

Zła pamięć

Przeciw-historia
w polskim teatrze
i dramacie

Zła pamięć

Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie

Pod redakcją Moniki Kwaśniewskiej
i Grzegorza Niziołka



INSTYTUT
THE GROTOWSKI IM. JERZEGO
INSTITUTE INSTITUTÉ GROTOWSKIEGO

Wrocław 2012

Projekt okładki i opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek

Korekta: Joanna Targoń

Indeks osobowy: Renata Niziołek

Skład i łamanie: Piotr Kołodziej

© Copyright for this edition by Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012

ISBN 978-83-61835-96-7

Wydawca: Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Rynek Ratusz 27, 50-101 Wrocław

www.grotowski-institute.art.pl

Druk i oprawa: Drukarnia JAKS

Większość publikowanych w książce tekstów pochodzi z konferencji naukowej *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* zorganizowanej przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego i redakcję „Didaskaliów” w dniach 12–13 maja 2011

Spis treści

9 Monika Kwaśniewska, Grzegorz Niziołek • Wstęp

Żałoba

21 Krystyna Duniec, Joanna Krakowska
Nie opłakali ich?

37 Dariusz Kosiński
„Jeśli zapomnę o nich...” Pamięć i zapomnienie
w masowych dramatyzacjach polskich początku XXI wieku

45 Jakub Momro
Czarna żółć reakcjonisty.
O *Wieszaniu* Jarosława Marka Rymkiewicza

Transformacje

55 Anna R. Burzyńska
Unicestwić, wymazać, przepisać, odbić, wyzwolić.
Wymazywanie Krystiana Lupy i *Mała narracja*
Wojtki Ziemińskiego wobec historii i Historii

65 Mateusz Borowski
Nakazana przeszłość. Pamięć a historia
w polskim teatrze współczesnym

75 Marta Bryś
Wspólnota chwilowa

85 Monika Kwaśniewska
Studium nieobecności. Ofelia, Gertruda i Janulka wobec historii,
mitu i polityki w *H.* i w *...córce Fizdejki* w reżyserii Jana Klaty

- 97 Wojciech Baluch
Pamięć o ofiarach społeczeństwa jest zawsze zła
- Rewizje
- 109 Ewa Guderian-Czaplińska
Elektra na ruinach miasta, czyli pamięć świadków
- 117 Małgorzata Dzięwulska
Ukryte/odkryte. Gry pamięcią w teatrze obiecany
- 129 Grzegorz Niziołek
Efekt kiczu. Dziedzictwo Grotowskiego i Swinarskiego w polskim teatrze
- 139 Marcin Kościelniak
Grotowski i Kajzar. Wokół źródła
- 151 Marta Kufel
Złe źródło. Przeciw-początek Tadeusza Kantora
- 159 Dorota Semenowicz
Paradoksy obrazu. *Genesi: From the Museum of Sleep* Romea Castelluccio i *Replika* Józefa Szajny
- 173 Włodzimierz Szturc
„Wszystko jest obok”. Ireneusz Iredyński i trauma historii
- Metody
- 183 Małgorzata Sugiera
I staw się przede mną. Przedstawianie przeszłości w polskim dramacie współczesnym
- 197 Agnieszka Marek, Grzegorz Stępnik
Performanse „złej pamięci”. *Olga. Eine charmante Frau* Dany Łukasińskiej oraz *Venus* Suzan-Lori Parks a opowiadanie Historii

- 209 Ewa Bal
Postpamięć – za i przeciw wspólnocie. Obraz II wojny światowej widziany oczami włoskich i polskich dramatopisarzy

- 219 Katarzyna Fazan
Zapomnienie, wyb/paczenie. Krotochwilne zabawy z wojenną przeszłością w dramacie najnowszym

- Negocjacje
- 235 **Wawel na mnie nie działa**
Z Janem Klatą rozmawia Piotr Gruszczyński

- 247 **Potencjał rewolucyjny**
Z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawia Monika Kwaśniewska

- 257 **Sztuka nie jest od sprawiedliwości**
Z Bożeną Umińską-Keff rozmawia Marta Bryś

- 265 **Z Eryniami w znowie**
Z Joanną Tokarską-Bakir rozmawia Weronika Szczawińska

- 273 Noty o autorach
- 279 Nota edytorska
- 281 Indeks osobowy

Monika Kwaśniewska, Grzegorz Niziołek

Wstęp

1.

Tytułowa „zła pamięć” w pierwszym odruchu kojarzy się z codziennym zapomnianiem imion, twarzy, miejsc, wydarzeń, czyli z drobnymi lukami w pamięci. Bardziej radykalną formą tak rozumianej „złej pamięci” jest amnezja. Przymiotnik „zła” odnosi się jednak nie tylko do pamięci utraconej, lecz również do wszystkich możliwych dysfunkcji i deformacji pamięci. Obejmuje więc zarówno zjawiska podmieniania i fałszowania obrazów przeszłości, jak i pamięć naruszającą status quo: niewygodną, zakazaną lub wypieraną. „Zła” jest więc także pamięć uciążliwa, której nie udaje się zlekceważyć i wymazać, mimo że uniemożliwia „normalne” funkcjonowanie.

