

Dramatyczne i teatralne reprezentacje przeżywania historii

Od słowa „przeżywanie” bardziej konkretne jest „przeżycie” jako zdarzenie jednorazowe, wyraźnie konotujące życiowy sukces, bo przecież przeżyć to uniknąć najgorszego, wyjść cało z opresji, w tym wypadku historycznej. Poza tym „przeżycie” ma też walor czysto egzystencjalny. W funkcji rzeczownika oznacza osobiste, nacechowane emocjami doświadczenie, nierzadko traumatyczne, zwłaszcza gdy przypadło na czas „historii spuszczonej z łańcucha”, jak obrazowo wyraził to Jerzy Stempowski. W niniejszym szkicu oba bliskie znaczeniowo wyrazy będę traktować niemal wymiennie, mając na względzie różnicę, jednak nie na tyle dużą, żeby roztrząsać jej skutki semantyczne. Nie idzie mi bowiem o dociekania językowe, ale o zarysowanie relacji między osobistym przeżyciem wydarzenia a jego artystycznym ekwiwalentem. Unikam frazy „przeżycie historyczne”, gdyż sugeruje ona pewien rodzaj podniosłej retoryki, właściwej dla ujmowania dziejów w kategoriach heroiczych. Wolę „przeżywanie historii” z akcentem na emocjonalny aspekt doświadczenia zdarzeń politycznych w warunkach opresji, której źródłem były ideologie XX wieku i ich praktyczne realizacje. Szukanie dla tegoż doświadczenia dramatycznej i teatralnej ekspresji było wyzwaniem nie tylko ze względu na brak języka opisu sytuacji granicznych, ale również z uwagi na formalne ograniczenia cenzuralne. Tak było w przypadku komunizmu, choć jak postaram się wykazać w części analitycznej, również pamięć niemieckiego nazizmu była kreowana na użytek propagandy gomułkowskiej. Ponieważ kilka dziesięcioleci XX-wiecznej historii, przynajmniej w naszej części Europy, podlegało mechanice przemocy, czy to w wersji hitlerowskiej czy stalinowskiej, warto zastanowić się nad skutkami tak radykalnego ograniczenia jednostkowej autonomii. Jak przedstawiała się zatem relacja: historia – egzystencja? W jakim stopniu ich wzajemne uwarunkowania znalazły wyraz w tekstach artystycznych? Na postawione pytania spróbuję odpowiedzieć przynajmniej częściowo, przywołując takie przykłady sztuk, w których „przedstawianie” historii pozostaje w ścisłym związku z jej osobistym doświadczeniem. Nie zamierzam wdawać się w dociekania na temat wiarygodności tego rodzaju przekazów, gdyż podpisuję się pod stwierdzeniem Georga Büchnera, że dramatopisarz to historyk, tyle że nie daje nam nagiej narracji, ale „w pełni

ucieleśnione figury zamiast opisów”, a jego cel „polega na dotarciu tak blisko, jak tylko się da, do historii w jej rzeczywistym kształcie”¹.

We współczesnych badaniach nad dyskursami historiograficznymi pewność obiektywizmu uległa znacznemu osłabieniu. W uznawanych dziś za kluczowe ustaleniach Haydena White’a „historia” to nie tylko przedmiot studiów i same studia o przedmiocie, ale także, „a może nawet przede wszystkim pewien stosunek do „przeszłości” możliwy tylko za pośrednictwem szczególnego rodzaju dyskursu pisanego². Sposób pisania rzutuje zatem na interpretację, która nie jest ideowo neutralna, nawet jeśli taką się mieni w nurcie badań mających ambicje obiektywistyczne. W przypadku literatury reprezentacje historii nie muszą podlegać kryterium naukowej wiarygodności, co nie znaczy że rozpraszają się w imaginatywnym pisarstwie³. Chodzi jednak o coś innego niż realistyczny (czytaj zobietywizowany) obraz przeszłości, mianowicie o jego zintegrowanie z przekonaniami społecznymi lub o zakwestionowanie tychże w geście demaskatorskim wobec potocznych mniemań. Dramat (jeszcze bardziej teatr) wykazuje szczególny związek z kontekstem politycznym, będąc nierzadko jego wytworem, jeśli nie w warstwie fabularnej, to w intencji aktualizującej minione zdarzenia w celu ich bieżącej weryfikacji. Wówczas „przeszłość praktyczna” różni się od przeszłości historycznej – od tej, która jest domeną zawodowych historyków. Konstruowana na użytek codzienny „praktyczna przeszłość” składa się z fragmentów informacji, potocznych mniemań i wyobrażeń, zrytualizowanych zachowań i powtarzanych mitów, odciskając sygnaturę na „teraźniejszości”. Zarazem podtrzymuje ona pamięć zbiorową, konstytuuje wspólnotę, współtworząc to, co Jan Prokop nazwał polskim uniwersum⁴.

Z tej perspektywy konceptualizacja historii służy nadaniu znaczenia współczesnemu życiu społecznemu. Postmodernizm, zauważa White, poświęca historii więcej uwagi niż jego krytycy, tak rozszerzając „modernistyczny projekt demistyfikacji przeszłości, aby włączyć weń „wiedzę historyczną”, na podstawie której przeprowadzono ową demistyfikację”⁵. W przypadku krajów Europy Wschodniej to rozszerzenie obejmuje dziedzinę wykluczoną w

¹ Cyt. za: F. Rokem: *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010, s. 149.

