upał przyspieszający proces rozkładu ciał, niemieszczących się w szpitalnej kostnicy, nie sprzyja życzliwemu nastawieniu wobec poszkodowanych. Raz po raz pojawiają się antysemickie słowne złorzeczenia (przytaczane przez Rafaela: "... źle się stało, że nas Hitler do końca nie wytępił."), ale mowa jest także o przypadkach przemocy fizycznej i pastwienia się na Żydach. Ocalałych z pogromu polskie pielęgniarki i milicjanci w mundurach napawają takim lękiem, że decydują się wszcząć strajk głodowy, aby do opieki nad nimi przysłano żydowskie pielęgniarki.



Szpital. Pielęgniarka (Magda Grąziowska) i Joanna (Joanna Kacperek) opatrują ранego Rafaela (Andrzej Plata). Fot. N. Kabanow

Ponad dziesięćminutowa rozgrywająca się w szpitalu scena zbiorowa ma charakter fresku z jedną perspektywą. Postaci ukazują się widzowi w podobnym oddaleniu. W finale sceny pojawia się radykalna zmiana — porzucamy ogólny plan na rzecz kilkakrotnego zbliżenia, w którym ukazuje się patrząca na nas martwe oko Bajli Gartner. Ten rodzaj powiększenia szczegółu udaje się zrealizować środkami nie tylko inscenizacyjnymi (kamera w zbliżeniu na twarz aktorki), lecz przede wszystkim słownymi. Wyliczanki ran, leitmotiv całej sceny, wygłaszane monotonnym urzędowym tonem ulegają jak gdyby zmianie rytmu, zwolnieniu, zawieszeniu. Miejsce ogólnej niczym niewzruszonej perspektywy zajmuje perspektywa subiektywna, intymna — tak, jak gdyby opisane ze szczegółami przez biegłego oko Bajli Gartner obdarzone zostało niemal hipnotyczną mocą.

BIEGŁY *unosí powiekę oka Bajli*
 spojówki — blade
 z krwawymi wybroczynami
 rogówki — zmętniałe
 gałki oczne — wiotkie

źrenice – okrągłe
równe
rozszerzone
tęczówki – piwne

oko Bajli Gartner
młodej poetki
otworzyło się
i spojrzało na mnie.

a skoro tak
to patrzy teraz
przeze mnie na wszystkich państwa



Biegły (Wojtek Niemczyk) spogląda w martwe oko Bajli (Anna Antoniewicz); Sędzia śledczy (Łukasz Próchniewicz) i Protokolant (Dawid Żłobiński). Fot. N. Kabanow

9. Pogrzeb

Podążając za ikonografią, pierwszymi świadectwami i odnotowanymi reakcjami ludzkości, pozostajemy w czasoprzestrzeni tuż po pogromie. Zbiorowy pogrzeb ofiar miał miejsce 8 lipca 1946 roku na kieleckim cmentarzu żydowskim. Obecni byli przedstawiciele najwyższych władz państwowych, wojewoda kielecki, delegaci wszystkich oddziałów Związku Żydów Polskich, liczne delegacje i poczty sztandarowe wraz z kompanią honorową wystawioną przez 2 Dywizję Piechoty WP. Polska Kronika Filmowa umieściła w swoim cotygodniowym serwisie relację filmową z uroczystości wraz z komentarzem potępiającym sprawców mordu i współczuciem dla rodzin pomordowanych. Na scenie wydarzenie to pojawia się poprzez uruchomienie trzech perspektyw. Zakorzenione w trzech podmiotach o różnym statusie symbolicznym, w różnych czasoprzestrzeniach, perspektywy te prowadzą do odmiennej względem siebie scenicznej materializacji. Zasadniczo można powiedzieć, że w warstwie tekstowej operujemy trzema świadectwami dotyczącymi pogrzebu o różnej funkcji, charakterze, randze. Perspektywy te można nazwać imionami autorów a zarazem protagonistów scenicznej akcji — rabin Kochane, Symcha trup, Joanna badaczka. Świadectwo wypowiedziane przez Simchę ma charakter prywatnej relacji, wspomnienia, gorzkiej uwagi czynionej w następstwie uroczystości pogrzebowych przeżywanych przez osobę, która bierze w nich udział nie z ramienia pełnionej przez siebie funkcji, nie jako postronny świadek / jeden z gapiów znęconych wyjątkową celebrą towarzyszącą uroczystości o charakterze państwowym, lecz jako ofiara etnicznej przemocy. Tekst wypowiedziany przez Simchę, do którego inspiracją było jedno ze świadectw — wspomnień żydowskiego uczestnika pogrzebu, zostaje poddany znaczącemu przesunięciu znaczenia. Z relacji żyjącego poszkodowanego staje się relacją ofiary, która straciła w pogromie życie, a zatem i zdolność mówienia. Tutaj jednakże zdolność do świadczenia zostaje utrzymana pomimo śmierci, tak jak pomimo śmierci, przemocy, antyżydowskich ekscesów w społeczeństwie nie dochodzi do opamiętania — jak widzieliśmy we fresku szpitalnym, którego akcja rozpoczyna się wraz z przywiezieniem pierwszych zwłok i poszkodowanych, rozpoczęciem śledztwa — a zatem w domyśle tego samego dnia, kiedy doszło do pogromu i przez kilka najbliższych szpitalnych dób.

Cztery dni po pogromie, kiedy odbywa się pogrzeb, ofiary pozostają obiektem symbolicznej przemocy i wrogości ze strony narodu polskiego.

SIMCHA

wpatrywałem się w twarze ludzi
zebranych po obu stronach ulicy
którą szedł kondukt
i próbowałem coś z nich wyczytać

trudno powiedzieć, żeby malował się na nich żal
albo smutek
przeciwnie
na niektórych przebłykiwał krzywy uśmiezek
to on mnie odprowadzał na cmentarz

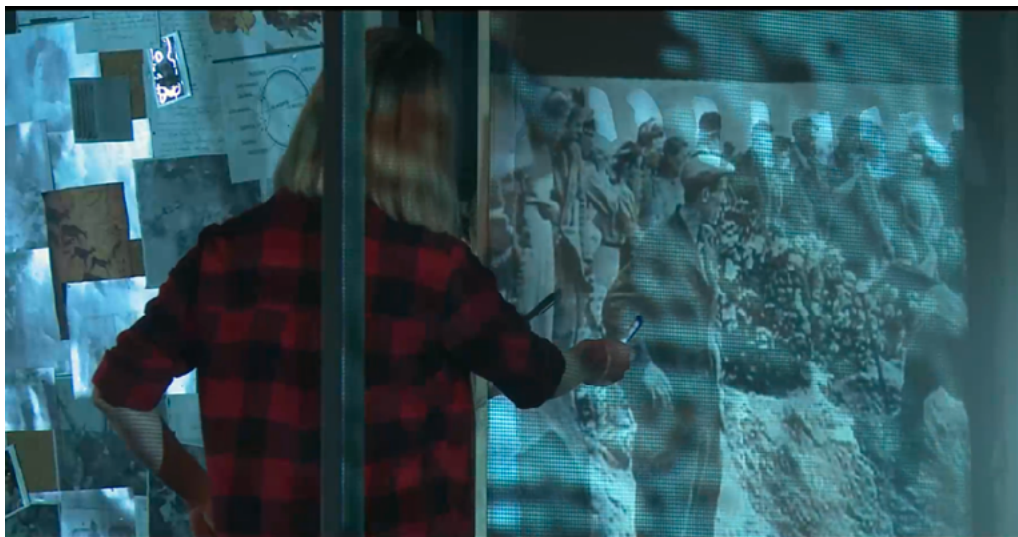
Oko Bajli otworzyło się i widzi — patrzy na aktora i graną przez niego postać i na publiczność. Spojrzenie innego zmasakrowanego żydowskiego trupa — Simchy — kieruje się w stronę zbiorowości uczestników pogrzebu, ale nie oficjeli, wojewodów czy ministrów, lecz niedookreślonej i pozbawionej szczegółowości zbiorowości ludzi, sąsiadów, Kielczan, gapiów. Ogólny plan poddaje się jednak zbliżeniu, fokusowi i wyostrzeniu. Taką bowiem zdolność, nawet po śmierci, ma spojrzenie trupa. Wyłania się z niego konkretny szczegół. Spojrzenie rejestruje coś, co można określić jako wizualny fenomen antysemitki twarzą. W przeciwieństwie do martwego, nieruchomego, ale rozwartego żydowskiego oka, twarz ta pozostaje żywa, zdolna do ruchu, mimiki odzwierciedlającej zmieniające się emocje. Zamiast smutku i żalu naznacza ją jednak antysemitki grymas. Spojrzenie go natychmiast rozpoznaje – to “krzywy uśmiezek”. Trudno o bardziej wyrazistą redukcję. Zdumienie, niedowierzanie, smutek oczekiwane na twarzach zgromadzonego ludzi pojawia się na mocy jakiegoś upiornego przeniesienia w patrzącym podmiocie. Niedowierzenia nie wynika tylko z odkrycia poprzez analizę twarzą braku empatii, braku narodzin innych emocji wypierających destrukcyjną złość i wrogość, która wobec martwych pozbawiona jest wszelkiego sensu. Prawdziwe źródło niedowierzenia tkwi w rozpoznaniu tego, co znane i rozpoznawalne właśnie. “Krzywy uśmiezek” — fenomen wyrażony w dwóch

