

W

IBL



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

16

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Wojna, teatr, szczątki

autorka:

Anna Róża Burzyńska

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2016 nr 16

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/16-cyfrowe-mroki/wojna-teatr-szczatki>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

Wojna, teatr, szczątki

Dorota Sajewska, *Nekroperformans*.

Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny

Instytut Teatralny im. Zbigniewa

Raszewskiego, Warszawa 2016

Książkę Doroty Sajewskiej
*Nekroperformans. Kulturowa
rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*
najlepiej czytać jako dyptyk z

*Polskim teatrem Zagłady*¹

Grzegorza Niziołka – obie to

wybitne pozycje (o wartości

potwierdzonej przez recenzje, nagrody i nominacje do nagród)

napisane przez literaturoznawców–teatrologów ze znakomitym

warsztatem historycznym (co wcale nie jest dziś oczywiste)

i wyjątkową świadomością teoretyczną, które – mimo braku

bezpośrednich odniesień do współczesności czy wątków otwarcie

publicystycznych – czyta się z narastającym przerażeniem

w perspektywie dzisiejszej sytuacji społecznej, politycznej,

kulturowej. Obie redefiniują tytułowy teatr, pozornie poruszając

się głównie po jego obrzeżach, a w istocie tropiąc teatralność

w najrozmaitszych przejawach ludzkiej rzeczywistości – w obu

wypadkach nie chodzi w gruncie rzeczy o teatr. Czy jednak

twórcom naprawdę istotnego teatru kiedykolwiek chodziło

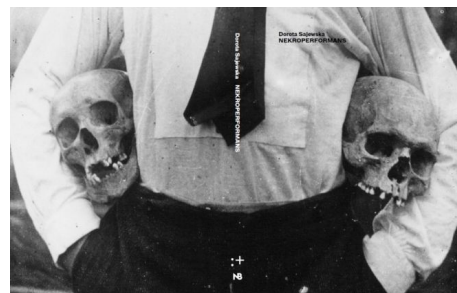
o teatr?

Obie książki są atlasami anatomicznymi skupiającymi się
na szczególnych plamkach ślepych polskiego społeczeństwa – tej,

która nie widziała hekatomb ofiar pierwszej wojny światowej

i tej, która nie widziała Zagłady. Pokazują zarazem, że usunięte

z centrum kulturowego pejzażu, wyparte, „źle zapamiętane”



obrazy funkcjonują na jego obrzeżach w postaci śladów i cieni, powracają w formie odbić i powidoków. Szczątków, które odkrywają i interpretują badacze, starający się przewartościować kanon dzieł sztuki i dokumentów historycznych, czy też raczej przeciwstawić mu swoisty antykanon.

Znamienne wydaje mi się dokonujące się w ostatnich latach przesunięcie uwagi interpretatorów i twórców z eleganckiego „fragmentu” na odpychający, żaloszny, nierzadko wstydlivy „szczątek”. *Słownik języka polskiego* wydany przez PWN pierwsze z tych słów definiuje jako „wyodrębnioną część jakiejś całości; kawałek, wycinek, wyjątek, urywek”, natomiast drugie jako „resztkę czegoś zniszczonego, rozbitego; ułamek, okruch”². Nieprzypadkowo niedopuszczony do premiery w Starym Teatrze spektakl Olivera Frljicia badający stosunek Polaków do Żydów nosić miał tytuł *Nie-Boska komedia. Szczątki*: z fragmentów da się złożyć całość, szczątki zaś nie dają żadnej złudnej nadziei na zmartwychwstanie, choć można na ich podstawie próbować dokonać rekonstrukcji całości, nie tyle jednak dzieła czy wydarzenia, ile jego idei. Fragmenty to dokumenty w archiwalnych teczkach, szczątki – zetlałe, rozsypujące się w palcach świstki papieru leżące w pudłach w piwnicy.