² H. White: *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*. Przeł. T. Dobrogoszcz. W: Idem: *Proza historyczna*. Red. E. Domańska. Kraków 2009, s. 21.

³ Na temat dramaturgicznych ujęć procesów historycznych w kategoriach gry, konfliktu, manipulacji, intrygi zob. E. Wąchocka: *Co się zdarzyło w teatrze historii? W: Dramat w historii – historia w dramacie*. Red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra. Kraków 2009.

⁴ Zob. J. Prokop: *Universum polskie. Literatura – wyobrażenia zbiorowa – mity polityczne*. Kraków 1993.

⁵ H. White: *Literatura a fikcja*. Przeł. D. Kołodziejczyk. W: Idem: *Proza historyczna...*, s. 65.

czasach komunizmu z dyskursu publicznego na skutek ograniczeń cenzuralnych i uzależnienia od partyjnej centrali strzegącej odgórnie przyjętej wersji. Zintegrowanie zniekształconych treści w spójną narrację historyczną w taki sposób, żeby odrzucić pewne aspekty przeszłości, a przy tym zachować jej ciągłość – to zadanie, z którym mierzą się artyści na dramatycznej i teatralnej scenie. I nie idzie mi tylko o rachunek wystawiony rzecznikom i wykonawcom politycznej opresji w jej radykalnych wydaniach, ale o „dramatyzację” przeszłości ze względu na próbę zrozumienia tego, co jest „teraz”, bo tylko wtedy historia wyłania się z zakurzonego archiwum jako obraz intensywnie przeżywany zarówno przez tych, którzy byli jej świadkami, jak i tych, którzy ją konstruują na podstawie potocznej wiedzy, dokumentów czy na drodze międzypokoleniowej transmisji doświadczeń.

Przypomnę za Walterem Benjaminem, że zwycięzcy postrzegają historię jako komedię, a przegranym jawi się ona nawet nie jako tragedia, ale nużąca monotonia⁶. Według wzoru komediowego przeszłość jest na tyle oswojona, że grozi jej swego rodzaju udomowienie, jeśli już nie przez rządzących, to z pewnością przez dominujący społecznie dyskurs. Druga możliwość, czyli nuda, jest może bliższa potocznym odczuciom, ale mało atrakcyjna teatralnie – bo jak efektownie wyrazić znużenie? Spróbował to zrobić Sławomir Mrożek w *Portrecie*⁷, publikowanym jeszcze przed rokiem 1989, ale już otwarcie rysującym problem moralnych konsekwencji stalinizmu. Rezultat nie był zbyt przekonujący, a z pewnością mało zabawny, chociaż dramaturg posłużył się charakterystycznym dla komediowej konwencji przerysowaniem. Analogia między klatką stalinowskiego więzienia Anatola i pułapką wyrzutów sumienia jego denuncjatora Bartodzieja zmierza do puenty: „My obaj jesteśmy jego (Stalina) dziełem”. Po tym wyznaniu następuje próba wywołania ducha wodza-boga, który „był, jest i będzie”. Pisarz korzysta tu z romantycznej teorii Ducha Dziejów (Zeitgeist) – do końca nie wiadomo, czy aby skompromitować filozoficzny idealizm, czy też by zasugerować ludzką skłonność do irracjonalizmu i idolatrii. Być może po części jedno i drugie, skoro trywialna konwersacja łatwo przechodzi w podniosłą retorykę wierszy Czesława Miłosza *Duch Dziejów* i *Równina*, czytanych przez Bartodzieja. Domagał się on wcześniej osądu za swój nieczny czyn, ale zamiast tego dostał lekcję diabelskiej (manichejskiej) historiozofii, w myśl której duch jest ważniejszy od materii. Takie założenie doprowadziło w końcu do zrównania uciętych przez maszynę terroru głów z brakiem „papieru sraczonego” – wszak jedno i drugie to skutek wprowadzania teorii w życie. Zestawienie mało

⁶ Cyt. za: H. White: *Koniec historiografii narracyjnej*. Przeł. T. Dobrogoszcz. W: Idem, *Proza historyczna...*, s. 180.

⁷ S. Mrożek: *Portret*, „Dialog” 1987, nr 9.

komiczne, raczej makabryczne, choć w pośredni sposób oddające pokrętną logikę marksistowskiej doktryny i jej rezultatu, czyli życiowej *praxis*. Dziś jednak nie tyle powaga tematu skłania do refleksji, co styl uwielbienia, para-religijnego w istocie, jakim bohater darzył najwyższego przywódcę. I to właśnie ten aspekt stalinizmu – miłosne poddanie wodzowi budzi dziś rozbawienie młodego odbiorcy, co sprowadza historyczną percepcję do poziomu łatwego emocjonalizmu. Można w tym widzieć spłaszczenie dyskursu rozliczeniowego, a można też powiedzieć, że *sacrum*, radykalnie wyparte z ateistycznej przestrzeni komunizmu, wraca u Mrożka jako mentalny i werbalny kicz. Kult Stalina ujmowany w kategoriach uczuciowych (ukochany, upragniony) nie rozjaśnia fenomenu na planie poznawczym, za to realizuje raz jeszcze wzór psychicznego uwiedzenia, fascynacji. Nie ma dla niej Mroźek racjonalnego wyjaśnienia, choć pojawia się okazjonalnie napomknienie, że ta miłość się opłacała – czy jednak mały domek z ogródkiem to tak duża rekompensata za służbę Państwu?