„Zła pamięć” i wszelkie wywoływane tym określeniem skojarzenia odnoszą się do nowych narracji historycznych w teatrze i dramacie, niosących ze sobą takie naruszenia porządku symbolicznego, które mogą budzić lęk, wywoływać oburzenie, ale także – co ważne – pobudzać krążenie energii społecznej, zdumiewać innowacyjnością, zaskakiwać żywiołem „niepoprawnych” opowieści. A więc „zła pamięć” nie musi być czymś złym. W polu zainteresowania mogą znaleźć się fantazje na temat przeszłości, teraźniejszości i przyszłości (u podstaw których leży właśnie zjawisko „złej pamięci”), wszelkie formy niepamięci, życiodajne i śmiercionośne procesy zapomniania, ale również strategię polityki pamięci.

Na początku lat dziewięćdziesiątych, po politycznym przełomie 1989 roku, temat przeszłości, pamięci, historii uległ w teatrze, ale również w debacie publicznej, zamrożeniu. Wydawało się, że najważniejsze wątki polskiej historii już na zawsze trafią do szkolnych podręczników i muzeów, że czeka nas tylko wypełnianie niegdysiejszych „białych plam” oraz ustalanie poprawnej i obowiązującej odtąd wersji przeszłości w walce z zakłamaniami, jakim wiedza historyczna uległa w czasach PRL-u. Czyli delektowanie się absolutną wiedzą o historii na gruzach totalitaryzmów. Ale ostateczna wersja historii to, rzecz jasna, śmierć historii – polska recepcja sławnej książki Francisca Fukuyamy *Koniec historii?* miała i ten podtekst. Dlatego Maria Janion stawiała wówczas dramatyczne pytanie, o czym właściwie będziemy rozmawiać, o czym pisać książki, realizować filmy i przedstawienia teatralne. Czy pozostanie nam tylko odrabianie postkolonialnych zaległości, a uczniom – obowiązek czytania powieści Folleta zamiast *Dziadów* Mickiewicza? Utrata kulturowego kodu wydawała się nieuniknioną ceną integracji z Europą, a wypieranie dobrze ugruntowanych (a nieraz całkiem usprawiedliwionych) resentymentów – najważniejszym etycznym nakazem wspólnotowym oraz warunkiem cywilizacyjnego i kulturowego „awansu”.

Żywioł historii wdarł się do polskiego teatru z początkiem nowego stulecia. Emocje związane z publikacjami Jana Tomasz Grossa na temat postawy Polaków wobec zagłady Żydów, a niejednokrotnie także współudziału w niej, polityczna temperatura towarzysząca wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej, kompromitacja idei stworzenia jedynej słusznej wersji polskiej historii poprzez jej ideologizowanie i instytucjonalizowanie (przede wszystkim powołanie Instytutu Pamięci Narodowej) – wszystko to sprawiło, że temat polskiej historii uległ rozmrożeniu, został włączony w obieg żywej komunikacji społecznej, również w teatrze. Resentymenty zostały obudzone i ośmieliły twórców do bardziej ryzykownych interwencji w dziedzinę naszych wyobrażeń o przeszłości i strategii ich przywoływania. Dlatego większość omawianych w tej książce zjawisk pochodzi właśnie z ostatniej dekady.

Realizowane w ostatnich latach spektakle i napisane w tym samym czasie dramaty, podejmujące kwestie historii i pamięci, odpowiadają na nowe wyzwania humanistyki kontestującej uniwersalistyczne i kanoniczne wizje przeszłości. Wskazują na utrwalone w historycznych przekazach i stereotypowych wyobrażeniach przekłamania i deformacje, przywołują narracje prywatne i tworzą narracje alternatywne. Polski teatr i dramat stał się więc miejscem uprawiania tak zwanej przeciw-historii – a więc historii wydobywającej coś, co zostało, jak pisze Michel Foucault, „starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane”.

(Można zadać pytanie, kiedy i w jakich okolicznościach to się wydarzyło – czyż nie za sprawą utopijnego i ideologicznie groźnego projektu opowiedzenia „całej prawdy” o przeszłości, pod presją którego polskie społeczeństwo znalazło się na początku lat dziewięćdziesiątych?) Teatr stał się zatem obszarem uprawiania „przeszłości praktycznej” (to termin Haydena White’a), niewypierającej się związków z teraźniejszością i jej potrzebami w imię historycznego obiektywizmu. Nietzsche twierdził, że paradoksem nowoczesnej naukowej historiografii jest to, że historią powinni zajmować się, w świetle postulowanego obiektywizmu, wyłącznie ci, którym jest ona całkowicie obojętna.

