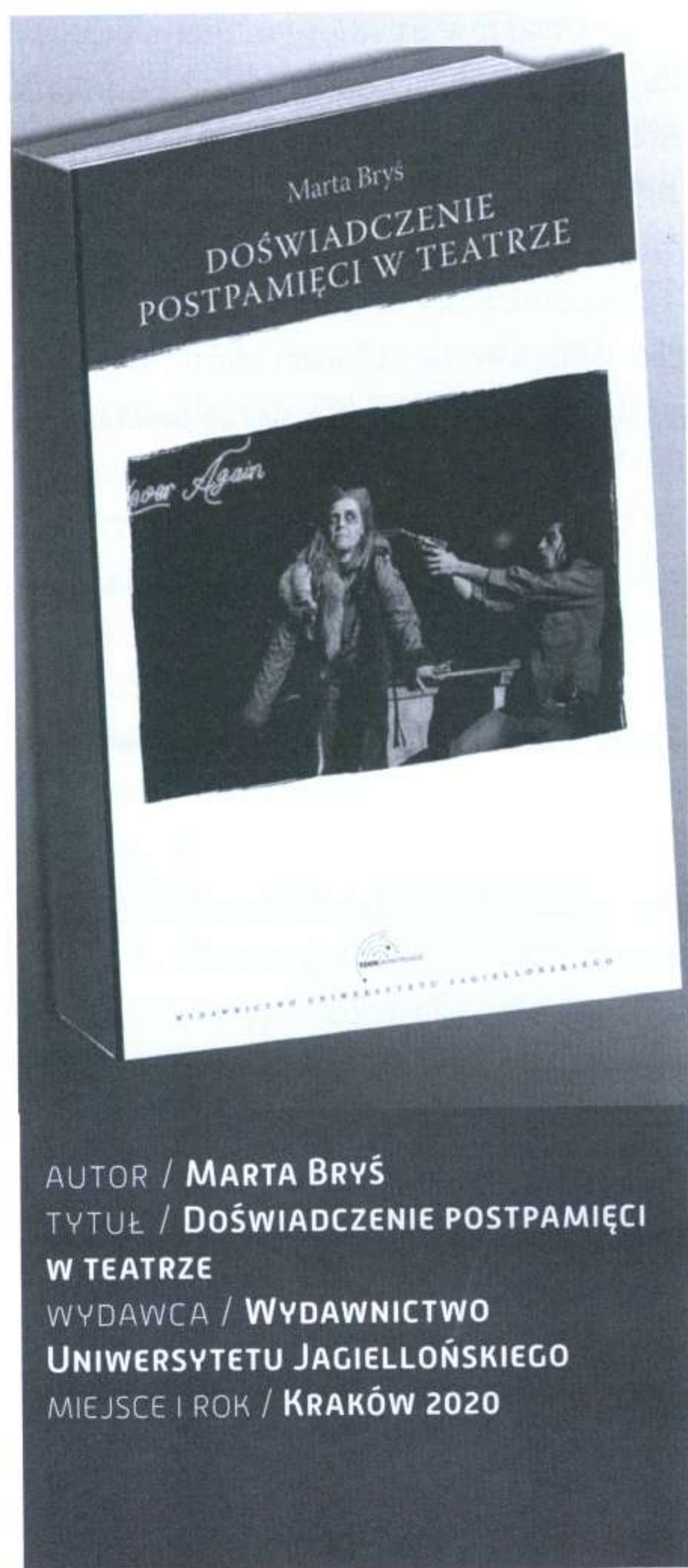


Poszerzenie pola postpamięci

AUTOR: PAWEŁ SCHREIBER



AUTOR / MARTA BRYŚ
TYTUŁ / DOŚWIADCZENIE POSTPAMIĘCI
W TEATRZE
WYDAWCA / WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO
MIEJSCE I ROK / KRAKÓW 2020

■ Opublikowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego książka Marty Bryś *Doświadczenie postpamięci w teatrze* to analiza spektakli, o których napisano już wiele – przegląd klasyków starszych i nowszych. Znajdziemy tu omówienia *Nigdy tu już nie powrócę* i *Niegdyś w śniegach* Tadeusza Kantora. Twórczość Jerzego Grzegorzewskiego reprezentują *Miasto liczy psie nosy* oraz *Złowiony: Rekonstrukcje* (opis na podstawie rejestracji wideo). Kolejne pokolenia twórców pojawiają się w osobach Krzysztofa Warlikowskiego (*Dybuk*, *(A)pollonia*) oraz duetu Monika Strzępka/Paweł Demirski (*Sztuka dla dziecka* i *Niech żyje wojna!!!*). Wszystkie omawiane tu przedstawienia łączy jedno – mniej lub bardziej wprost odnoszą się do tematyki II wojny światowej – albo w kontekście Zagłady, albo szerzej.