Alegoryzowana przez Mrożka historia PRL-u spotyka się dziś raczej z chłodnym przyjęciem, natomiast chętnie przywołuje się *Zabawę*, której bohaterowie uosabiają plebejuszy lat 60. XX wieku, niewolników wyemancypowanych już na tyle, żeby sięgać po wartości przynależne dotąd Panu, ale jeszcze przez tego drugiego nie uznanych w ich podmiotowości⁸. Gdy symbole podlegały inteligencji, aspirujących do kultury ludzi z awansu obowiązywał kierunek „wzwyż”, więc ku temu, co otoczone aurą niedostępności, co wymaga wysiłku nie tylko edukacyjnego, ale i towarzyskiego. Jednak ten naturalny proces przenikania i asymilowania nowych treści, w tym wypadku o rodowodzie plebejskim, został zakłócony przez sztucznie proklamowaną władzę ludu. W latach 60. XX wieku rządzący nie ukrywali, że szukają porozumienia z masami, oferując im „małą stabilizację” na planie ekonomii, a w ramach oferty kulturalnej rozrywkę lekką i przyjemną. Zatem zainicjowali, świadomie bądź bezwiednie, zmianę orientacji na tę „w dół”, co skutkowało dowartościowaniem „niższości”, choć nie w Gombrowiczowskiej, artystowskiej wersji zafascynowania parobkiem, ale w całkiem realnym przyzwoleniu na przemoc. W *Historii PRL według Mrożka* Jerzego Jarockiego (Teatr Polski, Wrocław 1998) dziarscy chłopcy z *Zabawy* to prymitywni zomowcy, którzy wreszcie poczuli swój czas. Co ciekawe, tak dosłowne potraktowanie „chama” zyskało akceptację odbiorców, podobnie jak przeniesiona z emigracyjnego kontekstu do więzienia dla internowanych początku lat 80. XX wieku scena rozmowy inteligenta z plebejuszem (*Emigranci*), zinterpretowana w spektaklu jako konfrontacja literata

⁸ Zob. P. Czapliński: *PRL i sarmatyzm*, w: *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*. Red. H. Gosk. Warszawa 2008, s. 158-181.

z zomowcem. Jednak całość przedstawienia powojennej historii Polski według sztuk Mrożka nie spotkała się z powszechnym uznaniem. Krytycy wytknęli spektaklowi powielanie oczywistości (Jacek Sieradzki, Łukasz Drewniak)⁹, jak też nazbyt wykoncypowany sposób traktowania historii, co uniemożliwia widzowi osobistą identyfikację z ukazywanymi na scenie wydarzeniami¹⁰. W ocenach pozytywnych zwracano uwagę na aspekt krytyczny przedstawienia, tak skomponowanego, żeby pokazać komunizm jako stan świadomości¹¹, który warto poddać wnikliwej analizie. Jednak dominujący ton wypowiedzi był taki, że operowanie ideami zamiast obrazami egzystencji, niegdyś zaleta sztuk Mrożka, w pokomunistycznych czasach jest niczym balast nazbyt zintelektualizowanej abstrakcji. Od opinii krytyków teatralnych odbiegał głos historyka, który docenił siłę zbiorowego przeżycia jako motywacji przyjęcia komunizmu przez młodych¹². Właśnie emocje, odpowiednio wzmacniane w propagandowej retoryce, połączone z ćwiczeniem wspólnego marszowego kroku i radosnego śpiewu sprzyjały pozyskaniu młodzieży dla romantycznej wersji komunizmu¹³.

W spektaklu Jerzego Jarockiego (*Historia PRL według Mrożka*) walor emocjonalny doświadczania historii podkreślają fragmenty śpiewane i recytowane. W naturalny sposób wplecione w fabułę są części historycznej narracji, gdyż przywołują klimat socjalistycznej akademii bądź też, w wariacie opozycyjnym, oddają stan uczuciowy ludzi Solidarności podczas internowania. Obie strony posługują się śpiewem, z tym że styl i treści są odmienne. O ile pieśń zwycięskiego socjalizmu jest patetyczna, o tyle internowani w stanie wojennym śpiewają o „czarnej wronie”, a jej lekki na pozór ton ma neutralizować gorycz przegranej. Kontrast stylistyczny przekłada się też na zachowania – sztuczne po stronie aktywistów komunizmu, autentyczne w wydaniu internowanych. Dialektyka historii znajduje przełożenie na konkret sytuacyjny, a nie jest tylko propagandowym frazesem wywiedzionym z doktryny materializmu historycznego. Jednak rzecz nie układa się do końca tak klarownie, bo w finałowej scenie chór zomowców w pełnym rynsztunku śpiewa sentymentalną piosenkę o ojczyźnie (sielankę Wincentego Pola). Są w niej motywy rustykalne (chata, bocianie gniazdo), religijne (Częstochowska) i literackie (szczera mowa, serdeczne słowa), a więc zestaw rekwizytów charakterystycznych dla uczuciowości ukształtowanej przez krajowych romantyków. Sentymentalny kicz bierze górę nad żołdacką brutalnością, a spory rozprasza

⁹ Zob. J. Sieradzki: *Historia PRL według Mrożka, czyli ironia*, „Dialog” 2004, nr 4; Ł. Drewniak, *PRL revisited*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 22.