Określenie „szczątki” łączy się też nierozzerwalnie z pojęciem resztek organicznych – pozostałości ciał ludzkich i zwierzęcych, organizmów roślinnych. Przywodzi na myśl ekshumacje, badania patomorfologiczne i kryminalistyczne. Jest słowem charakterystycznym dla tak zwanego zwrotu forensycznego, którego przedstawicielkami w polskiej humanistyce są między innymi Ewa Domańska i Roma Sendyka (a pionierem autor³ *Zwłok Mickiewicza*, Stanisław Rosiek).

Właśnie „szczątki” to słowo-klucz do książki Doroty Sajewskiej. Obszerny prolog dzieła dotyczy niezwykłego znaleziska z warszawskiego Archiwum Akt Nowych: niepozornego, zakurzonego niebieskiego pudła, w którym mieściły się zielniki

tworzone w latach 1913–1918 przez Różę Luksemburg. Zbieranie, preparowanie i katalogowanie roślin odbywało się równoległe z pracą nad najważniejszymi pismami politycznymi rewolucjonistki, trwało przez cały jej pobyt w więzieniu podczas Wielkiej Wojny i zakończyło się krótko przed egzekucją. Zbagatelizowane przez archiwistów zeszyty z pokruszonymi roślinami powklejnymi między kartki skonfrontowane zostały z tyleż skomplikowaną i tajemniczą, co drastyczną nekrobiografią ich autorki. Tylko pozornie opowieść o zielnikach w warszawskim archiwum i domniemanych zwłokach Luksemburg w berlińskiej klinice Charité znajduje się nieco obok głównego tematu książki, mającej przecież w podtytule „teatr Wielkiej Wojny”. Bardzo precyzyjnie nakreśla bowiem pole problemów, z którymi mierzyć się będzie badaczka – analiza szczątków historii i analiza szczątków ludzkich naświetlają się tu nawzajem, a sama Róża Luksemburg (a właściwie jej martwe ciało–archiwum, jego skandaliczna, nieusuwalna, dotkliwie materialna obecność w poprzek biegu idealizowanej historii) okaże się emblematyczną bohaterką rozważań Sajewskiej.

Nekroperformans – projekt badawczy, którego owocem był cykl otwartych wykładów w Instytucie Teatralnym w roku akademickim 2015/2016, liczne artykuły i wreszcie recenzowana przeze mnie książka – wyrasta z uprzednich poszukiwań Doroty Sajewskiej jako autorki rozprawy o relacji choroby, cielesności i podmiotowości w literaturze modernistycznej oraz książki o emancypacji przez sztukę na przykładzie niemieckiego teatru zaangażowanego⁴, tłumaczki sztuk Elfriede Jelinek, Deji Loher i tekstów teoretycznych dotyczących performansu, a także dramaturżki pracującej z Pawłem Miśkiewiczem z jednej, a Karolem Radziszewskim z drugiej strony. Historia, polityka, ciało, choroba, media, teatr, performans, film, Polska i Niemcy – wszystko to spotyka się ze sobą w najobszerniejszej i najważniejszej spośród jej dotychczasowych publikacji.

W *Nekroperformansie* Sajewska śledzi ślady wirtualnej

obecności martwego ciała w jasno określonych ramach przestrzennych (głównie terenu obecnych Polski i Niemiec) i czasowych (pierwszej wojny światowej) i pokazuje, jak obecność ta zmienia się pod wpływem działania pamięci jako archiwum, gdy docierają do nas już jako szczątki szczątków. Moment wybuchu wojny to dla niej traumatyczny, ufundowany na cielesnej dezintegracji i uprzedmiotowieniu człowieka początek nowoczesności. To zdarzenie, które jako totalna katastrofa cywilizacyjna i kulturowa zostało poddane dogłębnej analizie filozoficznej i artystycznej na Zachodzie, a które wciąż (poza kilkoma wyjątkami) nie zostało przepracowane w Polsce.