Nacisk na tematykę wojny jest jedną z naturalnych konsekwencji obranej przez Bryś metody badawczej, która sprawia, że chociaż w książce pojawiają się przedstawienia dobrze znane, to perspektywa, z której się na nie patrzy, pozwala dostrzec zjawiska i skojarzenia dotąd często badaczom umykające. Postpamięć to termin ukuty przez Marianne Hirsch, przyglądającą się (również na bazie własnych doświadczeń) temu, jak dzieci ocalonych z Holocaustu „dziedziczą” pamięć traumatycznych doświadczeń swoich rodziców. Przykładów tego, jak kultura może ukazywać walki z tego rodzaju odziedziczoną traumą, jest sporo – sztandarowym jest *Maus* Arta Spiegelmana, a na gruncie polskim trudną rzeczywistość postpamięci widać wyraźnie na przykład w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff.

Spojrzenie na przeszłość przez pryzmat postpamięci powoduje ważną zmianę. Historia Zagłady nie stanowi już tylko elementu mniej lub bardziej odległej przeszłości, którą

można rekonstruować na bazie dostępnych źródeł. W poststrukturalistycznej krytyce tradycyjnej historiografii jednym z głównych problemów była kwestia realności – doświadczenie przeszłości było w historii tak silnie zapośredniczone (przez źródła, konwencje opowiadania, wybory historyka), że „rzeczywista” przeszłość stawała się albo niewiadomą, albo fikcyjnym konstruktem mającym stanowić uprawomocnienie działań historyków. W optyce postpamięci problem kontaktu z przeszłością wygląda zupełnie inaczej. Jest realna aż do bólu, od rzeczy wielkich, jak samobójstwo matki Spiegelmana, po drobiazgi, takie jak obsesja jego ojca na punkcie oszczędzania zapalek, wyniesiona z Auschwitz. Przeszłość matki wyznacza cały tok życia bohaterki *Utworu o Matce i Ojczyźnie* – cały tekst opowiada o próbach ucieczki przed nią. Badania nad postpamięcią nie skupiają się na rekonstrukcji konkretnych faktów, tylko na tym, w jaki sposób przeszłość staje się częścią teraźniejszości – i jak żyjący w teraźniejszości zmagają się z nią, kiedy się w najróżniejszych formach przejawia.

Takie spojrzenie wydaje się dużo ciekawsze, kiedy mowa o tym, jak do historii podchodzi współczesny teatr. Jego zadaniem nie jest przecież precyzyjna rekonstrukcja przeszłych wydarzeń, tylko uobecnienie przeszłości w teraźniejszości widza. Przed właściwą analizą spektakli Bryś stara się jak najbardziej poszerzyć pole postpamięci, zwracając uwagę na to, że chociaż w pierwotnej koncepcji Hirsch skupiało się ono na dzieciach z rodzin ocalałych z Holocaustu, późniejsze ujęcia zajmowały się również innymi traumami i pokazywały, że transfer wspomnień może dotyczyć nie tylko rodzin, ale również całych kolejnych pokoleń. Procesy postpamięci mogą więc zachodzić nie tylko w domu, ale też

Książka Bryś bardzo dobrze pokazuje, co badania nad współczesnym teatrem poświęconym przeszłości mogą zyskać na odwołaniu do kategorii postpamięci. Tradycyjna reprezentacja historyczna zajmuje w nich przecież stosunkowo mało miejsca – dużo ważniejsze jest znajdowanie punktów zaczepienia w teraźniejszości.

w całej sferze społecznej, a jednym z kanałów, z których mogą korzystać, jest oczywiście teatr, stający się miejscem transferu pamięci i zmagania z własnym stosunkiem do przeszłości.

Trudno nie zauważyć, że taki punkt wyjścia bardzo dobrze pasuje do polskiego teatru, który przecież od bardzo dawna zajmował się tym, jak dzieci muszą sobie radzić z traumami rodziców („Mego ojca piłą różnęli...”) albo poczucie własnej wartości budować na (niesprawiedliwym) porównaniu z ich cierpieniem („Mój ojciec był bohater, a ja to jestem nie”). Tak jak za czasów Wyspiańskiego i wcześniej, wciąż mamy problem z niespokojnymi umarłymi, z którymi pozostajemy w relacjach jednocześnie czułych i toksycznych. Dziedzicem wspomnień jest widownia – to ona musi odczytywać kodujące pamięć przedmioty i gesty, odróżniać manipulację od szczerości i określić swoje własne miejsce wobec brzemienia przeszłości.