¹⁰ W. Majcherek: *Sen o PRL*, „Teatr” 1999, nr 1.

¹¹ J. Wakar: *PRL według Jarockiego*, „Życie” 1999, nr 47.

¹² M. Jastrząb: *Kiedy historyk ogląda Mrożka*, „Więź” 1999, nr 5.

¹³ Mówi o tym sam Mroźek w autobiografii *Baltazar*, Warszawa 2006.

się niepostrzeżenie. To co w wydaniu romantyków krajowych było konwencją obliczoną na przetrwanie trudnych czasów, tu okazuje się punktem dojścia PRL-u i centralną metaforą tego, co w postkomunistycznych realiach stanie się potoczną wersją minionych czasów, mianowicie dość powszechnego mniemania, że przecież wszyscy szczerze kochali ojczyznę, tyle że na różne sposoby jej służyli.

Tak pomyślane zakończenie „historii PRL” jest puentą spektaklu rozpisanego na sceny ze sztuk Mrożka, znanych na tyle, że nietrudno zidentyfikować najważniejsze obrazy przedstawienia Jarockiego. One stanowią ramę sceniczną dla pokazania, jak zmagaly się siły historii z egzystencją szukającą dla siebie miejsca w powojennym chaosie materii i ducha. Przemieszczaniu ludzi towarzyszył napór idei, które od początku deformowały ich świadomość. Jakby nie było to *Popiół i diament*, czyli w pierwszej wersji *Zaraz po wojnie* Jerzego Andrzejewskiego, ukształtował mit założycielski Polski Ludowej. W przedstawieniu Jarockiego jest to wyraźnie podkreślone: jeden człowiek ucieka, drugi go goni. Później schemat się powiela: jeden donosi, drugi idzie do więzienia; jeden jest internowany, drugi go pilnuje. Można by mnożyć opozycje, ale nie ma potrzeby, bo i tak uścisk ofiary i jej prześladowcy pozostaje mocny jak w *Portrecie*. I nie sposób od niego się uwolnić, chyba że w sentymentalnej pieśni o ojczyźnie, jak to się dzieje na zakończenie spektaklu. Jeśli istnieje jakaś płaszczyzna porozumienia, to jest nią złagodzona wzruszeniem wizja „wspólnej ojczyzny” Polaków, a to bardzo sarkastyczny komentarz do dziejów najnowszych, zważywszy że śpiew wychodzi z ust zomowców.

Pora zadać pytanie, czy Mrożka doświadczenie stalinizmu przełożyło się na egzystencjalny konkret? Do *Portretu* czy *Miłości na Krymie* włączył pisarz sceny rodzajowe, nawet komiczne. Dowcip to jednak za mało, aby podporządkować historię zwycięzcom, którzy potrafią już z niej się swobodnie śmiać, bo wcześniej nad nią zapanowali. Może nie ma ich wcale albo jest to na tyle połowiczna wygrana, że nie sposób orzec, jakiego ekwiwalentu się domaga – ludycznego czy poważnego. Sięga zatem pisarz po alegorię, jako że ta należy jednocześnie do literalnego i figuratywnego porządku mowy¹⁴, a przy tym ma strukturę narracyjną, co pozwala rzecz opowiedzieć w trybie epickim. Ciekawe, że dosłowność w ukazaniu pewnych sytuacji: np. sceny z proletariackim poetą w *Miłości na Krymie* czy monolog pod portretem Stalina w *Portrecie* - budzą dziś rozbawienie widzów, podczas gdy groza stojącej za tym praktyki państwowej bywa traktowana jak metafora zła w baśni. Jak najbardziej współczesna historia, w tym sensie współczesna, że znajdująca przedłużenie w

¹⁴ Teorię P. Ricoeur'a omawia H. White: *Proza historyczna...*, s. 30.

aktualnych sporach o przeszłość, nabiera cech opowiadania o „złym wilku” komunizmu. Konstytuują tę narrację raczej klisze potocznej wyobraźni (kult jednostki, poeta-ideolog, poeta-urzędnik od kultury) niż podane w realistyczny sposób elementy egzystencji w stanie politycznej opresji. Dla celów komediowych dramatopisarz raczej upraszcza niż komplikuje problem, płacąc za to cenę oddalenia od realiów życia codziennego¹⁵. Ponadto Mrożka interesuje bardziej mechanika „procesów dziejowych”, którym podlegają wprawdzie poszczególni ludzie, mający nawet indywidualizujące je rysy charakterologiczne, tyle że w ujęciu pisarza są oni figurami wojennych i powojennych losów całych zbiorowości poddanych presji odgórnych projektów ideologicznych.