Głównym zadaniem przeciw-historii w projekcie Foucaulta jest dopuszczenie do głosu ofiar wykluczonych z dziejów spisanych przez zwycięzców – wysłuchanie ich opowieści, wspieranie ich buntu oraz ochrona przed niszczycielskim działaniem resentymentu. Lecz już niekoniecznie przed samym resentymentem, który niejednokrotnie pozwala odkryć nam nasze własne genealogie (by wspomnieć choćby sławną obronę resentymentu podjętą przez Jeana Amery’ego w *Poza winą i karą*). Czym w takim razie jest przeciw-historia w perspektywie polskiej kultury, wyćwiczonej przecież tak dobrze od czasów romantyzmu w utrwalaniu klęski, tworzącej jej nieoficjalne wersje w drugich i trzecich obiegach oraz archiwizującej opowieści ludzi skrzywdzonych i poniżonych przez „zwycięską historię” mocarstwowej, kolonizatorskiej i totalitarnej Europy? W przypadku polskiej kultury okazuje się bowiem, że językiem ofiar przemawia zwycięska narracja o wspólnotcie niewinnej i dotkliwie doświadczonej. Choć powojenna polska kultura (zarówno w obiegu krajowym, jak i emigracyjnym, legalnym i podziemnym) nie stroniła od szyderczych trawestacji ofiarniczych mitologii, paradoksalnie jednak, prawem dialektyki, ją wzmacniała. Dopiero historyczne argumenty, jakie znalazły się w obszarze publicznej debaty w ostatniej dekadzie, stały się prowokacją

większego kalibru. Okazało się, że musimy myśleć o sobie nie tylko jako ofiarach historii, ale także gapiach, a nawet prześladowcach. Zamieszczone w tym tomie teksty ujawniają złożony i wieloaspektowy proces rozpadu tej ofiarniczej mitologii, także w jej szyderczym (równie już więc tradycyjnym) paradygmacie.

Choć przeciw-historia to pojęcie stosunkowo młode, włączone w obszar polskiej humanistyki i sztuki dopiero w ostatnich latach, zależało nam również na podjęciu próby odnalezienia źródeł i przejawów przeciw-historycznego myślenia w polskim teatrze i dramacie całego XX wieku, a nawet w zjawiskach jeszcze wcześniejszych. Używając nowych narzędzi badawczych, autorzy tej książki starali się na nowo opisać i zinterpretować teksty oraz spektakle uznane dziś za klasyczne (czyli włączone w obręb oficjalnej historii teatru i dramatu) lub przeciwnie – przywołać rzeczy zapomniane lub marginalizowane, a tym samym stworzyć choćby zarys przeciw-historii polskiego teatru.

2.

Książka składa się z pięciu części, z których każda opowiada nieco inną wersję przeciw-historii polskiego teatru i dramatu.

W pierwszej części, zatytułowanej *Żałoba*, zgromadziliśmy teksty najsilniej odnoszące się do mitów wspólnotowości tak obecnych w polskiej kulturze. Ich autorzy śledzą proces przenikania się życia społecznego i sztuki. Tekst Krystyny Duniec i Joanny Krakowskiej stanowi wgląd w polską świadomość żydowskiego losu i w proces konstruowania polskiej tożsamości po Zagładzie. Autorki zwracają w swoim artykule uwagę na to, że polska pamięć i świadomość Zagłady, paradoksy polskiej żałoby podlegały transformacjom warunkowanym nie tylko politycznie, ale przede wszystkim psychologicznie, ideologicznie i etycznie. Na przykładach literackich, teatralnych i filmowych z różnych okresów pokazują, jak pamięć ta służyła rozmaitym rozliczeniom historycznym, uniwersalistycznym przeformułowaniom, zawłaszcczeniom, ale też stała się niezbywalną częścią polskich konstrukcji tożsamościowych. Dariusz Kosiński wskazuje na inną niż autorki poprzedniego tekstu dynamikę relacji między sztuką a życiem społecznym. Uznając, że sztuka jest właściwie drugorzędnym medium przeżyć wspólnotowych, stawia tezę, że śmierć Jana Pawła II w kwietniu 2005 roku oraz śmierć dziewięćdziesięciu sześciu pasażerów prezydenckiego samolotu pięć lat później były najważniejszymi wydarzeniami teatralnymi pierwszej dekady XXI. Ich przebieg analizuje głównie pod kątem ujawniania się w zachowaniach zbiorowych nakazu „aktywnej pamięci”, przeciwdziałającej zarówno procesom żałoby (pozwalającym rozstać się z przeszłością), jak i oficjalnym ceremoniom upamiętnienia. Z kolei w tekście Jakuba Momro, analizującego prozę Jarosława Marka Rymkiewicza poświęconą „fundacyjnym” wydarzeniom polskiej historii, można znaleźć krytyczne oświetlenie tego rodzaju paradygmatu historii jako ucieleśnienia mitów, którym brak „semantycznych szczelin i luk”, mających dar rozpętywania żywiołu obecności minionego w teraźniejszym. Momro postrzega utwory Rymkiewicza jako antyhistoryczne, będące nie tylko elementem mitu, ale zarazem ustanawiające ideologiczną sankcję, „której rolą i zarazem stawką jest strategia sify: aktualizacji światopoglądu, walki o panowanie wyznawanego przez siebie

kodeksu moralnego, określonego porządku świata, w którym wiadomo będzie, jaka historia i jaka forma pamięci jest dobra, a jaka zła”.

