

Akademia Teatralna
im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

POWROTY DO AUSCHWITZ, ZESŁANIE NA MADAGASKAR.
Studium i punctum pracy nad spektaklami poruszającymi tematy
pamięci o Zagładzie oraz tożsamości polsko-żydowskiej

Helena Radzikowska

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Wojciecha Kобрzyńskiego

Warszawa/Białystok 2025

Spis treści

WSTĘP	5
CZĘŚĆ PIERWSZA	10
<i>Powroty</i>	10
Jak rozpoczęła się praca nad spektaklem, czyli od propozycji do intuicji	10
Etap warsztatowy.....	12
Inspiracje.....	14
Improwizacje i etiudy przedmiotowe	15
Badania terenowe.....	16
Podsumowanie pierwszego etapu prób	18
Praca nad scenariuszem	19
Wnuczka nazisty	19
Oświęcimianka.....	21
Matka neonazisty	22
Perla Ovitz	22
Unorthodox	23
Córki ocalańców	24
Olsztynianka	28
Mury.....	29
Wnuczka donosicieli.....	31
Praca nad koncepcją inscenizacyjną.....	35
Próby.....	38
Jak przez folię i techno opowiedzieć Holocaust	40
Powrót do <i>Powrotów</i>	41
<i>Madagaskar</i>	45
Teatr niezależny	45

Droga na <i>Madagaskar</i>	47
To, co zostało z dramatu Magdaleny Drab, a raczej o tym, co uległo skrótom.....	57
Rozkraczeni na pasie zieleni	62
Helena Rubinstein. Kobieta, która wymyśliła piękno	63
Nie ma kobiet brzydkich, są tylko leniwe	68
Nadzorować i karać	74
Madagaskar. Wyspa wykluczonych.....	77
CZĘŚĆ DRUGA.....	81
Miejsce	81
Państwo żydowskie	81
Jutro na Madagaskar.....	83
Rzecz o banalności zła.....	86
Metropolia śmierci.....	89
Portret	93
Śmierć to <i>eidos</i> zdjęcia	93
„Policyjne” portrety z Auschwitz	94
Portret – pancierz Madame.....	98
Język.....	103
Niewypowiadalne	103
Śmieszne jest ułomnością i szpetotą.....	107
Dysonanse zharmonizowane w upiornym show	108
Zgodna niezgodność czulentu z kiełbasą grillową	112
<i>Strefa interesów</i> , czyli o kulturze ogrodniczej.....	115
ZAKOŃCZENIE ALBO O TYM, CZEGO NIE MA	121
ILUSTRACJE.....	125
BIBLIOGRAFIA	131

WSTĘP

Przedmiotem rozprawy postanowiłam uczynić dwie pozycje ze swojego dotychczasowego dorobku. Pierwszą z nich jest spektakl pt. *Powroty*, który wyreżyserowałam w Olsztyńskim Teatrze Lalek. Premiera odbyła się 1 września 2021 roku – w rocznicę wybuchu II wojny światowej. Spektakl traktuje o Auschwitz, rozumianym jako metonimia pamięci o Zagładzie. Na potrzeby tej realizacji stworzyłam autorski scenariusz złożony z wypowiedzi fikcyjnych bohaterów, inspirowanych relacjami osób bezpośrednio dotkniętych obozową traumą.

Drugim spektaklem stanowiącym podstawę moich rozważań będzie *Madagaskar* na podstawie tekstu Magdaleny Drab w reżyserii Małgorzaty Dębskiej. Przedstawienie miało premierę 4 listopada 2021 roku w Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie i do tej pory znajduje się w repertuarze tej instytucji. Spektakl powstał z inicjatywy niezależnego Teatru PAPAHEMA, który współtworzę od ponad dziesięciu lat. W horrorze metafizycznym, jak brzmi podtytuł spektaklu, opowiadającym o wybitnych Żydach polskiego pochodzenia (albo Polakach pochodzenia żydowskiego), którzy po śmierci zostali „zesłani” na Madagaskar, stworzyłam rolę Heleny Rubinstein.