słowach, z deminutywem, który wskazuje na grymas dobrze znany, swojski, “przedpogromowy”, który nawet w obliczu brutalnego mordu nie poddaje się zmianie, jaki był, taki zostaje. Twarz przed i popogromowa, mimo że żywa, pozostaje ta sama, nieruchoma, sparaliżowana, zamrożona. Można zatem powiedzieć, że trupie spojrzenie przynosi nie tylko rejestrację społecznego fenomenu, ale także pewną konkretną wiedzę na temat społecznych nastrojów wyprowadzoną z tego, co zaobserwowane, widzialne. To coś nie ukrywa się bynajmniej pod zasłoną utkaną z materiałów kroniki filmowej i kopcem żałobnych wieńców, lecz pozostaje doskonale widzialne gołym — aczkolwiek martwym — okiem, w biały — aczkolwiek deszczowy — dzień.

Na pogrzeb patrzy też Joanna. Jest to postać, która, jak zwracałem uwagę wyżej, pojawiła się w przestrzeni kamienicy, półmroku szpitala, kiedy pogrom się już dokonał i na naszych oczach powstają pierwsze świadectwa, protokoły, a także materiał ikonograficzny, który przez całą scenę szpitala Simcha umieszcza na wewnętrznej ścianie kamienicy. Siedząca w półmroku kobieca postać ubrana jest w swobodne codzienne ubranie, które odróżnia ją od roju postaci w przeważającej większości noszącej szpitalne fartuchy i urzędowe garnitury. Po ostatnich słowach Simchy odzywa się po raz pierwszy, choć w dalszym ciągu pozostaje nieidentyfikowalna, bez imienia. Joanna patrzy na zgromadzony przez Simchę materiał wizualny z pogrzebu, nie jest jego uczestnikiem. Ale jej komentarz do zdjęć zdradza, że nie jest to rzeczywistość obca. Przeciwnie, spostrzegawcze spojrzenie przypatruje się szczegółom (“widać tylko końcówkę napisu”, “bez kwiatów”, “a tutaj obok wykopu stoi Marek Edelman”), przenika w głąb zdjęć, by połączyć to, co widzialne ze szczególną wiedzą — badacza, analityka, historyka...

Istota tej wiedzy a zarazem portret postaci w pełni odsłoni się w kolejnej scenie. Rzeczowość i oszczędność komentarzy odpowiada ostrości i precyzyjności obieranego przez spojrzenie kierunku. Inaczej niż spojrzenie Simchy, które prześlizgiwało się po sylwetkach nieznanym ludzi, obcego tłumu gapiów, by w końcu zatrzymać się na szczególe twarzy, również anonimowej, ale stanowiącej społeczne, symboliczne oblicze, spojrzenie Joanny kieruje się ku znanym jej z imienia i nazwiska, a szerszemu

ogółowi ludzi, w tym także publiczności, nic nie mówiącym postaciom zajmującym w historii kieleckiego szczególnie miejsce.



Joanna (Joanna Kacperek) pochyla się nad archiwalnymi zdjęciami z pogrzebu ofiar pogromu.

JOANNA

– bez kwiatów – osobno – idzie sześciu żołnierzy – pogrom dotknął ich w sposób szczególny – ten z prawej – z opatrunkiem na głowie – to kapral Maks Erlaum, ranny na Plantach – następny, Zygmunt Majewski z WUBP – to on uratował rodzeństwo Średnich – trzeci Alfbert Grynbaum – do południa organizował obronę na Plantach. Na końcu Sylwester Klimczak z WUBP – uratował Ewę i Estusię Mappen –

Są to zatem Polacy, żołnierze, którzy w historii pogromowej zapisali się nie jako sprawcy przemocy, lecz działający na różną skalę, z różnym skutkiem i mającym konkretne w postaci ocalonego życia zasługi — obrońcy Żydów. Powody ich działania nie są wyjawione czy poddane analizie. Zostają przywołani jako indywidualni autorzy gestów, przy czym nieistotne jest, czy obrona Żydów to efekt decyzji o charakterze

oficjalnym, czy wynika z pobudek serca — to bowiem nie ma znaczenia, fakt ten nie domaga się zrozumienia czy wyjaśnienia. Miejsce szczególne wymienionych postaci leży jednak w nieliczności podobnych postaw, jak i w fakcie, że mowa tu o żołnierzach, w których prawicowa spiskowa teoria pogromu chętnie dostrzega wykonawców radzieckiej antypolskiej prowokacji. Spojrzenie Joanny wydobywa jeszcze jeden kłopotliwy dla takiej narracji szczegół. Poprzez oddalenie, ogarnięcie całego zbioru zdjęć pośród sfotografowanych żałobników, żołnierzy wyladowujących trumny mające spocząć w jednym dole, ministra odbudowy, ministra bezpieczeństwa, zwraca uwagę nieobecność przedstawicieli polskiego duchowieństwa katolickiego. Ta zastanawiająca nieobecność zostaje nazwana przez Joannę, ale nie jest poddana analizie. W sztafecie perspektyw, przez które scenicznie uobecnia się pogrzeb Żydów, jest to jednak moment przejścia do kolejnego spojrzenia. Porzucamy zapośredniczenie ikonograficzne i przenosimy się na powrót w chwilę pogrzebu, tym razem jednak nie przez przytoczenie osobistej relacji i nie przez perspektywę trupa lub poszkodowanego w pogromie, lecz za sprawą oficjalnej mowy pogrzebowej, ogłoszonej nad złożonymi do grobu trumnami przez Rabina Kachane. O randze tego świadectwa i wyjątkowości dokumentu świadczy fakt, że do scenariusza przedstawienia tekst mowy pogrzebowej został włączony w całości. Zważywszy fakt, że mowa pogrzebowa jest tekstem przeznaczonym do ogłoszenia i faktycznie ogłoszonym, skonstruowanym jako tekst do mówienia, to znaczy operujący podniosłym stylem, retorycznymi figurami, zwrotami do adresatów, zakładający fizyczność mówienia, czasowość — w przytoczeniu tej mowy w całości można widzieć gest wyjątkowego i możliwie jak największego zbliżenia do historycznej rzeczywistości, do faktu takiego, jak on się odbył. Z drugiej strony jednak, sposób powtórnego wypowiedzenia w teatrze tekstu wypowiedzianego kiedyś na żydowskim cmentarzu nadaje znaczący dystans. W odróżnieniu bowiem od postaci Simchy i Joanny, które na scenie mówią przytaczane wyżej teksty jako teksty własne, mowa pogrzebowa rabina Kahane zyskuje realizuje się scenicznie jako mowa wypowiedzana ustami aktora, którego ustawienie w przestrzeni kamienicy, kostium i kondycja odsyłają widza do pierwszej sceny spektaklu, w trakcie której — podczas wprowadzania — mowa została przywołana w charakterze zdementowanej plotki o rabinicznej klątwie rzuconej na miasto. Teraz zostaje przywołana w całości nie tylko po