Na drugą część książki, *Transformacje*, składają się analizy spektakli i filmów ostatniej dekady, w których autorzy, stosując metodologię z zakresu nowych badań nad historią i pamięcią, starają się wskazać na wątki do tej pory niepojęmowane w interpretacjach wybranych przez nich prac. Anna R. Burzyńska zestawia ze sobą dwa pozornie odległe od siebie spektakle: *Wymazywanie* Krystiana Lupy (2001) oraz *Matą narrację* Wojtka Ziemilskiego (2010). Uznaje je za przykłady alternatywnych i krytycznych strategii autobiograficznych: „Oba spektakle są przejawem myślenia antybiograficznego i auto-graficznego, w obu podejmowane są próby obrony, scalenia i ukształtowania tożsamości jednostki wobec przemocy Historii i ciężaru cudzej pamięci”. Obraz historii ujawnia się tutaj w polu zdecentralizowanego podmiotu, stanowiącego równocześnie przedmiot opowieści, w otwartej grze wytwarzania i negowania tożsamości w toku procedur narracyjnych, na przecięciu autonarracji i opowieści innych. Tym samym tekst ten otwiera jeden z najczęściej powracających wątków w tomie *Zła pamięć*: nieufności wobec faktów, traktowanych jako efekt przemocy narracyjnej. Mateusz Borowski natomiast w krytycznym świetle przedstawia próby samodefiniowania się teatru jako instytucji, która uczestniczy w publicznej debacie na temat wizji narodowych dziejów. Proces ten zostaje związany z polityką pamięci uprawianej przez państwo, z powołaniem Instytutu Pamięci Narodowej: „to przede wszystkim kontekst zmagania rozmaitych instytucji państwowych i kulturalnych o nową historię Polski sprawił, że weryfikacja obrazów przeszłości na naszych scenach miała dość szczególny charakter”. Powołując się na teorie Jana Assmanna, autor pokazuje na przykładzie *Transferu!* Jana Klaty i *Niech żyje wojna!* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego stosowane w polskim teatrze ostatniej dekady strategie używania figur pamięci do budowania zbiorowej tożsamości. Spektakli Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego dotyczy również tekst Marty Bryś. Autorka, powołując się na koncepcje pamięci komunikacyjnej i pamięci kulturowej Assmanna, analizuje dwa spektakle – *Dziady. Ekshumacja* oraz *Sztukę dla dziecka* – by przedstawić pokazane w nich dwie przeciwne, lecz równie nieskuteczne strategie zawiązywania wspólnoty opartej na pamięci i historii. Zarówno walka „upiorów przeszłości” o prawo obecności, jak i zorganizowana ideologicznie codzienność zamieniona w bezustanny rytuał pamięci nie są w stanie wytworzyć żadnych stabilnych figur pamięci, które pozwoliłyby zachować dla społecznego pożytku doświadczenia przeszłości. Zupełnie inną metodologię stosuje Monika Kwaśniewska, która sięga po narzędzia z zakresu feminizmu. Okazują się one przydatne w badaniu sposobów ukazywania postaci kobiecych w dwóch spektaklach Jana Klaty, odnoszących się do historii Polski po 1989 roku: *H.* oraz *...córce Fizdejki*. Autorka stawia tezę, że spektakle te zarówno pokazują, jak i powielają mechanizm, w którym usuwanie kobiet z oficjalnej historii jest ściśle związane z ich marginalizacją w życiu publicznym. Ostatni tekst w tej części książki przenosi nas w obszar kina. Wojciech Baluch dokonuje demaskującej interpretacji dwóch polskich filmów fabularnych (*Cześć Tereska* i *Galerianki*) oraz jednego dokumentu (*Warszawa do wzięcia*). Choć założeniem tych filmów było dopuszczenie do głosu ludzi zmarginalizowanych w społeczeństwie, Baluch

udowadnia, że wykorzystują one melodramatyczny schematy narracji „niosącej ze sobą odpowiednią naukę”, które nie pozwalają udzielić głosu tym, o których obecności filmy te miały rzekomo przypomnieć. Za głoszoną ideologią udzielania ofiarom głosu kryje się w gruncie rzeczy cynizm „przemysłu kulturalnego” i protekcyjnalny, w najlepszym przypadku, stosunek do bohaterów.