Ostre obrachunki z przeszłością czy też mocne uderzenie w konformizm, praktykowany powszechnie w PRL-u, nie stanowią centralnego tematu we współczesnym dramacie ani teatrze. Jeśli już dochodzi do krytyki, to zwykle jest ona skierowana na fantomy historii, jak ostatnio Jakub Szela, niż obliczona na demystyfikację zbiorowych wyobrażeń odnoszących się do niedawnej przeszłości¹⁶. Próby jej zintegrowania z teraźniejszością przebiegają zwykle wzdłuż linii sarkastycznej, mającej długą tradycję w nurcie szyderszym dramatu po II wojnie. Stąd wątpliwość, czy jest to integracja, czy może wyodrębnianie pewnych fragmentów historii, aby rzutować na nie zintensyfikowane emocje, które dziś dzielają z autorami przedstawień ich odbiorcy. Ważniejszy od konfliktu postaw czy idei jest klimat uczuciowy spektaklu. Zatem ocena przybiera formę konceptu o podłożu wyraźnie emocjonalnym, co czyni zeń kolejną wariację na temat znany, więc łatwo rozpoznawalny i szybko przyswajany (czytaj: konsumowany) przez widza. Taki zestaw gotowych klisz składał się przed kilkoma laty na *Noc* Andrzeja Stasiuka, a obecnie na spektakl *III Furie* (Sylvia Chutnik, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Magda Fertacz) w reżyserii Marcina Libera. Ożywione na scenie upiory mają prowadzić do oczyszczającej refleksji. Jednak ładunek emocjonalności, ocierającej się o histerię, jak też ewidentna nad-ekspresja wykonawcza nie sprzyjają spokojnej analizie, przeciwnie, utrwalają stereotyp w jego funkcji negatywnej¹⁷.

¹⁵ Tytułem dygresji dodam, że efekt realności udało się osiągnąć W. Smarzowskiemu w filmie *Dom zły*. Scenariusz: Ł. Kośmicki, W. Smarzowski, Polska 2009.

¹⁶ Jakub Szela jest punktem odniesienia dla spektaklu P. Demirskiego i M. Strzępki *W imię Jakuba S.*, a także bohaterem jednej z pieśni zespołu R.U.T.A. (Ruch Utopii, Transcendencji, Anarchii) na płycie *Gore. Pieśni buntu i niedoli XVI –XX wieku* (2010). Uosabia w niej typ bojownika wolności, jest autentycznym buntownikiem. Warto jeszcze przypomnieć, że to A. Stasiuk nazwał Szelę „nasz bat’ko”, gdy na skraju Europy przemawiał do jego ducha i próbował odnaleźć klimat tamtego buntu. Spuentował rozdział poświęcony Szeli tak: „W końcu wcieliło się w niego pragnienie gwałtownej odmiany własnego losu, które tak samo nagle zmieniło się w zgodę na to, co los niesie”. A. Stasiuk: *Nasz bat’ko*. W: Idem: *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004, s. 60.

¹⁷ Na temat zużycia Gombrowiczowskiej strategii oczyszczania polskości przez jej krytykę wypowiedział się jeszcze w latach 90. XX wieku Miłosz, wyrażając zażenowanie z powodu zużycia, wręcz

Pozostawiam na boku obecne porachunki młodych autorów z historią coraz częściej zastępowaną przez sugestywne wyobrażenie izolowanego jej fragmentu. Można to tłumaczyć tym, że w braku przeżycia osobistego szukają oni intensywności w samej ekspresji, która jest niczym *ersatz* doświadczenia bezpośredniego. Pozwala „tu i teraz” kumulować emocje, jakby tylko paroksyzm uczuciowy wart był teatralnej reprezentacji. Natomiast spokojniejsza narracja trąci nudą. Wprawdzie *Norymberga* Tomczyka różniła się stylistycznie od tego rodzaju przekazów, ale dramat ten, a zwłaszcza jego telewizyjna realizacja w wykonaniu znakomitych aktorów, stawiał jednak pewne pytania. I co nie bez znaczenia, proponował dyskusję nad etyczną stroną zachowań ludzkich w czasach komunizmu i później, gdy formalnie przynajmniej znikły polityczne uwarunkowania, ale pozostały towarzyskie i środowiskowe¹⁸. W sztuce tej intelektualna analiza politycznej historii bierze górę nad unaocznieniem osobistego przeżywania, dlatego dla niniejszych dociekań ma ona mniejsze znaczenie.

Wracam do zasadniczego wątku tych rozważań, mianowicie do związków między bezpośrednim przeżyciem historii przez pisarza a jego literacką reprezentacją. Podam przykład doświadczenia kacetowego, które Marian Pankowski włączył w kontekst Polski lat 60. XX wieku (sztuka datowana jest na rok 1967). Choć patrzył na sprawy krajowe z dystansu, pozostając formalnie emigrantem, to trafnie rozpoznał wprzęgnięcie auszwickiego tematu w służbę antyniemieckiej propagandy z czasu schyłkowego Gomółki. Ale to tylko jedno z możliwych odniesień *Teatrowania nad świętym barszczem*, bo o nim tu mowa¹⁹. Zastygła w marszowym patosie oficjalna celebrowanie traumy obozowej obnaża całkowitą bezradność ideową ówczesnych decydentów. Szybko zużyli oni frazeologię społecznej emancypacji klas niższych, powielaną na pierwszym etapie ich rządzenia krajem. Później odwołali się do pseudo-martyrologii, spreparowanej dla celów politycznych, wszak wokół powszechnej po wojnie niechęci do Niemców łatwo było budować pozór narodowej tożsamości. Pankowski skutecznie demaskuje tę fikcję, ukazując „dramatyczną” naturę historii, której sam doświadczył jako więzień Auschwitz. Robi to jednak nie w dialogu

trywializacji nieustannego obnażania, które przestało już pełnić funkcję oczyszczającą, a stało się czymś w rodzaju samo powielającej się techniki pisarskiej: „Ten bunt przeciwko ojczyźnie (ale czy w imię synyczyny?) tak się upowszechnił, że nawet ktoś tak mało hurrapatriotyczny jak ja czuje niestosowność bezustannego narzekania i drwienia z samych siebie”. C. Miłosz: *Gombrowicz*. W: Idem: *Piesek przydrożny*. Kraków 1997, s. 114.