to, by czarno na białym zademonstrować, czego w niej na pewno nie ma, a w miejsce związanego z tym resentymentu wprowadzić obecność tego, co w niej na pewno jest. Aktor, który pytał przewodnika o mowę, teraz odczytuje na głos to, co do głośnego wypowiedzenia zostało przeznaczone. Czytanie to ma charakter nie pełnego patosu przemówienia pogrzebowego co bardziej kontemplacyjnej (choć czynionej na głos), rozumiejącej lektury zmierzającej do odsłonięcia sensów tekstu. Napisany do czytania list Kowalewskiej został wypowiedziany na głos na scenie przez aktorkę grającą postać wobec aktorów pograżonych w rekonstrukcji aktorskiej pamięci ról. Napisana, aby ją wypowiedzieć mowa Rabina zostaje na scenie teatru wypowiedziana powtórnie w geście eksponującym aktorską tożsamość czytającego, współczesnego poznającego dokument człowieka, który w swoim scenicznym działaniu, opartym na powtórzeniu fizycznego aktu mówienia, zbliża się do historycznego faktu i dokumentu tak blisko, jak to możliwe (mówienie tekstu i Rabinowi, i aktorowi musiało zająć tyle samo czasu), pozostając jednocześnie na swoim miejscu, w aktorskiej przestrzeni współczesności, utrzymując nieprzekraczalny dystans. Ta ekspozycja aktorskiej tożsamości zostaje wzmocniona z końcem sceny, kiedy miejsce mówiącego wobec widzów aktora zajmuje aktorka grająca wcześniej Kowalewską (Dagna Dywicka), mówiąca do nich wprost ze swojej osobistej perspektywy.

DAGNA

[...] chciałabym, żeby ludzie oglądając spektakl czuli w sobie takie emocje, jakie wzbudza sport oglądany na żywo – wiem, że nadchodzący sezon spędzę w Teatrze Żeromskiego i to jest najważniejsze – nie mam wymarzonej roli życia – liczę na wszystko, co jest przede mną.

Słowa aktorki Dywickiej o oczekiwaniach względem przyszłości i kariery zawodowej równie dobrze mogłaby wypowiedzieć aktorka Kowalewska. Mówienie wprost do widza jako "ja" jednocześnie realizuje się w kilku czasach i przestrzeniach. Dopełniają się albo otwierają nowe aktorskie portrety ludzi, którzy jakiś czas temu (w czasie scenicznym na początku spektaklu) udali się na pewną wycieczkę po kamienicy i całym sobą zbliżyli się do tematu pogromu, poddając tę bliskość refleksji i

eksperymentowi. Dywicka jako Dywicka staje bardzo blisko widza. Jego bliskość wobec tematu pogromu również wciągnięta jest w grę przybliżeń i oddaleń. Te same słowa powtórnie wypowiedziane przez innego mówiącego, w innym kontekście, innej przestrzeni, trafiają do innych słuchaczy, widzów przedstawienia. Przed nimi także otwiera się inny, bardziej konkretny, fizyczny rodzaj doświadczenia historycznego momentu. Oni także, w geście słuchania, pozostają na swoich miejscach tym, kim są, ale też jako odbiorcy mówionego tekstu, który miał kiedyś swoją konkretną grupę odbiorców, teraz niejako zajmują jej miejsce.



Aktor (Edward Janaszek) odczytujący pogrzebową mowę Rabina Kahane i Aktorka (Dagna Dywicka). Fot. N. Kabanow.

To znaczące w tym sensie, że mowa pogrzebowa Rabina Kahane, kompozycja zabierająca słuchacza w emocjonalną podróż, zasadniczo skierowana jest do społeczności “chorej” i dostarcza czegoś na kształt “diagnozy”. Jest to podniosła, ale i gorzka opowieść o nierównym traktowaniu bratniego narodu zamieszkującego tę samą ziemię, złączonego także najnowszą wojenną historią. Wylania się z niej obraz nie tylko

Żyda nie zasługującego na życie, ale także żydowskiej śmierci niegodnej upamiętnienia. Mamy tu do czynienia z podniosłym rozwinięciem analizy dobrze znanego Żydom polskim “krzywego uśmieszku”.

Ci, którzy w tych mogiłach leżą, wiedzieli o tym, idąc na śmierć, że nikt nagrobka nad ich mogiła nie postawi, nikt modlitwy Kadsz nie zmówi.

Do szeregu tych tragicznych mogił przyłącza się dziś jeszcze jedna – mogiła pomordowanych w Odrodzonej Polsce Żydów kieleckich.

Kierowane do wszystkich słowa Rabina, zyskują naraz konkretnych adresatów i jednoznacznie oskarżycielski ton niezgody na przemilczenie prawdy, demaskujący przenikające różne społeczne warstwy kłamstwo. Nieobecność duchowieństwa nazwana przez Joannę staje się jasna w wołaniu Rabina.

Kapłani ludu polskiego. Inteligencjo polska. Ludu polski. Czy możecie z czystym sumieniem po odejściu stąd mówić: nasze ręce nie przelały tej niewinnej krwi, nasze oczy tego nie widziały.

Coście wy zrobili od czasu uzyskania niepodległości celem uświadomienia szerokich mas społeczeństwa zatrutego pięcioletnim jadem hitleryzmu. Biskupi polscy, gdzież wasz list pasterski w tej sprawie. Czyżby nie były wam znane encykliki papieskie, wyraźnie zadające kłam wszelkim bredniom o mordzie rytualnym? Czyżby przykazanie nie zabijaj nie dotyczyło żydów.

Zwracam się do was w obliczu tej nowej tej tragedii, aby Wasze ważne i pełne dostojeństwa słowa skruszyły skamieniałe serca i przyczyniły się do wspólnej i zgodliwej pracy wszystkich obywateli naszego Państwa dla ogólnego dobra i szczęścia wszystkich.