Sajewska umiejętnie i precyzyjnie, a zarazem ostrożnie operuje narzędziami historyka – wieloletnie, imponujące kwerendy do książki prowadzone były między innymi w Muzeum Wojska Polskiego i Archiwum Akt Nowych w Warszawie, archiwach przy szpitalach wojskowych, archiwach niemieckich muzeów historycznych. Równolegle w archiwach teatralnych i filmowych, galeriach i bibliotekach badaczka śledziła to, w jaki sposób zmieniał się język artystyczny, którym mówiono lub milczano o rzeczywistości.

Po ustaleniu jego ukrytych, zapomnianych źródeł Sajewska podjęła się analizy podskórnego, podziemnego, przenikającego do kultury nurtu pamięci Wielkiej Wojny z perspektywy teoretyczki znakomicie orientującej się we współczesnych metodologiach. Wykorzystała w tym celu narzędzia teatrologiczne i performatyczne, filmoznawcze i z dziedziny studiów wizualnych, antropologiczne i forensyczne, z arsenału teorii afektów czy też nowego materializmu. Narzędzia te nie zostały jednak wykorzystywane po to, by mnożyć w nieskończoność skojarzenia i niekonkluzywnie poszerzać pole analiz, wręcz przeciwnie – z każdym rozdziałem autorka coraz precyzyjniej definiuje tytułowy nekroperformans, ukazując wpływ, jakie szeroko rozumiane martwe (czyli wypierane ciało umarłe, kalekie, ranne, ale też to uważane za gorsze: ciało kobiece, proletariackie,

żydowskie, nieeuropejskie) wywiera na to, co żywe. To już nie romantyczno-modernistyczne widmo ani nie wampir upowszechniony przez Marię Janion, ale trup, zwłoki, szczątki – byt pośmiertny pozbawiony wymiaru metafizycznego, niepokojący i niebezpieczny, ponieważ pomimo że pozostaje już tylko przedmiotem historii, wykazuje na kolejne pokolenia jak najbardziej podmiotowy wpływ.

Umieszczone w podtytule książki określenie „kulturowa rekonstrukcja teatru” Sajewska definiuje jako

badanie procesów mediacji, w tym również sposobów, w jaki teatr zagnieżdża się w innych sztukach – w fotografii, malarstwie, filmie, literaturze, skutkując nierzadko dominacją w tych mediach immanentnej dla teatru tendencji do inscenizowania sytuacji, eksponowania cielesności, wywoływania efektu bezpośredniości, wreszcie nieustannej oscylacji między iluzją i deziluzją (s. 70).

Teatr – w przeciwieństwie do filozofii – okazuje się obszarem braku jakiegokolwiek pewności i stałości, domeną heterogeniczności i relacyjności. Stawia wyzwanie wszelkim systemom estetycznym. Jest wszechobecny, a równocześnie ma charakter w dużej mierze „szczątkowy” – wchłania zdobycze innych mediów, przetwarza tematy i wątki już przetworzone.

W powszechnej świadomości jedynym istotnym dziełem w historii polskiego teatru, które jednoznacznie tematyzowałoby i stawiało w centrum tragedię Wielkiej Wojny, jest *Wielopole*, *Wielopole* (1980) Tadeusza Kantora. Jakkolwiek upraszczająco to brzmi, nie jest wcale bardzo odległe od prawdy, zwłaszcza jeśli polski teatr zestawimy z niemieckim, w którym trauma pierwszej wojny światowej ukształtuje najważniejsze zjawiska XX wieku (z dramatami Bertolta Brechta i Ernsta Tollera oraz teatrem Erwina Piscatora na czele). Sajewska wspomina wprawdzie o takich zjawiskach, jak dorobek polskich ekspresjonistów, pacyfistyczna *Śmierć na gruszy* (1923) Witolda Wandurskiego czy polityczne spektakle Leona Schillera, ale zarazem podkreśla,

że polscy artyści raczej odwoływali się do wzorców romantycznych i obrazów patriotyczno-legionowych, niż atakowali widzów emblematycznymi dla zachodniego doświadczenia Wielkiej Wojny obrazami okaleczonego, pokawałkowanego ciała.