Autorzy tekstów zgromadzonych w trzeciej części zatytułowanej *Rewizje* przywołują wydarzenia i postaci powojennego teatru i dramatu polskiego, by podważyć i przenicować klasyczne ich interpretacje, zadając oryginalne (a często również niewygodne) pytania i używając nowych metodologii. Ewa Guderian-Czaplińska, podejmując wątek powojennych spektakli, które stały się legendą nie tylko z powodów artystycznych, lecz przede wszystkim politycznych, wraca do roku 1946, w którym odbyła się premiera *Elektry* Jeana Giraudoux wyreżyserowanej przez Edmunda Wiercińskiego. By odpowiedzieć na pytanie, dlaczego spektakl został bardzo szybko zdjęty z afisza, a teatr i zespół rozwiązany, autorka śledzi toczącą się wokół niego dyskusję, zwracając szczególną uwagę na sceny i wątki, które zostały przez nowe władze odczytane jako apoteoza Powstania Warszawskiego i AK. Autorka demontuje jednak legendę „nieprawomyślnego spektaklu o powstaniu”, stwierdzając, że *Elektrę* Wiercińskiego odczytać można zarówno jako totalitarną z ducha pochwałę oczyszczonego przez krwawą ofiarę narodu, jak i apoteozę nowej rzeczywistości. Taka rozpiętość interpretacji wynika, jej zdaniem, z tego, że reżyser, koncentrując się na zagadnieniach estetycznych, przeoczył wojnę i przerecytował tym spektaklem pomost w dwudziestolecie międzywojenne. Innego rodzaju dyskursu wytwarzanego wokół spektakli teatralnych dotyczy tekst Małgorzaty Dzięwulskiej, która śledzi strategie promocyjne teatrów oraz dyskurs medialny towarzyszący dwóm, oddalonym od siebie w czasie, premierom – *Snu o Bezgrzesznej* Jerzego Jarockiego z 1979 roku oraz *(A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego z 2009. Jarocki zapowiadał przedstawienie „o odzyskaniu niepodległości”, Warlikowski – „narodowe misterium”, co przyczyniło się, zdaniem autorki, do złożonej sytuacji ich odbioru. Doprowadziło bowiem do rozbieżności między oczekiwaniami publiczności a rzeczywistym kształtem i tematem spektaklu, wpłynęło na treść recenzji, a w rezultacie – być może również – na sam spektakl. Autorka śledzi więc skomplikowaną sieć zależności między reżyserem, mediami a publicznością, zastanawiając się, kto decyduje o recepcji spektaklu, by w finale stwierdzić: „Teatrowi jest dobrze między zaangażowaniem i niezaangażowaniem, odsłanianiem i ukrywaniem. Ta pozycja sprzyja grze w demitologizację i ponowne mitologizację, w tym samego teatru”. Trzy kolejne teksty w tej części stanowią próbę rewizjonistycznego spojrzenia na najważniejsze postaci powojennego teatru polskiego. Grzegorz Niziołek analizuje późne spektakle Jerzego Grotowskiego i Konrada Swinarskiego przez pryzmat wywiedzionego z pism Hermanna Brocha pojęcia „efekt kiczu” – rozumianego jako utrata mocy krytycznych i zarazem emocjonalne domknięcie odbioru przedstawienia teatralnego – oraz koncepcji mitu Rolanda Barthes’a. Autor stawia następującą tezę: „moc oddziaływania takich spektakli jak *Dziady* i *Wyzwolenie* oraz *Księżę Niezłomny* i *Apocalypsis cum figuris* obezwładniła polski teatr, odurzyła go, stworzyła pole egzaltacji związanych z doświadczeniem mitycznej totalności, zespolenia się w jedno obrazów historycznych i wyobrażeń religijnych”.