Przytoczony fragment stanowi jedną trzecią tekstu mowy. Znaczna jej część jest zatem poświęcona piętnowaniu szkodliwego społecznie kłamstwa, tym bardziej dotkliwego, że działającego na szkodę powojennego społeczeństwa, odradzającego się w antyżydowskim fantazmacie, w fałszu i wyparciu. Po wypowiedzeniu prawdy, Rabin zwraca się już tylko do ofiar. Oficjalne pożegnanie ma w sobie emocjonalny ładunek w bezpośredniości zwrotu do tych, którzy odchodzą w zaświaty, wobec których żyjący obiecują przyjąć na siebie świadka ich pamięci. Pożegnanie zamordowanych zajmuje tylko trzy wersy. Więcej o umarłych sensu mówić nie ma. Mowa pogrzebowa rabina jest skierowana do żywych. Przepelnia ją troska o przyszłość społeczeństwa, które musi przestać krzywdzić samo siebie. W miejskiej legendzie ta troska o dobro wspólne i towarzyszący jej ogromny ładunek emocjonalny zostaje zastąpiona przez fantazmat klątwy rzuconej w zemście na miasto. Jest to jedna z operacji czynionych na pamięci zbiorowej pogromu kieleckiego, która domaga się analizy nazywającej charakter tych zjawisk. Wątek ten zostaje podjęty w kolejnej scenie, również przynosząc dopełnienie portretu (Joanna) zakorzenionego nie tylko w rzeczywistej postaci badaczki pogromu (Joanna Tokarska-Bakir), ale także w tożsamości w występującej w tej roli aktorki (Joanna Kasperek). Joanna zbiera głos, gdy osobiste wyznanie Dywickiej łączącej przyszłość zawodową z Kielcami i Teatrem Żeromskiego, wynurza nas z historycznej przestrzeni pogrzebu w aktualne tu i teraz scenicznego czasu spektaklu i aktualnej politycznej i społecznej rzeczywistości. Otwiera się kolejna perspektywa, która pod wieloma względami, jakie zostaną zanalizowane poniżej, stanowi symboliczne i sensotwórcze centrum scenariusza.

10. Joanna

Pogrzeb dobiega końca, a wir teatralnej opowieści wrzuca nas w naszą współczesność, w tu i teraz W wymiarze, jakiego w przedstawieniu jeszcze nie było. Znowu znajdujemy się w miejscu, od którego zaczęła się opowieść. Kamienicy nie ożywia żadna sceniczna akcja. W tak “wyzerowanej” przestrzeni pojawia się Joanna. Kim jest?

Dawca

We wstępnych uwagach do tego rozdziału opowiadałem o specyfice dramaturgicznego researchu oraz o przełomie, jaki w nim nastąpił dzięki spotkaniu z Profesor Joanną Tokarską-Bakir. W gąszczu tematów i wątków pogromowych Profesor odegrała rolę przewodniczki, na jej rzetelnej wiedzy mogłem się wesprzeć. Dzięki lekturze eseju o archipelagach pamięci związanej z pogromem zarysowała się koncepcja dramaturgiczna, w której mogłaby się zmieścić materia bardzo różnorodna. Równie silnie co protokoły oględzin zwłok interesowało mnie kazanie Księdza Piotra Skargi, które bezwzględnie pragnąłem zamieścić w scenariuszu. Jednocześnie zdawałem sobie sprawę, że będziemy z Remigiuszem Brzykiem pracować w modelu przez nas sprawdzonym, tzn. zamiast dążyć do jak najszybszego zamknięcia scenariusza, bardzo długo będziemy utrzymywać go w otwartości i gotowości na wchłaniania nowych inspiracji. W takim procesie pracy szybciej niż drabinka scen przedstawienia, pojawiają się strzępy nie powiązanych ze sobą tekstów. To, co pozwala utrzymać dramaturgiczny kierunek to silna inspiracja. Z mojego doświadczenia mogę powiedzieć, że jej źródło tkwi w lekturze tekstu czy w obserwacji zdarzeń czy zjawisk. Zwykle dążę do tego, by odnaleźć ją w jakimś konkretnym człowieku. Określam go mianem *dawcy*. W obszarze, którego dotyczy research, osoba ta zajmuje szczególnie fascynujące miejsce determinowane przez jej osobistą historię, emocje i styl myślenia. *Sala królestwa*, mój debiut reżyserski na podstawie własnego tekstu, opowiadała o religijności Świadków Jehowy. Punktem wyjścia do researchu było prawdziwe zdarzenie — śmierć młodej kobiety przy porodzie, która nie zgodziła się na przetoczenie krwi. Aby prowadzić research dramaturgiczny i zbliżyć się do grupy Świadków, przybrałem fałszywą tożsamość. Wiele miesięcy spędzone na wspólnym studiowaniu Pisma Świętego, czytaniu broszur „Strażnicy”, słuchaniu religijnej muzyki, na modlitwie, udziale w nabożeństwach w Sali królestwa, w indywidualnych szkoleniach, na poznawaniu struktury organizacji wraz z jej imponującym instytucjonalnym zapleczem, tj. Bethel w Nadarzynie, gdzie mieszczą się studia nagraniowe, biura do kontaktu ze szpitalami przyniosły ogrom

nieprawdopodobnych inspiracji. W tym wszystkim towarzyszyła mi i emocjonalnie ukierunkowywała osoba *dawczyni*, tj. siostra zmarłej kobiety.

Research dotyczący pogromu kieleckiego przebiegał w sposób bardziej konwencjonalny, był oparty na lekturze, spotkaniach, wizji lokalnej itd. Jednak i to wystarczyło, by odczuć nadmiar tematów i kontekstów związanych z pogromem. Dawczyni w osobie Profesor Tokarskiej-Bakir pojawiła się na mojej drodze niespodziewanie. Był to zbieg okoliczności tak zdumiewający, że natychmiast pobudził dramaturgiczną wyobraźnię. Spotkanie zostało zaaranżowane przez dyrektora teatru, Michała Kotańskiego. Profesor poprosiła mnie o przeczytanie jej tekstu o archipelagach pamięci. Dwugodzinne spotkanie zostało zarejestrowane w audio. Poniżej przytaczam jego początek:

T. ŚPIEWAK: Przeczytałem tekst, o którego lekturę Pani poprosiła przed naszym dzisiejszym spotkaniem. Zacząłem tę lekturę klasycznie, zastanawiając się, jak jest skonstruowany wywód. Z jakiego powodu rozpoczyna się od przywołaniem prac Kazimierza Wyki na temat propagandy, przechodząc przez kolejne odsłony do końca. Kiedy w ostatnim przypisie zobaczyłem swoje nazwisko jako autora nowego tekstu o pogromie, pisanego specjalnie dla Teatru w Kielcach, zbladłem. Poczułem, że jesteśmy już włączeni w tę historię. Było w tym coś strasznego i świetnego zarazem.

PROF. J. TOKARSKA-BAKIR: Jest, absolutnie, jak byście zostali wywołani.

TŚ: Kiedy Teatr skontaktował się z Panią, prosząc w moim imieniu o spotkanie, odpisała Pani, na wstępie zwracając uwagę, jak bardzo jest to dziwne uczucie dostać maila z tego adresu [teatru w Kielcach]. Ja poczułem to samo, tylko w drugą stronę.

PROF. JT-B: Wtrącę, bo nie mogę się opanować. Jest taka koncepcja Althussera, która nie dotyczy tylko ideologii. On używa takiego sformułowania — przemawia do nas to, co mówi do nas po imieniu, coś co jest do nas zaadresowane, że coś do nas woła: “— Słuchaj, ty!” I wtedy my się oglądamy. To jest taka sytuacja. Niedawno się o tym dowiedziałam, że pierwszy pogrom w Kielcach miał miejsce na Sienkiewicza 32, Teatr Polski wybudowany przez Żyda, następnie posiadany przez jednego z bohaterów mojego tekstu *Barabasza i Żydzi* — Salomon Zelinger, niesamowita postać, zginął w Powstaniu Warszawskim jako żołnierz AK, którego córka — Zosia — została zabita przez powstańców Barabasha w 1943 roku, o czym jest mój inny tekst. Pomyślałam sobie, że ta rzeczywistość, o której ja piszę i którą jestem wstrząśnięta, ona teraz do mnie woła z tego adresu. Dlatego to było wstrząsające. Jeśli Pan to czuje w taki sposób, to jest to rzeczywiście dosyć niesamowite.