Na tym tle wyróżnia się zdaniem Sajewskiej Stanisław Wyspiański, który jest bohaterem pierwszego rozdziału książki. Badaczka interpretuje jego twórczość w powiązaniu z takimi pojęciami, jak „ciało-archiwum”, „żywe szczątki historii” i „antropologia rekonstrukcji”, widzi w nim prekursora „nowoczesnej historiografii teatralnej, opartej na złożonej relacji ciała i obrazu, wydarzenia i jego dokumentacji” (s. 91). Nie jest tu istotne, że Wyspiański zmarł w 1907 roku – jego twórczość, zwłaszcza *Wyzwolenie*, którego sensy wydobyła dopiero Wielka Wojna (i do którego będą odwoływać się awangardiści, z pierwszym teatrem Cricot na czele), okaże się artystyczną artykulacją napięć, które skutkować będą wybuchem pierwszej wojny światowej na takiej samej zasadzie, jak była nią skandaliczna prapremiera *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego w 1913 roku (skądinąd głośna książka Modrisa Eksteinsa⁵ *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku* była jedną z inspiracji Sajewskiej podczas pracy nad *Nekroperformansem*). Okaże się także matrycą, którą powtarzać będą kolejne inscenizacje próbujące ukazać niewznieśloną prawdę o obu wojnach światowych czy stanie wojennym – od Tadeusza Kantora, Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny po Jerzego Grzegorzewskiego.

Sajewska rzuca nowe światło na oczywistą, a co za tym idzie trywializowaną relację Wyspiański – Kantor. Żeby zrozumieć *Wielopole, Wielopole*, trzeba najpierw przyrzeć się okupacyjnemu *Powrotowi Odysa* (1943), aktualizującemu modernistyczny dramat w kontekście wojny, między innymi w efekcie kostiumu kombatanta nadanego tytułowemu bohaterowi. „Niekształna, nieforemna masa (dosłownie).

Nie wiadomo, co to jest⁶ – jak pisał twórca Teatru Niezależnego o bohaterze spektaklu z 1944 roku – wróci w 1980 roku pod postacią Żołnierza Wielkiej Wojny, martwego legionisty, ojca artysty, Mariana Kantora. Sajewska określa *Wielopole, Wielopole* nie jako przedstawienie, ale nekroperformans, pisząc że zgodnie z intencją twórcy „miało być ono zawsze tylko próbą, a zarazem powtórzeniem wirtualnej obecności (martwego) ciała w pozornie określonych warunkach przestrzennych i czasowych, a jednak dynamicznie zmieniających się pod wpływem działania pamięci jako swoistego archiwum” (s. 360). I zauważa, że Kantorowski „żywy ambalż” – Nosorożec, zakutany w szmaty wieczny tułacz z norymberskiego performansu 1968, zamiast jednej z nóg ma kulę żołnierza z pierwszej wojny światowej: osobliwy szczątek ludzkiej formy wystający spod bezkształtnej masy odpadków.

Takich nieoczywistych transmisji doświadczenia Wielkiej Wojny będzie w polskiej kulturze więcej. „Polski tancerz” – wygrzebujący się spośród stosu trupów, pełzający ranny i na wpół oślepiiony żołnierz w *Wiernej rzece* (1912) jest wprawdzie powstańcem styczniowym, ale sposób pokazywania wojny w książce Stefana Żeromskiego jest już na wskroś dwudziestowieczny (co dodatkowo uwypukli jego pierwsza ekranizacja – niemy film *Rok 1863* w reżyserii Edwarda Puchalskiego z 1922 roku, który momentami jedynie krojem mundurów i sukien przypomina, że nie chodzi o drugą dekadę XX wieku). Doświadczenie rewolucyjne i wojenne Stanisława Ignacego Witkiewicza najpełniej odślania się ujrzałe przez pryzmat wysoce steatralizowanej antropologii jego przyjaciela Bronisława Malinowskiego. Poezja Edwarda Hulewicza i Władysława Broniewskiego przechowują doświadczenie pierwszej wojny światowej, podobnie jak instalacje Katarzyny Kozyry, filmy Romana Polańskiego, Artura Żmijewskiego i Karola Radziszewskiego.