Kolejne rozdziały książki zestawiają ze sobą parami spektakle, w których pojawiają się podobne strategie ukazywania lub omawiania mechanizmów postpamięci. W pierwszym *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* i *Złwiony: Rekonstrukcje* stają się przykładami tego, na jak różnorodne sposoby twórcy mogą wykorzystywać figury pamięci – znaki, w których niejasność i mnogość znaczeń dodatkowo rozbudowują doświadczenie obcowania z resztkami przeszłości. Właśnie tak działają postaci i przedmioty ze spektaklu Kantora czy obraz spalonej widowni wrocławskiego Teatru Polskiego u Grzegorzewskiego. Rozdział drugi jest poświęcony rozmyciu opozycji pamięć indywidualna – pamięć zbiorowa, ponownie u Kantora (*Nigdy tu już nie powrócę*) i Grzegorzewskiego (*Miasto liczy psie nosy*). W obu pojawia się sporo ciekawych spostrzeżeń

– odwołania do postpamięci są szczególnie przydatne w poruszaniu się po labiryncie *Złwionego*. Pełny potencjał wykorzystania tej, a nie innej metodologii widać jednak przede wszystkim w dwóch pozostałych rozdziałach, poświęconych twórczości Krzysztofa Warlikowskiego i tandemu Strzępka/Demirski. Pierwszy z nich opowiada o obrazach identyfikacji z przeszłą traumą – w przypadku *Dybuka* przypominającej opętanie, a w *Sztuce dla dziecka* sztucznie wywoływanej przez skomplikowane (i groteskowe) społeczne rytuały. W przeciwieństwie do wielu bezkrytycznych dyskursów związanych z dziedzictwem, oba spektakle wyraźnie problematyzują wkroczenie przeszłości w teraźniejszość, w sposób charakterystyczny właśnie dla badań nad postpamięcią, w których pamięć traumy jest jednocześnie niezwykle ważna i nieznosna. Spełniają podwójną rolę – nie tylko przekazują widzom fragmenty wspomnień, ale też zmuszają ich do tego, żeby się do cudzej pamięci właśnie włączanej w ich pamięć ustosunkowali. Rozdział czwarty, w którym autorka analizuje spektakle *(A)pollonia* i *Niech żyje wojna!!!*, pokazuje, jak teatr może rozbierać mechanizmy postpamięci na czynniki pierwsze i czynić je swoim głównym tematem. Jednym z najciekawszych wątków tego rozdziału jest to, jak swobodnie pewne wątki postpamięci przyklejają się do zupełnie innych zjawisk i problemów – *Niech żyje wojna!!!* to spektakl nie tylko o przekazywaniu i fałszowaniu pamięci o wojnie, ale również o wspomnieniach całego pokolenia Polaków bombardowanego propagandą polityczną. W *(A)polonii* okropności Holocaustu zostają zestawione z okropnościami izraelskiej okupacji Palestyny.

Książka Bryś bardzo dobrze pokazuje, co badania nad współczesnym teatrem poświę-

conym przeszłości mogą zyskać na odwołaniu do kategorii postpamięci. Tradycyjna reprezentacja historyczna zajmuje w nich przecież stosunkowo mało miejsca – dużo ważniejsze jest znajdowanie punktów zaczepienia w teraźniejszości i pokazywanie, w jaki sposób odwołania do tego, co minione (zarówno te wierne źródłom, jak i pozostałe), wpływają na obecne poglądy i postawy. Może trochę szkoda, że autorka dobrała sobie materiał badawczy dość ostrożnie, wychodząc od tradycyjnie związanej z postpamięcią tematyki Holocaustu i II wojny światowej. Bardzo ciekawa perspektywa badawcza otwiera się wszędzie tam, gdzie książka wychodzi również poza nie – na przykład omawiając kwestię obecności stanu wojennego w spektaklu *Miasto liczy psie nosy* czy okresu komunizmu w *Niech żyje wojna!!!* Czy nie warto by podobnymi metodami zbadać choćby szeregu dziedzicznych traum związanych z polskimi podziałami klasowymi, przywoływanych w przedstawieniach takich, jak choćby *W imię Jakuba S.*? Podobnych zjawisk jest w polskim teatrze sporo i trzeba mieć nadzieję, że *Doświadczenie postpamięci w teatrze* to tylko wstęp do szerzej zakrojonych badań. Takie spojrzenie na teatralne wariacje na temat przeszłości wydaje mi się tym ważniejsze, że obecność historii w dzisiejszym polskim życiu społecznym i politycznym bardzo dobrze poddaje się odczytaniom w duchu rozważań nad postpamięcią – poczynając od mody na wykorzystywanie emblematów związanych z historią II wojny światowej we współczesnych kontekstach, przez retorykę polityczną budowaną na przeszłych traumach, po zjawiska takie jak odkrywanie polskiej historii ludowej, której nośnikiem były często relacje przekazywane dzieciom przez rodziców. ■