TŚ: Absolutnie to czuję.³⁴

To wzajemne rozpoznanie oraz przestrzeń, która woła wydały mi się szalenie inspirujące. Podobnie jak osobowość Pani Profesor i styl myślenia, jakiego próżno szukać w pracach historyków. Po spotkaniu Profersor Tokarska-Bakir udostępniła mi maszynopis swojej monumentalnej monografii pogromu kieleckiego, którą przygotowywała wówczas do druku — książka ta stała się podstawową lekturą dramaturga, reżysera i aktorów podczas prób.

Wszystko to wywarło na mnie tak ogromne wrażenie, że dość szybko zacząłem myśleć o Profesor Tokarskiej-Bakir nie tylko jako badaczce i znawczynie tematu, osobowości współczesnej humanistyki w Polsce, ale jako o postaci literackiej, którą przestrzeń kamienicy umieszczonej w teatrze, w którym miał miejsce pierwszy pogrom — przywołuje po imieniu.

³⁴ Rozmowa przeprowadzona przez autora z Profesor Joanną Tokarską-Bakir, 25.10.2016, nagranie audio w posiadaniu autora.

Jej pojawienie się w kamienicy ma dla mnie charakter świeckiego nawiedzenia intrygującej ją, zagadkowej i niebezpiecznej przestrzeni. Używam określenia “nawiedzenie”, bo Joanna pojawia się na scenie z przekazem skierowanym bezpośrednio do widza. Jest to głos rozsądku i inteligencji — jeśli się za nim pójdzie, można liczyć na odczarowanie zagmatwanej historii. Joanna Kasperek obdarza postać Joanny spokojem i skupieniem Joanny Tokarskiej-Bakir. Wypowiada jej słowa, ale granica między rolą a własną tożsamością delikatnie się zaciera. Głos przestrzeni pogromowej kamienicy zwracającej się po imieniu — “Joanna!” — jest skierowany także bezpośrednio do aktorki. Wśród kilkunastoosobowego zespołu aktorskiego Kasperek jest jedyną rdzenną Kielczanką. W trakcie prób aktorka doświadczyła zaskakującego zbliżenia do rzeczywistości pogromowej. Kiedy oglądaliśmy jeden z filmów dokumentalnych, w osobie wnuka sprawcy pogromowej przemocy, Kasperek rozpoznała kolegę ze szkolnej ławki. Opowiadana przez niego historia przemilczanej w rodzinie a następnie odkrytej prawdy wywarła na aktorce tak wielkie wrażenie, że natychmiast nawiązała kontakt z kolegą, którego ostatni raz widziała ponad dwadzieścia lat wcześniej.



*Emanująca spokojem Joanna (Joanna Kasperek) zwraca się bezpośrednio do widza; towarzyszy jej milcząca postać ofiary pogromu (Anna Antoniewicz).
Fot. N. Kabanow.*

Joanna mówi słowami Tokarskiej-Bakir z cytowanego wyżej nagrania.

JOANNA
przemawia do nas to
co zwraca się do nas po imieniu
to co jest do nas zaadresowane
coś mówi:
słuchaj ty
i wtedy się odwracamy
gdy to coś mówi do nas

GŁOS
JOANNA

JOANNA
rzeczywistość o której myślę
i którą jestem wstrząśnięta
woła teraz do mnie z tego adresu

niedawno się dowiedziałam
że pierwszy pogrom
miał miejsce tu
na Sienkiewicza 32
w Teatrze Polskim

Kilkakrotnie rozbrzmiewające w przestrzeni imię przynosi impuls uruchamiający kolejne tematy.

JOANNA
ale to co się wydarzyło
nie zniknie
nie w tym sensie, że ktoś wierzy w duchy
ale dlatego, że to coś tak głęboko naruszyło porządek
dlatego że ludzie znaleźli się w sytuacji niesamowitej pokusy
i – jej – ulegli

[...]

ludzie, którzy zrobili pogrom nie żyją
ale są ich potomkowie
oni niosą na plecach mówiąc kiczowato
ciężar niewyznanych win
a po prostu niosą kłamstwo

[...]

kiedy wchodzimy w kontakt
z czymś
bez kłamstwa
to naprawdę dzieją się ciekawe rzeczy
dziwne
nawijujemy kontakt również z rzeczywistością tych
skrzywdzonych
nie wiadomo jakie jest tego tło
to jest niejasne
definicja nieświadomości nie jest jasna
co to jest nieświadomość?
nie wiemy
ale różne rzeczy wiemy, chociaż ich nie wiemy

[...]

to... jest niesamowite działanie dla przyszłości
uwalnianie się od ślubu ze zmarłymi
od działania pod popędem śmierci

Jej słowa nie mają charakteru oskarżycielskiego. Przeciwnie, Joanna jest skupiona na próbie zrozumienia zawłości zjawisk związanych z pogromem — zrozumieć, by wiedzę tę przekazać dalej. To, co trudne, zawile i przerażające stawia opór tej próbie. Joanna nie rezygnuje, za chwilę otrzyma symboliczną, ale dwuznaczną gratyfikację w osobie nieoczekiwanej wizyty. Didaskalia w scenariuszu określają to tak: „Do Joanny przychodzi Henryk Błaszczak, brzuchomówca, który każdemu opowiadał wersję wydarzeń, jaką rozmówca chciał usłyszeć”. Określenia „brzuchomówca” użyłem tu w

nawiązaniu do “historii, w której pojawia się brzuchomówstwo”³⁵. Brzuchomówstwo Henryka powodowane jest dziecięcym głodem. W scenie dochodzi do symbolicznej, choć nie żądanej przez Joannę, wymiany jajecznicza za opowieść. Z ust jedzącego dziecka wyłania się coś więcej niż urywki zeznań zawarte w protokołach przesłuchań dotyczące zmyślnego faktu przetrzymywania w piwnicy przy Planty 7/9. Zmyślona piwnica zostaje odmalowana w języku fantastyki tak plastycznym, że aż nie sposób go nie słuchać. W istocie jest to przetworzony fragment wybitnej literatury, początek *Solaris* Stanisława Lema; w scenie wycieczki pisarz przywołany został jako krewny jednej z ofiar pogromu. Zejście do piwnicy jest jak dokowanie w kosmicznej bazie.



Mały Henryk (Wojtek Niemczyk) opowiada o zejściu do nieistniejącej piwnicy. Fot. N. Kabanow

W opowieści Henryka otrzymujemy precyzyjny opis przeciskania się w zmyślonej przestrzeni („zeszedłem po metalowych szczelach do wnętrza. było akurat tyle miejsca, żeby unieść łokcie”), wrażeń akustycznych („coś zgrzytnęło, usłyszałem

³⁵ “Jak zmienia się dziś relacja pomiędzy historią i pamięcią? W jakiej konfiguracji pojawiają się w historii zjawiska „fałszywej pamięci” i „fałszywego świadka”? Kiedy historia mówiona zatracą swoją emancypacyjną funkcję, upodabniając się do politycznego brzuchomówstwa? [...]”. Joanna Tokarska-Bakir, “Pamięć nieumarła”, dz. cyt., s. 1.

szmer, jakby ziarenka piasku sypały się na membranę., usłyszałem martwy głos”), obrazy nieładu w piwnicznej graciarni a także portret, jak można wywnioskować ze słów dziecka, domniemanego sprawcy porwania.

“Siedział w nim mały, chuderlawy człowieczek z twarzą spaloną słońcem. Skóra złaziła mu całymi płatami z nosa i z kości policzkowych. Nigdy go jeszcze nie widziałem. Patrzył na mnie jak porażony oślepiającym światłem. Powoli cała krew odpłynęła mu z twarzy. [...] Siedział z twarzą w rękach, mały, skurczony, w poplamionych spodniach. Zauważyłem dopiero teraz, że na kostkach obu rąk ma zapiekłą krew.”