Na pierwszy rzut oka można uznać, że brakuje w polskiej kulturze świadectw Wielkiej Wojny tak bezpośrednich, jak zbierający wstrząsające dokumenty wojennej hekatombi atlas *Kriegsfiabel*

Bertolta Brechta, filmy internowanego w obozie Georga Wilhelma Pabsta czy polityczne inscenizacje Erwina Piscatora, który 1916 rok spędził w okopach w Ypres. Tam, gdzie zawodzą archiwa teatralne, odpowiedź przynoszą archiwa wojskowe. W rozdziale *Polskie Anioły Historii* (tytuł mający więcej Łólnego z *Aniołami w Ameryce* Tony'ego Kushnera niż obrazkami kolędowymi) Sajewska przygląda się teatrzykom legionowym i odkrywa zupełnie niezwykle obszary genderowych przesunięć: oto żołnierze-aktorki w platynowych perukach i sukienkach, jako legionowe diwy cieszący się uwielbieniem kamratów (używam określenia „aktorki”, nie „aktorzy”, ponieważ nie chodziło o okazjonalne odgrywanie kobiecych postaci, ale stałe *emploi*, rozciągające się daleko poza ramy przedstawień i pociągające za sobą odmienne traktowanie przez towarzyszy broni); oto kobiety-żołnierze w męskim przebraniu, biorące czynny udział w walce. Płynna i niejednoznaczna psychoseksualność uczestników pierwszej wojny światowej to kolejny obszar teatralności. Teatralności szczególnej, bo nieheroicznej. Rozważaniom tym towarzyszy refleksja na temat proletaryzacji kobiecego ciała podczas wojny, głębokiej ingerencji państwa w kwestie seksualne – i równoczesny bunt przeciw tym ingerencjom. Wojna i rewolucja w równym stopniu wpływają tu na zmianę paradygmatów kobiecości i męskości.

Literaturoznawcy i teatrologi mogliby zapewne upomnieć się o wiele nazwisk i kwestii w książce pominiętych – o całe obszary literatury awangardowej, na przykład twórczość Brunona Jasińskiego czy Stanisława Kubickiego (obaj wcieleni zostali do zaborczych armii, a w późniejszej twórczości przepracowywali to doświadczenie) i spektakle takie, jak *Lunatycy – Huguenau, czyli Rzeczowość* (1998) Krystiana Lupy według powieści Hermanna Brocha, której bohaterowie zamknięci w 1918 roku w lazarecie bezskutecznie szukali sensu w gniciu i amputacji ramion, utracie seksualnej sprawności poranionego ciała, osobliwym zachowaniu jednego z żołnierzy, którego odkopano i odratowano po kilku

dniach leżenia w zasypanym okopie, z ustami szeroko otwartymi do krzyku i wypełnionymi ziemią. Oczywiście, nie jest to zarzut – książka Sajewskiej i bez tych przykładów ma objętość prawie pół tysiąca stron, a wybór wątków i przykładów jest bardzo starannie przemyślany po to, żeby naświetlić bardzo różne obszary tematyczne. Jej publikacja na pewno pociągnie za sobą falę zainteresowania tym okresem w polskiej historii i kulturze, który niesłusznie przysłonięty został przez problematykę drugiej wojny światowej.