¹⁸ Nie rozwijam tutaj tematu, gdyż pisałam już o tym. Zob. K. Latawiec: *Interpretacje najnowszej historii w dramacie współczesnym*. W: *Tradycje literatury polskiej XX wieku: rozprawy i szkice*. Red. E. Mazur i D. Hejda. Rzeszów 2010.

¹⁹ M. Pankowski: *Teatrowanie nad świętym barszczem*. W: Idem: *Teatrowanie na świętym barszczem, Wybór utworów dramatycznych*. Posłowie: K. Latawiec. Kraków 1995.

miedzy wolnością a koniecznością dziejową, jak chcieliby marksiści, ale w starciu przynajmniej kilku pragmatycznie zorientowanych stylów mówienia o przeszłości, skądinąd tragicznej.

Oficjalna retoryka jest najłatwiejsza do rozpoznania, gdyż głosem prezesa-kombatanta obwieszcza „triumfu nad bestialskim barbarzyństwem neokrzyżackiego oprawcy” z wyłączeniem tej części niemieckiego narodu, która po sąsiedzku żyje z Polakami w przyjaźni. Rzecz jasna idzie tu o nieistniejącą dziś NRD, wtedy włączoną w odgórnie przyjęty pakt sojuszu państw socjalistycznych. W celebrowaniu cierpienia dochodzi do nadużycia etycznego. Rocznicowy monolog-przemówienie przeradza się w rodzaj projektu konstrukcyjnego zakrojonego na lata, mianowicie odbudowywania miejsc kaźni i tortur na terenach poobozowych²⁰. To paradygmat ideologii ekspansywnej na planie wyrażania, lecz nieudolnej w skutecznej perswazji, o czym świadczą krytyczne komentarze widzów patriotycznej akademii na dzień zwycięstwa. Pseudo-narodowy teatr, choć traktowany jak narzędzie społecznej pedagogiki, nie daje oczekiwanych rezultatów, czyli zjednoczenia wokół corocznie ponawianego gestu ofiary. Wręcz przeciwnie, rodzi dystans i odruch kpiny, co także pośrednio przyczynia się do zdezaktywowania tematu obozowego. Inny typ języka to ten zbrutalizowany, którym posługiwali się na co dzień więźniowie w kacecie. Precyzyjnie mimetyczna mowa – zdania krótkie, nierzadko jednowyrazowe, sentencjonalne – oddają twardą obozową realność. Oto kilka przykładów: „sypnąć w gały popiołem ludzkim”, „rozłupanych wiozą”, „i tak przez komin”. Gdy wsłuchać się w rozmowy więźniów, to łatwo zauważyć, że koncentrują się one na „żarciu”, „wszach” i „seksie”. Natomiast „ludzka” uczuciowość przebija z opowieści kapy o złodziejskich wyczynach sprzed wojny. To nostalgiczne wspomnienie utrzymane jest w tonie niemal poetyckim: „złote cacka ze szkatulek pluszowych”, chrust złoty”, co posłuży innym eleganckim kobietom. Równie „ludzki” odruch można zaobserwować na urodzinach blokowego, gdy „kamaraden” świętują braterstwo, ale nie broni, tylko współnictwa w kryminalnym fachu. Na tle kacetowego konkretnego podniosłe frazy z rocznicowej akademii w latach 60. brzmią pusto i fałszywie. I nie trzeba ich nawet demistyfikować, gdyż one same się kompromitują w zderzeniu z dotkliwie odczuwaną fizycznością, wyrażaną słowem ostrym, wulgarnym, dosadnym. Niemcom udało się osiągnąć cel – sprowadzili egzystencję do zapotrzebowania na jedzenie i seks, zatem krew

²⁰ Ciekawe, że w sztuce S. Grochowiaka *Wergili* znajdziemy również monumentalny projekt wykorzystania obozu koncentracyjnego, z tym że w wydaniu amerykańskiego turysty i dla celów komercyjnych: „Obóz powinien być otwarty codziennie, przez całą dobę. Tak, nawet w nocy (...) oświetlenie jak za czasów niemieckich, reflektory, to mogłoby robić kolosalne wrażenie (...) Czy nie pomyśleliście o jakiejś gigantycznej kopule, która okryłaby cały teren, chroniąc go przed deszczem, śniegiem, upałami”. Oczywiście autor sztuki traktuje mówiącego te słowa ironicznie. S. Grochowiak: *Wergili*. W: Idem: *Dialogi*. Warszawa 1975, s. 177.

budzi skojarzenia z wigilijnym barszczem, a orzeł – znak ducha wolnościowego – z zoologią. Syn polskiego generała to chłopiec kapy, używany do gotowania i miłości – tak syntetycznie ujmuje pisarz degradację tego co kulturowo wyższe do poziomu fizjologii.