Henryk Błaszczyk w obawie przed gniewem ojca, spowodowanym jego zniknięciem, opowiedział że porwał i przetrzymywał go w piwnicy Żyd. Kałman Singer był prawdopodobnie jedynym, którego potrafił wskazać ze względu na charakterystyczny ubiór — zielony kapelusz. Pomimo rzekomych złowrogich intencji, dziecku jakoś udało się uciec przed okno. “Odwróciłem się i wyszedłem” – mówi mały najedzony brzuchomówca. Joanna pozwala mu się spokojnie najeść i wygadać. Joanna słucha chłopca ze zrozumieniem. To stracone dziecko, które także jest ofiarą pogromowych wydarzeń, stracone na zawsze, nigdy nie uwolniło się od traumy, lepiej kokon fantazji zostawić nienaruszony i pozwolić zaspokoić głód.

11. *Walking Dead*

Część IV przedstawienia nosi tytuł *Walking Dead*. Trzy radykalnie różne obrazy tworzące autonomiczne sytuacje sceniczne zostają w montażu dramaturgicznym ostro ze sobą zderzone. W odróżnieniu od poprzedniej części (fresk szpitalny — pogrzeb — Joanna) spokojnej i kontemplatywnej, część IV ma charakter atakujący, niemal konwulsyjny. Nie chodzi tu tylko o dynamikę scenicznych działań, co u leżący u podstaw trzech scen potencjał krytyczny i polemiczny. Po sekwencjach czasowo i przestrzennie odwołujących się do jednego czasu historycznego (szpital i pogrzeb) i płynnym przejściu we współczesność (Joanna), dramaturgia powraca do epatującego

widza radykalnego montażu, wyzwalanego pragnieniem ostrego dopowiedzenia i nazwania tego, co do tej pory nie zostało wystarczająco wypowiedziane. Akcja pierwszego obrazu ostatniej sekwencji znów osadza zbiorowość aktorów w przestrzeni w kamienicy, która ulega radykalnie kuriozalnej przemianie. Przestrzeń będąca w przeszłości powojennej miejscem mordu, w latach 90. XX wieku uległa transformacji w przestrzeń handlową, stając się doskonałym komentarzem, obrazującym dynamikę i charakter społecznych przemian i rzeczywistości kapitalistycznej a także, w temacie zbiorowej pamięci o pogromie, ilustrując bezduszne wyparcie i brak jakichkolwiek sentymentów wobec historii, a także sygnalizując pewne niebezpieczeństwo tkwiące w tej przestrzeni, związane z metamorfozą. W co jeszcze mniej stosownego wobec pamięci wydarzeń pogromowych mogłaby się przekształcić? W wyimaginowanej przyszłości mieści się w niej szkoła zombie, w której uczestnicy kursu walking dead oddają się groteskowemu szkoleniu, jak atakować, kąsać, zarażać kolejne osoby.



Dawid Żłobiński, Magda Grąziowska i Andrzej Płata jako walking dead. Fot. N. Kabanow.

Odgrywane symulacje ataku w metrze, na ulicy ilustrujące rozprzestrzenianie się zaraz w przestrzeni publicznej odwołują się do dobrze znanych obrazów filmowych i gier komputerowych. Inspiracją do szkoły zombie i przeprowadzonych w niej szkoleń były materiały dokumentalne, ukazujące proces selekcji statystów i szkoleń, przygotowujących do pracy na planie filmów o charakterze katastroficznym.

W jakiej rzeczywistości politycznej i społecznej, należy jednak zapytać, byłoby możliwe, aby podobna szkoła rozpoczęła działalność w budynku będącym świadkiem antysemickiego mordu? Scenariusz celowo tego nie dopowiada, najwyraźniej jednak przyszłość — musi to być przyszłość, aczkolwiek nie wiadomo, na ile odległa — stwarza warunki. Tym, co łączy szkołę zombie z salonem sukien ślubnych, jest absolutne wymazanie pogromowej przeszłości, w czym realizuje się omawiany przez Joannę przymus powtarzania z zastrzeżeniem, że w fantazji tej mamy do czynienia z wyparciem lub ignorancją, przybierającymi wręcz perwersyjny charakter. Chora przyszłość odmalowana zostaje grubą kreską jako obrazoburcze bezczeszczenie pamięci zamordowanych Żydów, elementy tego rysunku wywiedzione są ze współczesności, a konkretnie z refleksji nad pamięcią i historią pogromu kieleckiego. Joanna Tokarska-Bakir zauważa wszak:

Szczególna odmiana owej Ricoeurowskiej pamięci – powtórzenia – dochodzi dziś do głosu w Polsce ogarniętej memorialnym szaleń, wyprodukowanym przez politykę historyczną dwóch ostatnich dekad. [...] *Undead*, ów rzeczownik skrajnie zaprzeczony, desygnuje negatywność, która „nie jest ani żywa, ani też nie ma udziału w spoczynku śmierci”. Odrywa się ona od rzeczywistości i czasu, bo służy innym celom niż poznawcze i żałobne. Dlatego też, mimo wielokrotnego czasem pochówku nie może przejść w stan, który Paul Ricoeur nazywa fortunnym zapomnieniem. Pamięć ta znajduje się w metastazie, bez perspektyw terminacji, i właśnie dlatego można ją porównać do fenomenu *undead*.³⁶

³⁶ Tamże, s.28.

Doskonalące swój warsztat, walking dead są efektem zasilanego przez propagandę procesu produkcji pamięci nieumarłej. Regresowi może zostać poddana pamięć na pozór dobrze przepracowana. „Pojawia się wówczas coś, co Kurt Theweleit nazywa wyuczonym wyparciem: *versierten Verleugnung* – wyparciem, o którym podmioty wiedzą, że ukrywa prawdziwy przebieg zbrodni”³⁷. Formy pamięci nieumarłej namierzane wśród zjawisk związanych z pamięcią pogromu kieleckiego są konsekwencją historycznych procesów — konfiskaty pamięci po pogromie, uruchamiającej produkcję scenariuszy spiskowych, wyłomu w blokadzie pamięci po 1989 roku, zakończenia drugiego śledztwa kieleckiego, które podważyło hipotezy spiskowe, nawrotu pamięci spiskowej jako obrony przed poczuciem winy. Walking dead jako depozytariusze pamięci nieumarłej „niczym nie ryzykują, nie mają już nic do stracenia, są gotowi na wszystko” (słowa Nauczyciela walking dead).

12. Skarga

Krytyczne ostrze, które w scenie *Walking dead* zostaje wymierzone w naznaczoną pamięciowym regresem przyszłość, z równie ostrym polemicznym zapalem rozprawia się w kolejnej scenie z przeszłością znacznie bardziej zamierzchlą, niż lata powojenne XX wieku, a konkretnie z wiekopomnym dziełem narodowego piśmiennictwa, prawdopodobnie najpopularniejszą polską książką wszech czasów. *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok*, napisane przez polskiego jezuitę Piotra Skargę w 1577 roku, cieszyły się niezmienną poczytnością aż do połowy XX wieku (ponad sześćdziesiąt wydań). Była to lektura popularna nie tylko wśród wykształconych; wraz ze wzrostem czytelnictwa, stały się lekturą popularną czytaną przez masy, odgrywając z czasem znaczącą rolę w utrzymaniu polskości na terenach Śląska, Mazur i Pomorza. Równie dalekosiężne było oddziaływanie książki, jeśli chodzi o krzewienie antysemickiego stereotypu w postaci „legendy o krwi”, zapisanej w kazaniu na dzień 30 marca: *Męczeństwo pacholęcia*

³⁷ Kurt Theweleit, *Śmiech morderców. Breivik i inni. Psychogram przyjemności zabijania*, przeł. P. Stronciwilk, PWN, Warszawa 2016 [cyt. za:] Joanna Tokarska-Bakir, *Pamięć nieumarła...*, dz. cyt., s. 10.