W ten sposób teatr posłużył jako medium ucieleśnienia, aktualizacji i rytualizacji mitów wspólnotowych i religijnych. Do Jerzego Grotowskiego nawiązuje również kolejny tekst. Marcin Kościelniak prezentuje zapomnianą polemikę, jaką prowadził z teatrem Grotowskiego Helmut Kajzar. Śledząc wypowiedzi Kajzara i odwołując się do koncepcji podmiotu nomadycznego Rosi Braidotti, autor stwierdza, że Kajzar proponował alternatywny model teatru, który może otwierać perspektywę przeciw-historyczną wobec dominującej wizji tradycji teatru polskiego, opartej na paradygmacie romantycznym i doświadczeniu transgresji. Marta Kufel na początku swojego tekstu deklaruje: „Chciałabym spojrzeć na Kantora jako autora tylko / aż jednego totalnego Dzieła, projektu życia, obejmującego wszystkie uprawiane przez lidera Cricot 2 pola ekspresji: obraz, spektakl, teksty, autokomentarze”. Dzieło to zaś jest zawsze nieskończoną, „niemożliwą”, „a-performatywną”, wciąż wymyślaną na nowo wariacją na temat obecności. Tytułowy „przeciw-początek” jest natomiast jedną ze struktur tejże wariacji; polega on na tym, że wzorcowy dla obrazu przedmiot „traci swoje znaczenie, liczy się jedynie gest odtworzenia, powtórzenia”. Stwierdzając, że wszystkie drogi Dzieła prowadzą w stronę Odysa, będącego uosobionym wzorcem Kantorowskiej idei powtórzenia, w drugiej części tekstu autorka analizuje poświęcone tej postaci pisma i fragmenty spektakli. Odys jest bowiem, jej zdaniem, postacią kluczową dla decyzji Kantora o usytuowaniu samego siebie w obrębie Dzieła oraz rozwiązania niemożliwego projektu „powrotu”. Dorota Semenowicz natomiast dokonuje zaskakującego zestawienia *Repliki III* Józefa Szajny (1973) z trylogią *Genesis* Romeo Castellucci (1999). Dwa odległe od siebie pod niemal każdym względem spektakle łączy według autorki motyw genezyjski, pojawiający się w centrum obrazów nawiązujących do Zagłady. Oba spektakle wykraczają też poza sprzeczność między widzialnym a niewidzialnym, przedstawialnym a nieprzedstawialnym i wpisują się w szczelinę, którą Didi-Huberman nazywa niszczącym reprezentację „wizualnym”; zachodzący w nich proces nakładania różnych warstw pamięci odniętych można natomiast do pojęcia anachronizmu. Celem tych paradoksów wizualnych jest wywołanie u widza wstrząsu, który ma być podstawą nawiązania z nim emocjonalnej więzi oraz sprowokowanie sporu, w którym odśłania się sens. Część tę zamyka tekst analizujący twórczość dramatyczną – teatralną i radiową – oraz biografię Ireneusza Iredyńskiego. Włodzimierz Szturc umieszcza pisarstwo Iredyńskiego w kontekście jego choroby alkoholowej oraz systemu totalitarnego, udowadniając, że są one ze sobą splecione: „systemy totalitarne, jak PRL, właściwie ceniły alkoholików i korzystały z usług osób uzależnionych”. Zarówno choroba, jak i system polityczny wywarły też decydujący wpływ na tematykę i formę twórczości dramatopisarza (rozpisana na głosy monologowa struktura dramatów, w której mowa podlega ciągłej kontroli w „lęku przed wyrażeniem prawdy o sobie, przed mową jako zapisywaniem aktu mówienia na nieczułej taśmie magnetofonowej”) oraz jej recepcję (spektakularna kariera zakończona więzieniem i latami przemilczania jego twórczości z powodów politycznych). Jednocześnie Szturc, zastanawiając się nad charakterem buntu Iredyńskiego wobec rzeczywistości totalitarnej, stwierdza: „Unicestwić możliwość rozwoju i przekształcania form wyrazu i wypowiedzi, «zapić» pozory wolności to właśnie wybrać wolność nie tylko w czasach Peerelu”.