Oba wybrane przeze mnie spektakle poruszają problematykę pamięci i tożsamości, oba stawiają odbiorców w obliczu śmierci. Różni je wiele, sporo też jest podobieństw. Jako że praca nad nimi odbywała się niemalże równolegle, poszukiwania, wnioski wyciągane z lektur, refleksje przenikały się wzajemnie, rzutowały na siebie, podważały swoje konkluzje. Przygotowując te przedstawienia, na kilka miesięcy zamknęłam się w żydowskim uniwersum. Był to dla mnie czas ważnych poszukiwań i zmagania, zarówno na płaszczyźnie twórczej, jak i, a może przede wszystkim, tej szerszej – ludzkiej, etycznej. Postaram się odtworzyć proces pracy nad spektaklami, poddać je analizie i krytyce – rozumianej dwojako: jako narzędzie badawcze, ale też ocenę podjętych przeze mnie wówczas wyborów, użytych środków, osiągniętych efektów. W analizie spektakli pomogą mi ich recenzje. Opinie krytyków pozwolą skonfrontować założenia z rezultatami.

Nie bez powodu podjęłam się realizacji wymienionych spektakli, również nieprzypadkowo postanowiłam uczynić je przedmiotem rozprawy. Zjawisko Zagłady jest moim zdaniem kluczowym problemem nowoczesności. Jak słusznie zauważył Primo Levi, były więzień obozu koncentracyjnego, autor książek, które uchodzą za kanoniczne, jeśli chodzi o refleksję nad Holokaustem:

(...) pomimo grozy Hiroszimy i Nagasaki, hańby gułagów, niepotrzebnej i krwawej wojny w Wietnamie, ludobójstwa w Kambodży, porwań w Argentynie i wielu okrutnych i bezsensownych wojen, których świadkami mogliśmy być w latach późniejszych, nazistowski system obozów koncentracyjnych pozostaje mimo wszystko czymś absolutnie wyjątkowym, *unicum* stanowią zarówno jego rozmiary jak i jego jakość¹.

Pamięć o Zagładzie – na co zwraca uwagę Zygmunt Bauman, autor książki *Nowoczesność i zagłada*, jednej z najważniejszych analiz Holokaustu z perspektywy socjologicznej – ma przesłanki zarówno etyczne, jak i pragmatyczne:

Mówiąc bez ogródek, mamy powody do obaw, ponieważ żyjemy nadal w tym samym modelu społecznym, który umożliwił Zagładę i który nie posiadał żadnych mechanizmów obronnych pozwalających jej zapobiec. Już choćby z tego powodu musimy wyciągnąć właściwe wnioski z lekcji Zagłady².

Niepokój związany z treścią tych słów towarzyszy mi odkąd pamiętam – początkowo precyzyjnie nienazwany, z czasem coraz bardziej wyraźny, ugruntowany lekturami tekstów kultury. Od kiedy zaczęłam samodzielnie wypowiadać się poprzez medium teatru, dojrzewała we mnie potrzeba podjęcia tematu Zagłady. Tyle mogę bowiem zrobić – podzielić się wnioskami, uwrażliwić, ocalić pamięć... i zapewne z tego powodu poczuć się trochę lepiej w przekonaniu o wywiązaniu się z odpowiedzialności, która na mnie ciąży.

Wracam teraz do książek, które czytałam podczas pracy nad spektaklami. Podkreślenia i zaznaczenia dotyczą czego innego niż to, czego szukam w nich teraz. Poszukuję analizy i syntezy, wtedy bardziej interesowały mnie zeznania naocznych świadków i kolejnych pokoleń, którym doświadczenie Zagłady zostało przekazane jak DNA – ich charakterystyczne, poruszające spostrzeżenia, odczucia, nietypowe dla codziennego języka wyrażenia. Z nich budowałam swoje postaci, ich język, przy pomocy którego zmagają się z traumą. Moja osobista twórcza metodologia, która znajduje odzwierciedlenie w tej rozprawie, inspirowana jest terminologią sformułowaną przez francuskiego strukturalistę Rolanda Barthesa w odniesieniu do sztuki fotografii. W *Świetle obrazu* pisał on:

Nie znajdowałem w języku francuskim słowa, które wyrażałoby po prostu ten rodzaj ludzkiego zainteresowania; jednak słowo takie istnieje, jak sądzę w łacinie: to słowo *studium*, które nie narzuca jeszcze, przynajmniej nie od razu, pojęcia »studium [malarzkiego]«, ale jakąś dociekliwość, oddanie się pewnej rzeczy, skłonność do kogoś,

¹ P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 19.

² Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 192.

pewien rodzaj ogólnego wciągnięcia się w coś, krzątanie, oczywiście, ale bez szczególnego zapamiętania. To za pośrednictwem *studium* interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując je jak dobre obrazy historyczne. Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w *studium*) uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, realiach, działaniach. Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie. Po łacinie znów istnieje słowo dla wyrażenia tej rany, tego użądlenia, tego znaku uczynionego przez zaostrzony przedmiot. To słowo odpowiadałoby mi tym bardziej, ponieważ odsyła także do znaku kropki, a zdjęcia, o których mówię, są rzeczywiście jakby zaznaczone kropką, czasem nawet jakby nakropkowane tymi wrażliwymi miejscami. Bo właśnie te znamiona, te rany są kropkami. Więc ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; ponieważ *punctum* to także: użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kości. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie (ale też uderza mnie, uciska)³.