Simona Trydenckiego od Żydów umęczonego. Przytoczę fragment cytowanego już mojego pierwszego spotkania z Joanną Tokarską-Bakir:

TŚ: Pani profesor pisze, że legenda o krwi jest absolutnie kluczowa dla zrozumienia pogromów.

JT-B: Tak.

TŚ: Zatem moja logika jest taka: nigdy nie widziałem sceny przedstawiającej fantazmat mordu rytualnego na scenie. Chciałbym zaadaptować tekst Skargi, pozostając wobec niego w relacji absolutnie ślepej wierności, pokazać dokładnie to i tylko to, co zostało w kazaniu zapisane; na scenie teatru w Kielcach, czyli miejscu pierwszego pogromu, zobaczyć ten antysemitki blysk³⁸.

Legenda mordu rytualnego to przekonanie, że Żydzi porywają i mordują dzieci chrześcijańskie dla krwi. Jak zauważa Jolanta Żyndul, „należy ona do najmocniejszych w Europie antyżydowskich fantazmatów [...] Powstała w połowie XII wieku i przetrwała do II połowy XX wieku. Przez 800 lat zbierała krwawe żniwo w postaci śmierci tysięcy niewinnych ludzi, zamęczonych torturami, spalonych na stosie lub zamordowanych w pogromach, będących wynikiem nienawiści tłumów”³⁹. Badaczka wskazuje dalej, że sprawa Szymona z Trydentu znalazła niebywały oddźwięk wśród współczesnych, „stając się symbolem stosunku do mordów rytualnych swoich czasów i niezwykle ważnym punktem odniesienia dla następnych pokoleń. Szymon został ogłoszony błogosławionym w 1588 roku”⁴⁰. Decyzja, żeby w scenariuszu przedstawienia przytoczyć antysemitki kazanie Skargi w całości w jego warstwie

³⁸ Rozmowa przeprowadzona przez autora z Profesor Joanną Tokarską-Bakir, 25.10.2016, nagranie audio w posiadaniu autora.

³⁹ Jolanta Żyndul, *Legenda mordu rytualnego i jej transformacje na przestrzeni wieków*, Żydowski Instytut Historyczny (dostęp: 18.07.2024), <https://www.jhi.pl/artykuly/legenda-mordu-rytualnego,3033>

⁴⁰ Tamże.

tekstowej, jak sygnalizuje fragment rozmowy z Profesor Tokarską-Bakir, zapadła bardzo wcześnie. Pozostawało jednak pytanie o kształt sceniczny — inscenizację, która nie osłabi ostrości tekstu, a co więcej, doprowadzi do rozkodowania antysemitckiego fantazmatu nie wobec aktów nienawiści i pogromów na tle religijnym i etnicznym skierowanym przeciw Żydom na przestrzeni stuleci, lecz w kontekście pogromu kieleckiego – w sposób idący znacznie dalej, niż uczyniono to do tej pory w przedstawieniu. Uczyniono poprzez wskazanie na legendę o krwi jako leżącą u podstaw agresji w Kielcach w mowie pogrzebowej Rabina Kahane, fantazji o piwnicy Henia Błaszczyka czy okrzyków Stacha, skierowanych do napierającego na kamienicę tłumu — “Ludzie, tu nie ma żadnych piwnic”. Wyjątkowa ranga, przypisana tekstowi Skargi w szerzeniu antysemitckiego fantazmatu domagała się w rozumieniu moim i reżysera znalezienia równie radykalnego środka inscenizacyjnego. Jak pisałem wyżej, na etapie researchu, korzystając z organizacyjnego wsparcia udzielonego mi przez dyrektora Michała Kotańskiego, odbyłem szereg znaczących spotkań z ludźmi biograficznie lub artystycznie związanymi z pogromem kieleckim. Jednym z nich było spotkanie z aktorem Krzysztofem Kowalewskim, który jako chłopiec był świadkiem wydarzeń, o czym wiedziałem z lektury wywiadów. Kowalewski wydawał się zaciekawiony naszym projektem, dostrzegał medialne i polityczne ryzyko dla teatru kieleckiego, chętnie dzielił się wspomnieniami.



. Krzysztof Kowalewski nagrywa Kazanie Księdza Piotra Skargi. Studio Polskiego Radia. Fot. Tomasz Śpiewak.

Ze względu na stan zdrowia aktora, jasne było od początku, że jego aktorskie zaangażowanie w przedstawienie nie będzie możliwe. Niemniej jednak, kiedy w trakcie przygotowań wpadł nam w ręce list Kowalewskiej do ZAIKS-u i nasza wyobraźnia coraz mocniej zaczęła krążyć wokół tematu dzieci w pogromie — Henia, Bajli, Szymona — syn aktorki zmuszonej do ucieczki z Teatru w Kielcach, a dzisiaj aktor o legendarnym statusie i dorobku artystycznym, wydawał się naturalnym dopełnieniem dziecięcej polsko-żydowskiej gromady. Obdarzony charakterystycznym, natychmiast rozpoznawalnym głosem, Kowalewski wydał nam się idealnym medium dla Kazania Skargi, pozwalającym zderzyć założycielski tekst legendy o krwi z osobistą biografią człowieka, który jako dziecko otarł się o pogrom. Po drugie, tyle miejsca poświęciliśmy w przedstawieniu jego matce, przeprowadzając teatralne zbliżenie na moment, w którym aktorka żegna się ze sceną, że zapragnęliśmy zobaczyć również jakiś rodzaj jej powrotu tak, aby nie pozostała ona jedynie na pozycji ofiary. Okazało się to możliwe na poziomie jeszcze bardziej subtelnym, bo rozgrywającym się między pokoleniami, w przeszłości i teraźniejszości, a przy tym w sposób nie pozbawiony fantazji.

Brawurowa interpretacja Krzysztofa Kowalewskiego, czytającego kazanie Skargi, została zarejestrowana 10 listopada 2017 roku w studiu II Programu Polskiego Radia, a następnie wykorzystana w przedstawieniu w kształcie opisanym przez recenzentkę:

I na końcu największa bomba tego spektaklu. Puszczone zostaje nagranie ciepłego, ukochanego przez wielu Polaków głosu Krzysztofa Kowalewskiego, który spokojnie, z lekką swadą czyta jedno z kazań niesławnego księdza Piotra Skargi. [...] Aktorzy zbierają się w przestrzeni scenicznej, niektórzy się rozbierają, inni nie. Tekst czytany przez Kowalewskiego jest opowieścią o rzekomym mordzie rytualnym, który miał się wydarzyć pod koniec XV wieku w Trydencie. Część aktorów ubiera się w stroje z epoki. Nie z czasów Skargi, w stroje renesansowe, Złoty Wiek Europy. Zebrani zbierają się w środkowej części scenografii, siedzą, stoją, są tam bogate mieszczki sprzed setek lat i zupełnie zwyczajne, przypadkowe

osoby we współczesnych kostiumach. Jeden z mężczyzn nakłada strojny ornat, mitrę i siada na środku. Oto, skąd to wszystko wypływa.⁴¹



Postaci włoskiego quattrocento i walking dead zasłuchane w interpretacji Krzysztofa Kowalewskiego. W centrum sceny w kostiumie renesansowej damy siedzi Dagna Dywicka jako Elżbieta Kowalewska, dumna z syna matka. Fot. N. Kabanow

Należy dodać, że w finałowym obrazie do siedzących aktorów dołączają garderobiane, inspicjentka. Prywatne stroje mieszają się z teatralnymi kostiumami. W trakcie scenicznej akcji opisanej przez recenzentkę, Dagna Dywicka, grająca wcześniej Kowalewską, w stroju renesansowej damy rozgląda się po Sali, jakby w poszukiwaniu źródła głosu i mówi z dumą: “Mój syn... mój syn”. Zapada kurtyna.