Autorzy tekstów składających się na czwartą partię książki – *Metody* – przykładają szczególną wagę do metodologii stosowanych w analizie wybranych przez siebie dzieł; ich teksty są więc wnikliwym wykładem przeciw-historycznych teorii. Poza tym teksty te funkcjonują na przecięciu różnych kultur i dyscyplin. Konfrontują bowiem polski dramat ostatniej dekady zarówno z utworami powstałymi w innych kręgach kulturowych, jak i z pracami z zakresu sztuk wizualnych czy filmu. Konfrontacji polskiego dramatu współczesnego ze sztukami z innych obszarów kulturowych dotyczy tekst Małgorzaty Sugierey. Autorka zauważa, że polski dramat w ostatnich latach aktywnie włączył się „w dyskusję na temat naszej bliższej i dalszej przeszłości”. Jako przykład przywołuje *Kąpielisko Ostrów* Pawła Huellego i *Trash Story* Magdaleny Fertacz, które tworzą „takie miejsca pamięci, które – jak chce Pierre Nora – powstają z emocjonalnej potrzeby ukazania przeszłości w jej niekoniecznie poświadczonym faktograficznie kształcie”. Polski dramat niedostatecznie jednak ujawnia zależność obrazów pamięci od historycznie uwarunkowanych metafor, które konstytuują różnorodne i historycznie zmienne koncepcje pamięci. Tezę tę autorka rozwija odnosząc się do *Światta obrazu* Rolanda Barthes’a oraz jego krytycznej lektury dokonanej przez Margaret Olin, która udowadnia, że zarówno sensory, jak i to, co zostaje zidentyfikowane na fotografii, zależy od tego, kto ogląda zdjęcie (zjawisko to zostaje nazwane przez Olin „performatywną indeksalnością”). Performatywny aspekt pamięci, polegający nie tylko na powoływaniu do istnienia obrazów pamięci, ale przede wszystkim na ustanawianiu samego fenomenu pamięci, zostaje omówiony na przykładzie dramatu *La Photographie* Jeana-Luca Lagarce’a. O performatywnym wymiarze pamięci piszą również Agnieszka Marek i Grzegorz Stępiak, konfrontując polski dramat współczesny z amerykańskim. Zarówno tekst Dany Łukasińskiej, jak i dramat Suzan-Lori Parks służą im za przykład „performansu pamięci”, będącego tekstem, dziełem, artefaktem, „który zbudowany jest w oparciu o mechanizmy funkcjonowania pamięci, ale także te mechanizmy ujawnia i demontuje”. Zasady jego funkcjonowania autorzy opisują, analizując film Cheryl Dunye *Arbuziarka* oraz przywołując teorie Assmannów oraz Haralda Welzera. *Olga. Eine charmante frau* Dany Łukasińskiej oraz *Venus* Suzan-Lori Parks, mimo że ich bohaterkami są postaci historyczne, nie chcą przekonać nas o autentyczności losów swoich bohaterek; nie mają też na celu stworzenia „silnych reprezentacji kobiet wymazanych z kart Historii, ale ukazanie mechanizmów produkowania i reprodukcji Historii oraz działania samej pamięci”. Tym samym realizują projekt performansu pamięci, podejmując jednocześnie temat uwikłania pamięci w ideologiczne i polityczne dyskursy. Ewa Bal natomiast porównuje współczesne strategie rewizji pamięci o II wojnie światowej stosowane we włoskim i polskim dramacie. W tym celu przywołuje teorię postpamięci Marianne Hirsch, która krytykuje bipolarny schemat pamięci Jana i Aleidy Assmannów, twierdząc, że nie sprawdza się on w przypadku pamięci traumatycznej, która zostaje bardzo szybko zepchnięta przez wspólnotę w obszary pamięci kulturowej. „Odzyskać” można ją dopiero dzięki pracy postpamięci kolejnych pokoleń. Figurą najlepiej oddającą pracę postpamięci i związany z nią afektywny związek z wydarzeniami z przeszłości jest trop rodzinny. Bal opisuje mechanizm jego działania, analizując dramat Asciana Celestiniego *La Radio Clandestina*, w którym autor, pragnąc nadać wydarze-

niom historycznym czytelność i emocjonalny wymiar, przytacza wspomnienia dawnych wydarzeń przefiltrowane przez pamięć następnych pokoleń. Następnie, na zasadzie kontrastu, przywołuje dramat *Burmistrz*, dowodząc, że Małgorzata Sikorska-Miszczuk odrzuca perspektywę przepracowania traumatycznej przeszłości, jaką otwiera doświadczenie postpamięci, traktuje dramat jako medium potwierdzenia społecznej dysocjacji, rezygnuje z idei teatru jako przestrzeni konstruowania kulturowej wspólnoty. Katarzyna Fazan wnikliwie przedstawia sposób wykorzystania techniki *toy art*, stosującej elementy zabawy i gry, do podejmowania w sztuce tematu Holokaustu w obrębie sztuk wizualnych. Zauważa, że *toy art* między innymi przez odwołanie do dzieciństwa wpisuje się w tendencję upamiętniania przeszłości, która odrzuca „reprezentację, historyczną narrację dokumentalną, proponując raczej różne typy doznania, doświadczenia oraz interakcji, gdzie projektuje się warunki do kreowania czynnej relacji z przeszłością”. Następnie umieszcza w tej perspektywie polskie dramaty powstałe w XXI wieku: *Walizkę* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, *Noc. Słowiańsko-germańską tragifarsę medyczną* Andrzeja Stasiuka, *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej i *Niech żyje wojna!* Pawła Demirskiego. Fazan uznaje twory Masłowskiej i Demirskiego za spełnianą poprzez dramat formę *toy artu*, ponieważ ich autorzy w celu wywołania „zmysłowo-emocjonalnego doświadczenia” wkraczają „w rejony niestosowności, złego gustu i smaku, dowcipu ryzykownego, degrengolady estetycznej i etycznej”.