Pisząc *Powroty* i przygotowując się do rozmów z dramaturżką Magdaleną Drab i reżyserką Gosią Dębską na temat *Madagaskaru*, dokonałam wstępnego rozpoznania tematu, ale skupiłam się na poszukiwaniu „wrażliwych miejsc”. Kiedy ponownie sięgam po te materiały, podążam głównie za *studium*, swoje *punctum* pamiętam, uwewnętrzniałam je. Wracając jednak do procesu twórczego: „dociekliwość, oddanie się pewnej rzeczy” jest istotnym jego elementem. Żeby znaleźć to, co „*celuje* we mnie”, co każe o sobie opowiedzieć, muszę zacząć drążyć temat. Bardzo lubię ten czas poszukiwań, wchodzenia w temat. Jest on dla mnie kluczowy. Dlatego też tak wiele miejsca w mojej rozprawie poświęcę kontekstom, fragmentom tekstów źródłowych i konstruktom myślowym, które na ich podstawie starałam się tworzyć.

Nawyk dociekliwej pracy badawczej zawdzięczam swojemu pierwszemu wykształceniu. Zanim rozpoczęłam studia w Akademii Teatralnej, ukończyłam Kulturoznawstwo na Uniwersytecie Warszawskim. Warsztat antropologa kultury pomaga mi w rozpoznaniu problematyki, która znajdzie odzwierciedlenie w spektaklu, nad którym pracuję. Kiedy dokonam *studium* tematu i odnajdę swoje *punctum*, czyli powód, dla którego chcę o czymś opowiedzieć, jestem gotowa do rozpoczęcia prób. Ten proces pomaga mi dobrać adekwatne do tematu środki wyrazu, odpowiednią estetykę, konwencję. Artystyczne wybory są naturalną

³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 50.

konsekwencją wcześniejszych badań. W rozprawie postaram się połączyć te dwa czynniki – zaplecze merytoryczne z emocjonalnymi bodźcami.

Swój wywód podzieliłam na dwie części. W pierwszej z nich opisuję pracę nad spektaklami. Robię to szczególnie precyzyjnie w przypadku pierwszego z nich, czyli *Powrotów*. Staram się przywołać cały proces kreacji przedstawienia, od momentu, kiedy dostałam propozycję jego realizacji, przez spotkania warsztatowe, improwizacje, badania terenowe, tworzenie scenariusza, współpracę z realizatorami. W rozdziale poświęconym *Madagaskarowi* skupiam się przede wszystkim na specyfice funkcjonowania współtworzonego przeze mnie teatru niezależnego, zmianach w tekście sztuki Magdaleny Drab, których dokonano w procesie prób oraz biografii Heleny Rubinstein. Warto tu zaznaczyć, że na wybór analizowanych przedstawień zdecydowałam się nie tylko ze względu na ich tematykę, ale również na odmienne funkcje, jakie w nich pełniłam. Zależy mi bowiem na ukazaniu rozpiętości zadań, których podejmuję się w pracy zawodowej – od prób dramaturgicznych, poprzez reżyserię i aktorstwo, po działania produkcyjne. Od ukończenia studiów w białostockiej filii Akademii Teatralnej na dwóch kierunkach: aktorskim i reżyserskim staram się pracować w obu zawodach, a doświadczenia, które w nich zdobywam wzajemnie się uzupełniają, tworząc moje osobiste *continuum* praktyki teatralnej.

Druga część rozprawy składa się z trzech esejów. Na temat Holokaustu powiedziano bardzo wiele, bibliografia jest przepastna, zdaje się, że wręcz nieskończona. Zdecydowałam się ograniczyć swoje rozważania do trzech kategorii, które, jak sędzę, mają przełożenie na konstrukcję widowiska teatralnego. W trzech kolejnych rozdziałach dokonuję *studium* zagadnień miejsca, portretu i języka, a następnie naznaczam moje *punctum*, czyli to, co mnie w przedstawionym materiale uderza, co stanowi dotkliwe dla mnie rozpoznanie. W tekstach tych łączę refleksje dotyczące zaplecza kulturowego obu przedstawień.