⁴¹ Fanny Kaplan, dz. cyt., (dostęp: 12.06.2024).

PODSUMOWANIE

Kiedy zapada teatralna kurtyna, z oczu widza niknie przestrzeń kamienicy, ale spektakl się nie kończy. Przed widzami staje aktorka, która grała Przewodniczkę po przedstawieniu, rozwrzeszczaną kobietę w scenie *Żeberko* i żydowską pielęgniarkę opiekującą się poszkodowanymi w pogromie.

1946 jako teatralny esej o pamięci o pogromie prowadził widza przez sceny, u podstaw których znajdowały się archiwalne dokumenty, znane i nieznane, odpryski pamięci indywidualnej i zbiorowej, a także teksty kulturowe. W ostatniej scenie przedstawienia Przewodniczka kieruje uwagę widza na jeszcze jeden tekst literacki. W odróżnieniu od kazania Skargi, nie jest to tekst archaiczny, lecz współczesny, pochodzący z drugiej połowy XX wieku.

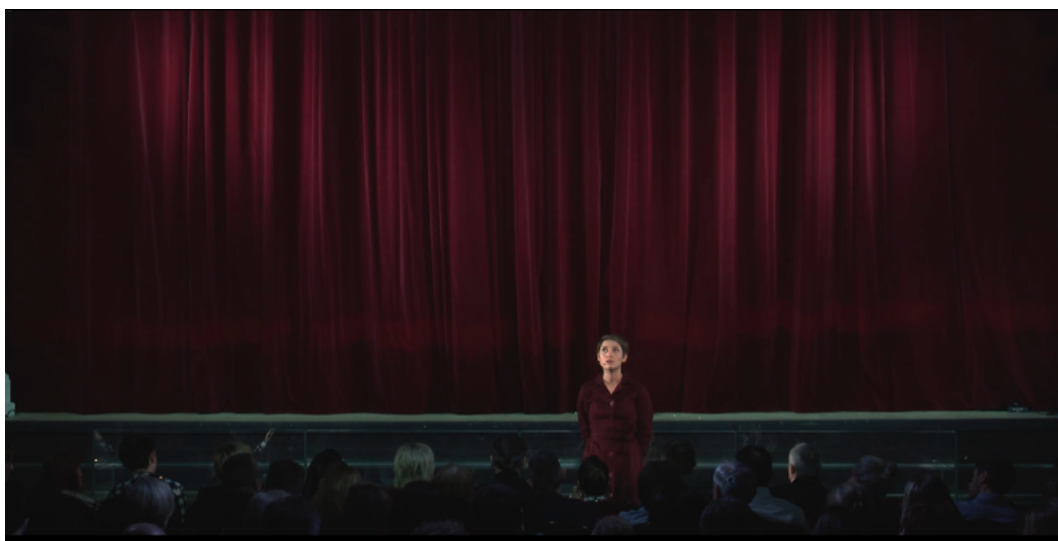
PRZEWODNICZKA

Tytuł *1946* jest datą roczną pogromu kieleckiego. Ale jest to również data urodzin. Poety. Juliana Kornhausera. Autora bolesnego, dotkliwego, wstrząsającego wiersza *O zabiciu doktora Kahane*, opublikowanego w roku 1996 na 50. rocznicę wydarzeń. Ale również z okazji swoich pięćdziesiątych urodzin.

Jest to wiersz, którego Kornhauserowi nie mogą wybaczyć polscy nacjonaści. Do tego stopnia, że nawet zięć poety, prezydent Andrzej Duda, musiał się tłumaczyć, czy to jest, czy to nie jest wiersz antypolski.

Okazuje się, że kartki z wydrukowanym wierszem zostały ukryte w teatralnych fotelach, o czym widzowie nie zdawali sobie sprawy. Widownię ogarnia akcja widzów, którzy wstają z foteli w poszukiwaniu wiersza, niektórzy pogrążają się w lekturze. Wychodząc z przedstawienia, mogą zabrać je do domu, pamiętając, że, jak mówi Przewodniczka, jest to jakaś część całości – zarówno w odniesieniu do zbioru wierszy opublikowanego przez poetę, jak i przedstawienia. W scenariuszu zostaje on osadzony w finale jako jeden z dokumentów pamięci zbiorowej i kulturowej – zarówno ze

względu na swój osobisty ton w mierzeniu się z polską odpowiedzialnością za antysemityzm i stanowiący próbę przełamania literackiej amnezji, ale przede wszystkim przez jego kontekstowe uwikłanie we współczesną nacjonalistyczną politykę.



Final przedstawienia — Aktorka (Magda Grąziowska) zostawia widzów z kopiami wiersza Juliana Kornhausera. Fot. N. Kabanow.

Z końcem przedstawienia docieramy zatem na same szczyty władzy państwowej RP w osobie prawicowego prezydenta, poddanego politycznemu ciśnieniu ze strony radykalnej prawicy. Osoba sprawujący najwyższy urząd jest czyimś mężem, jego żona jest córką kogoś, kto „ma coś za uszami”. Trywialne obnażenie struktury rodzinnej pozwala na spojrzenie na pamięć o pogromie kieleckim z jeszcze innej perspektywy, tj. spojrzenie na historię pogromową jako na historię rodzinną. Nie tylko w wymiarze, jaki już się w przedstawieniu pojawiał na przykładzie rodziny Kowalewskiej czy w słowach monologu Joanny, gdzie pamięć o pogromie została pokazana również w perspektywie uwikłania rodzinnej historii, w której dochodzi do przemilczeń, kłamstwa, wyparcia i przekazywania tragicznego dziedzictwa z pokolenia na pokolenie. W finale przedstawienia powraca obraz rodziny pełnej napięcia i pretensji, w której coś

pozostaje niewypowiedziane, coś jest demaskowane, poddawane psychicznej presji z wewnątrz i zewnątrz. To zamknięta struktura, w której zawsze jest jakiś zięć, jakiś teść i w której brudy pierze się w domu. Jest w tym obrazie coś swojskiego, lokalnego i, niestety, zaściankowego, podobnie jak w instynktach, które stają się wehikułem napędzającym pogromową przemoc.

Tomasz Jurek

Warszawa, dn. 26.12.2024.

BIBLIOGRAFIA

1. Assmann, A., „Między historią a pamięcią. Antologia”, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
2. Bukowski, L., Jankowski, A., Żaryn, J. (red.), „Wokół pogromu kieleckiego”, tom 2, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2008, (seria „Monografie”, t. 42).
3. Kamiński, Ł., Żaryn, J. (red.), „Wokół pogromu kieleckiego”, tom 1, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2006, (seria „Monografie”, t. 26).
4. Kwaśniewska, M., Niziołek, G. (red.), „Zła pamięć. Przeciwhistoria w polskim teatrze i dramacie”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.
5. Ricoeur, P., « Pamięć, historia, zapomnienie », przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2014.
6. Szczawińska, W., „Strategie reprezentacji pamięci w polskim teatrze na przełomie XIX i XX wieku,” rozprawa doktorska w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, maszynopis.
7. Tokarska-Bakir, J., „Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego”. tom 1, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2018.
8. Tokarska-Bakir, J., „Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego” tom 2: „Dokumenty”, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2018.
9. Tokarska-Bakir, J., „Pamięć nieumarła. Czytając Kazimierza Wykę w Polsce roku 2016”, „Teksty Drugie” nr 6 (2016).
10. Żyndul, J., „Legenda mordu rytualnego i jej transformacje na przestrzeni wieków”, Żydowski Instytut Historyczny, dostęp: 18.07.2024, <https://www.jhi.pl/artykuly/legenda-mordu-rytualnego,3033>.