Metaforyka w sztuce Pankowskiego nie jest wyszukana, raczej ostentacyjnie naturalistyczna (fizjologiczna), zwłaszcza gdy odnosi się do egzystencji istot organicznych, ukazanych jako żarłoczne wszy i żarłocznicy ludzie, na równi wyłączonych z kręgu pojęć moralnych. I nie chodzi tu nawet o deprecjację kondycji ludzkiej, ale o maksymalne zbliżenie języka do poetyki świadectwa. Stąd ta multiplikacja stylów: więziarskiego (dosłownego), esesmańskiego (sentymentalnego) i narodowego (podniosłego). Pierwszy i drugi stanowiły w warunkach obozowych pewną całość, choć zasadniczo odwracały semantykę tego, co ludzkie i nieludzkie, skoro ton sentymentalny w sztuce Pankowskiego przysługuje Niemcom, a brutalny ich więźniom. Natomiast celebra z czasów komunizmu to nałożona na tamtą zamkniętą przestrzeń projekcja ideologiczna, również podszyta sentymentalizmem (może trafniej byłoby powiedzieć resentymentem). W konwencji „teatrowania” (udawania) mieści się rocznicowa akademicka, jak i kacetowa mimikra, niezbędna do przeżycia. Z autentycznej grozy nie zostaje wiele, skoro nawet jeden z byłych więźniów nostalgicznie wzdycha: „Na bloku tośmy miewali teatr, coo?” – rozmarzył się Prezes kombatantów. Dramat Pankowskiego to tekst świadka, który rekonstruuje kacetową *réalité*, a zarazem pokazuje jej zniekształcenia na skutek rocznicowych powtórzeń, jak i jednostkowych przypomnień. Teatr obozowej mimikry został zastąpiony przez „dramatyzowanie” historii niemieckiego najeźdźcy na użytek narodowej dydaktyki w czasach gomułkowskiej Polski. Z tą różnicą, że ten pierwszy (obozowy) nosi cechy autentyzmu, podczas gdy drugi (propagandowy) wyczerpuje się w maksymalistycznym gadaniu o „produkcji płótna pasiakowego”. Pankowski pokazuje, jak łatwo zaciera się granica między doświadczeniem historycznym a obudowującą je fikcją, tym bardziej, że PRL był państwem na fikcji ufundowanym i nieustannie wytwarzającym kolejne warianty ideologicznego mitotwórstwa.

Intensywne – nie z własnej woli wprawdzie, ale za sprawą przymusu opresyjnego - uczestnictwo w zdarzeniach historycznych przybiera zatem charakter anty-heroiczny. Wówczas na plan pierwszy wysuwa się moralne odczucie egzystencji sprofanowanej, niejako skurczonej do kilku odruchów fizjologicznych. To one są dowodem na istnienie w braku innych, bardziej podniosłych uzasadnień. Przedstawienie ich ma uprawomocnić określony tryb mówienia o historii. W przypadku sztuki Pankowskiego chodzi o modus anty-fikcjonalny, więc taką reprezentację, która pomimo licencji poetyckiej będzie otwarciem mimetycznym w sensie przylegania do tego, czego było się świadkiem i uczestnikiem. A takie

pojęcia jak „opatrzność”, „los”, „przeznaczenie”, „postęp”, „dialektyka”, charakterystyczne dla przed-modernistycznych wyobrażeń przeszłości, są już tylko „pozostałościami mitycznych i religijnych marzeń”²¹ z czasów przednowoczesnych. Skoro bowiem historia jest częścią świata przyrody, to nie ma w niej miejsca na myślenie teleologiczne, niezależnie od tego, jakiej idei miałyby ono być podporządkowane.

Wydaje się, że Pankowski, mnożąc sposoby teatralnego przedstawiania przeszłości, zainicjował jeszcze w latach 60. XX wieku performatywne traktowanie historii. Nie jest ona dana w zobiektywizowanej narracji, ale nieustannie wytwarzana w trakcie jej inscenizowania na użytek społecznej pedagogiki. Dramatopisarz zderza ją z obrazami wywiedzionymi z własnej pamięci, też inscenizowanymi, tyle że to „teatr prawdziwy”, bo sankcjonowany doświadczeniem osobistym. Na tego typu „argument z życia” nie powołają się już młodszy dramaturgowie, jak sięgająca po tematykę niemiecką Małgorzata Sikorska-Miszczuk (rocznik 1964). Urodzeni w latach 60-tych mogą jedynie mgliście pamiętać lewicowy terroryzm następnej dekady. Jednak z uwagi na to, że relacje polsko-niemieckie są stałym elementem dyskursu publicznego, który to cichnie, to się wzmacnia, można bez większego ryzyka nadinterpretacji uznać ten temat za wciąż nie do końca przepracowany. W minionych dwu dekadach uwolnił się od ideologicznych serwitutów, co pozwoliło pisarzom podjąć dialog z mocno uschematyzowanymi wyobrażeniami przeszłości obu sąsiadujących ze sobą narodów.