Na zakończenie – w części zatytułowanej *Negocjacje* – publikujemy cztery rozmowy drukowane wcześniej w „Didaskaliach”, w których ogniskują się niemal wszystkie wątki książki, oświetlone jednak z zupełnie innej perspektywy. Wszystkie wywiady odnoszą się do złożonych relacji między pamięcią, historią i sztuką w kontekście konkretnych wydarzeń teatralnych. Udowadniają też, jak trudno jest rozdzielić dzisiaj dyskurs teoretyczny i praktykę artystyczną. Choć artyści nie powołują się na teorie postpamięci ani koncepcję *lieux de mémoire*, ich sposób myślenia o przeszłości bardzo silnie z nimi koresponduje. Rozmowy te dają więc wgląd w praktykę uprawiania przeciw-historii na scenie, negocjowania nie tylko nowych znaczeń, ale także głębokiego przebudowywania paradygmatów poznawczych i modeli afektywnego reagowania na zdarzenia historyczne. Jan Kłata w rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim przewrotnie nawiązuje do myśli Stanisława Wyspiańskiego, że *Hamlet* jest o tym, co jest w Polsce do myślenia, tłumacząc równocześnie, dlaczego „Wawel na niego nie działa”. Opowiada również, kto jest dla niego Duchem ojca, który skłonił go do tego, by w inscenizacji dramatu Szekspira nawiązać do mitu Solidarności oraz wydarzeń z 1989 roku, mimo że, podobnie jak Hamlet w jego spektaklu, z powodu wieku „nie załapał się” na nie. Wątkiem, który nawiązuje do tematyki tego tomu, jest też poruszana przez Kłatę kwestia znaczenia teatru jako narzędzia rozliczenia przeszłości i pobudzania sumień. Rozmowa ta – pochodząca z 2004 roku – jest cennym dokumentem, jednym z pierwszych, zwrotu historycznego w polskim teatrze ostatniej dekady, odbudowywania przez teatr afektywnych więzi z przeszłością. Monika Strzępka i Paweł Demirski w rozmowie z Moniką Kwaśniewską, opowiadając o spektaklu *Niech żyje wojna!*, wyjaśniają przesłanki ich rewizjonistycznego i prowokacyjnego stosunku do przeszłości. Nie interesowało ich demaskowanie serialu

telewizyjnego *Czterej pancerni i pies* jako skłamanego historycznie narzędzia propagandy, odrzucili więc dominujący w latach dziewięćdziesiątych XX wieku dyskurs „odkłamywania historii”, o którym była mowa na wstępie. W centrum ich uwagi znalazły się natomiast „skompromitowane” kwestie klasowości bohaterów, heroiczne narracje na temat Powstania Warszawskiego i Katynia – w ich opinii równie propagandowe, jak *Czterej pancerni...* – a także temat przemilczanych ofiar II wojny światowej ginących w szeregach NKWD oraz same strategie obrazowania wojny (a więc – poruszany w niektórych tekstach – performatywny aspekt pamięci powołujący do istnienia obrazy przeszłości). Bożena Umińska-Keff w rozmowie z Martą Bryś opowiada o konieczności posiadania własnego języka oraz własnej historii, która wiązała się z zachodzącym w trakcie pracy nad *Utworem o Matce i Ojczyźnie* procesem ciągłej negocjacji między aspektem autobiograficznym a uniwersalistycznym, prywatnym a historycznym. Bezustanna konfrontacja tych perspektyw ożywia kwestie etyczne związane z reprezentacją przeszłości na styku zobiektywizowanych narracji historycznych i osobistych narracji pamięciowych. Równie istotnym tematem rozmowy jest ofiarństwo, które służy z jednej strony konstruowaniu poczucia bliskości, z drugiej – zniewoleniu. Przy czym Umińska-Keff rozpatruje tę kwestię zarówno w perspektywie relacji rodzinnych – Matki i Córkę – jak i wspólnotowych przez nawiązanie do obchodów kolejnych rocznic Powstania Warszawskiego. Przywołując kwestie pamięci Zagłady oraz współczesnego antysemityzmu, Umińska-Keff komentuje również dwie sceniczne realizacje jej tekstu – Marcina Libera oraz Jana Klaty. Rozmowa z Joanną Tokarską-Bakir otwiera najszerszy horyzont i w dużej mierze zbiera i podsumowuje wątki poruszone przez kolejnych rozmówców. Dotyczy bowiem sztuki podejmującej temat przeszłości w perspektywie postpamięciowej. Punktem wyjścia jest zjawisko, które przeprowadzająca wywiad Weronika Szczawińska określa mianem zwrotu pamięciowego w polskiej sztuce, wiążącego się również z przejściem od estetyki indywidualistycznej – dominującej w latach dziewięćdziesiątych – do perspektywy zbiorowej, charakterystycznej dla sztuki ostatniego dziesięciolecia. Sztuka ta, jak twierdzi Tokarska-Bakir, spełnia ważne funkcje w obrębie debaty publicznej, ujawnia niebezpieczeństwo upaństwowienia wiedzy historycznej i przeciwdziała mu. Pozostaje bowiem w opozycji do uprawianej przez instytucje polityki historycznej, ustanawiającej pamięć spreparowaną, wyciszczoną z wymiaru afektywnego i zamkniętą, czyli w istocie będącą formą niepamięci. Można powiedzieć więc, że zła pamięć przeciwdziała oficjalnie zadekretowanej niepamięci. A pluralizm i „słabość” pozycji, jakie zajmuje sztuka, decyduje o jej przewadze nad instytucjami pamięci.