Jak na książkę o cielesności, wizualności i teatralności przystało, *Nekroperformans* jest bardzo bogato ilustrowany. W książce Sajewskiej słowo wchodzi nieustannie w dialog z narracją ikonograficzną, począwszy od okładki (odkrywanie krok po kroku jej sensów to prawdziwa przygoda intelektualna), a skończywszy na reprodukcji starannie wybranych zdjęć, kadrów filmów, wycinków gazetowych, reprodukcji dokumentów. Podobnie jak w atlasie *Kriegsfiel* Brechta (analizowanym przez Georges'a Didiego-Hubermana w *Strategiach obrazów. Oku historii*) czy w rewiach politycznych Erwina Piscatora, autorka wykorzystuje strategię montażu, by skonfrontować odbiorcę z obrazami wyjątkowo drastycznymi, nieoswojonymi, niesymbolizowanymi, niepoddanymi heroiczno-martyrologicznemu retuszowi. Podkreślić trzeba, że przy całym swoim naukowym obiektywizmie książka ma podobny potencjał polityczny – jak każde znaczące i uczciwe dzieło naukowe pozwala lepiej zrozumieć świat, ale równocześnie budzi głębokie nim przerażenie.

Wartość książki Doroty Sajewskiej (podobnie zresztą jak książki Grzegorza Niziołka, którą warto od teraz czytać niezgodnie z chronologią wydania, a zgodnie z chronologią tematu po *Nekroperformansie*) polega więc nie na wydobyciu na światło dzienne nieznanych, a bardzo ważnych faktów i na niezwykle inspirującym zestawieniu przykładów i wątków, zmuszających czytelnika do rewizji utartych poglądów. Zajmowanie się

szczątkami ma znacznie donioślejszy sens. Warto w tym miejscu przywołać fragment wywiadu, jakiego kilka lat temu udzieliła Krzysztofowi Gutfrańskiemu Susan Schuppli, współtwórczyni projektu Forensic Architecture:

Kładąc nacisk na „forensyczne” – czyli mające zdolność świadczenia o czymś – właściwości zjawisk, chodzi nam o wydobywanie z materii pewnych wzorów i modeli, które nie tylko przywołują „prawdę” przeszłości, ale mają też moc przewidywania przyszłości. Angielskie słowo *forensic* ma szeroki zakres znaczeniowy. Tradycyjnie odnosi się do spraw związanych z sądownictwem, debatą publiczną, a w szczególności do obszaru zastosowania nauk empirycznych w rozwiązywaniu problemów prawnych. Sformułowanie to ma pochodzenie łacińskie, wywodzi się od: *forum* i *forensis*. Przymiotnik *forensis* – tłumaczy się jako „publiczny”, natomiast rzeczownik *forum* używany jest w wielu językach w wielu językach w tym samym znaczeniu, co oryginalne słowo łacińskie, na określenie „miejsca publicznej debaty”. Tak rozumiana forensyka jest jednocześnie praktyką i ideą, zaangażowaną w produkcję i architekturę publicznej prawdomówności .

Można powtórzyć za Schuppli: nekroperformans jest zarazem praktyką i ideą. Przywołuje „prawdę” (koniecznie ujętą w cudzysłów) o przeszłości, ale ma też moc przewidywania przyszłości. Niestety.

- 1 Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- 2 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1996.
- 3 Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1997.

- 4 Dorota Sajewska, *Chore sztuki. Choroba/tożsamość/dramat*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005;
eadem, *Pod okupacją mediów*, Książka i Prasa, Warszawa 2012.
- 5 Modris Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- 6 Tadeusz Kantor, *Teatr niezależny. Eseje teoretyczne*, w: idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974, Pisma*, t. 1,
red. K. Pleśniarowicz, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 60.
- 7 *Architektura publicznej prawdomówności. Z Susan Schuppli rozmawia Krzysztof Gutfrański*,
strona Fundacji Bęc Zmiana, 31 grudnia 2013,
<http://www.old.funbec.eu/teksty.php?id=291>, dostęp 26 maja 2017.