Dramatyczne unaocznianie historii w sztukach współcześnie pisanych staje się polem gry kliszami wyobraźni zbiorowej, czyli przeradza się w inscenizowanie kontekstu, co samo w sobie ma wartość interpretacyjną²². I tak osadzona w ramie telewizyjnego show *Śmierć człowieka-wiewiórki*²³ przynosi nie tyle rewizję wizerunku terrorystów niemieckich z lat 70. XX wieku, co raczej stwarza efektowne wizualnie widowisko, w którym mieszają się potoczne mniemania i resztki po lewicowych politycznych ideach. Odarty z romantycznego nimbu fetysz rewolucji wraca, ale jako popkulturowy gadżet pozbawiony ducha kontestacji, tak zużyty, że może już tylko śmieszyć jako karykatura radykalnie pojętej wolności. Nie sposób zatem dotrzeć do przeszłości drogą jej obiektywizującej narracji, natomiast można udramatyzować kontekst – miniony i obecny – dając tym samym wyraźny sygnał odbiorcy, że jest to teatralna wizja historii. Jednak to nie historia kształtuje pamięć, ale na odwrót: sposób jej odtwarzania ma istotny wpływ na obraz, w jakim przedstawia się nam obecnie to, co

²¹ H. White, *Zdarzenie historyczne*. Przeł. R. Borysławski. W: Idem: *Proza historyczna...*, s. 270.

²² Taki sposób ujmowania dramatyczności znajdują w pracy A. Krajewskiej, *Poznanie dramatyczne*, w: Eadem, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 60-61.

²³ M. Sikorska-Miszczuk, *Śmierć człowieka-wiewiórki*, „Dialog” 2007, nr 5. Teatr Usta-Usta, reż. M. Liber, Poznań 2006;

budziło niegdyś kontrowersje. W akcie teatralnej aranżacji pamięć staje się przestrzenią napięć pomiędzy jej różnymi manifestacjami, rezultatem performatywnego kreowania minionych zdarzeń, aby nabrały waloru estetycznego w miejsce utraconej zdolności ideowego oddziaływania.

Przeszłość to zbiór powtórzeń, wyobrażeń i dyskusji, a nie stabilna narracja utrzymana w ryzach obiektywizmu. Dramatyczność wydarzeń wynika ze sposobu, w jakim historia jest opowiadana (przedstawiana), w niewielkim natomiast stopniu z dramaturgii samej akcji. Gdy pod tym kątem przyjrzeć się *Żelaznej kurtynie*²⁴ tejże autorki, to nietrudno zauważyć, że odwołuje się ona do konwencji filmowych (political fiction, matrix), do dyskursu postkolonialnego, narodowego (choć nie martyrologicznego), do niemieckiego stereotypu „barbarzyńskiego wschodu”, wreszcie do tematu seksualnego wykorzystania dziecka. Każdy z wymienionych pomysłów na zorganizowaną dramaturgicznie fabułę stanowi załączek opowieści, ale w nią się nie rozwinię, pozostając na poziomie niezrealizowanego konceptu. Podobnie jak plan reżysera (Spielberga), żeby zrobić film według scenariusza: „co stało się z Europą, w której zwyciężył Hitler i nie było Żelaznej Kurtyny”²⁵. Wprawdzie scenarzystka nie wie, czy wtedy by istniała, ale skoro żyje i wymyśla fajne historie, to rzecz można spuentować: „Mieliśmy wszyscy szczęście”. Alternatywne spojrzenie na przeszłość nie niweluje faktu, ale czyni go bardziej dramatycznym, jeśli nie na planie egzystencji, to przynajmniej na planie dyskursu. Stwarza okazję do konfrontacji nie tyle ideowej, co obliczonej na pokaz różnych sposobów kreowania historycznych przekonań w sytuacji braku „wielkich opowieści”.

Formułowanie wniosków na podstawie przytoczonych wyżej kilku przykładów wydaje się dość ryzykowne. Niemniej jednak pokuszę się o coś w rodzaju przed-konkluzji. Nie ma podstaw, aby mniemać, że dominującą narracją o wojennej i powojennej przeszłości jest ta określana mianem martyrologicznej. Przeciwnie, poszukiwanie języka przystającego do rzeczywistości prowadzi Pankowskiego do zakwestionowania zarówno rejestru podniosłego, jak i propagandowego. Przypomnę, że kult cierpienia zadanego przez „germańskiego najeźdźcę” uprawiała propaganda komunistyczna, zwłaszcza w momencie nasilenia akcentów nacjonalistycznych w końcu lat 60. Alegoryzowanie mechaniki dziejów przez Mrożka oddala od konkretności, ale zbliża do ujmowania historii jako hipostazy umysłu, który nie ustaje w szukaniu sensu, nawet jeśli wiadomo, że takowy nie istnieje. Akcenty komediowe nie oswajają przeszłości na tyle, żeby można ją było uznać za historię pisaną przez zwycięzców.

²⁴ M. Sikorska-Miszczuk, *Żelazna kurtyna*, w: *Opowiadanie historii*, Kraków 2009.

²⁵ Ibidem, s. 96.

Natomiast „ponowoczesna performatywność historii”²⁶ kieruje uwagę na sam akt konstruowania wyobrażeń oraz ich mnogość, nie dającą się ująć w rygor zdyscyplinowanej narracji. Skoro nie można historii zrozumieć, to należy ją przynajmniej przeżyć – „jeżeli ma się szczęście” – dodam za Haydenem Whitem²⁷.

²⁶ Zob. K.A. Gajda, *Performatywna historia*, w: *Opowiadanie historii*, Kraków 2009.

²⁷ H. White: *Przeciw realizmowi historycznemu. Czytając Wojnę i pokój*. Przeł. M. Nowak. W: Idem: *Proza historyczna...*, s. 248.