Jak już wspomniałam, staram się zastosować w rozprawie narzędzia krytyczne, spojrzeć na spektakle z dystansu, aby dokonać możliwie obiektywnej ich analizy. Nawiązuję do tekstów wybitnych myślicieli XX wieku, którzy zajmowali się problematyką antysemityzmu i Holokaustu, m.in. Giorgio Agambena, Zygmunta Baumana, Hannah Arendt, Primo Leviego, Georges Didi-Hubermana, Otto Dov Kulki. Część z nich ocalała z Zagłady, ich rozważania mają więc podwójny charakter – zeznań świadka wpisanych w perspektywę badawczą. Odwołuję się też do dorobku przedstawicieli szeroko rozumianej humanistyki, m.in. wspomnianego już Rolanda Barthesa, Susan Sontag, Michela Foucaulta, Jonathana Littela, Tadeusza Kantora, Michała Głowińskiego. Przywołuję też filmy, które zrobiły na mnie

szczególne wrażenie i dały wskazówki odnośnie do doboru środków wyrazu zastosowanych we własnych twórczych poszukiwaniach. Szerzej analizuję dwa dzieła filmowe, które rzuciły nowe światło na podejmowane przeze mnie zagadnienia i pomogły mi uporządkować odczucia i refleksje. Oba obrazy opowiadają o rodzinie komendanta obozu Auschwitz-Birkenau. Willa Hössów, w której wiedli oni sielskie, idylliczne życie, graniczyła z murem piekła. *Cień komendanta* jest dokumentem opowiadającym o rozliczeniu z przeszłością, *Strefa interesów* to fabularna narracja operująca ironią, która nie pozostawia widza obojętnym.

Zapraszam w podróż z Olsztyna do Oświęcimia, z Warszawy na Madagaskar. Będę zaszczycona, jeśli coś w moim *studium* wyceluje w Czytelnika, trawestując Barthesa wybiegnie ze sceny jak strzała i przeszyje go, stając się *punctum*.

CZĘŚĆ PIERWSZA

Powroty

Jak rozpoczęła się praca nad spektaklem, czyli od propozycji do intuicji

Postaram się teraz odtworzyć proces powstawania spektaklu pt. *Powroty*. Praca nad tym przedstawieniem jest jednym z moich najważniejszych doświadczeń reżyserskich – zarówno ze względu na odpowiedzialność związaną z tematem, jak również zadanie polegające na inscenizowaniu własnego utworu dramatycznego. Zdecydowałam się podjąć to wyzwanie na prośbę aktorek biorących udział w spektaklu: Jagny Polakowskiej, Moniki Bieńkowskiej-Gryc i Karoliny Sadowskiej. W Olsztyńskim Teatrze Lalek zrealizowałam wcześniej trzy tytuły: *Pentezylea* Szymona Szymonowica (2016), *Petit Pierre* Suzanne Lebeau (2017) oraz *Pan Lampa* Maliny Prześlugi (2018). Dwa pierwsze z nich były moimi spektaklami dyplomowymi na kierunku reżyserii Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej. Z każdą z aktorek spotkałam się w pracy przynajmniej raz, miałam możliwość poznania ich wrażliwości i umiejętności warsztatowych. Pojawiły się między nami nić porozumienia i wzajemne zaufanie, a co za tym idzie – tęsknota za kolejnymi wspólnymi poszukiwaniami. Poczułam się wyróżniona zaproszeniem do pracy nad spektaklem, który miał powstać z inicjatywy aktorek i poruszać temat, który mnie również uwierał¹.

Kiedy podejmowałam się realizacji przedstawienia, wiedziałam na jego temat niewiele: że ma to być opowieść o Auschwitz, że bohaterkami będą trzy kobiety, że spektakl będzie prezentowany na scenie kameralnej, że musi przywoływać historię olsztyńskich Żydów, ponieważ powstaje w ramach lokalnego budżetu obywatelskiego². Znałam też tytuł – *Powroty*.

¹ Tematyka kultur niemieckiej i żydowskiej interesuje mnie od dawna. W liceum uczęszczałam do klasy dwujęzycznej z wykładowym językiem niemieckim, na kierunku aktorskim białostockiej filii Akademii Teatralnej napisałam pod kierunkiem dr. Kamila Kopani pracę magisterską pt. *Teatr Monumentalny Trzeciej Rzeszy. Elementy spektaklu teatralnego w widowisku propagandowym państwa nazistowskiego*. Jako aktorka współpracuję z Teatrem Żydowskim im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie, gdzie stworzyłam role w dwóch spektaklach: *PeKiN* w reż. Agaty Biziuk i *Madagaskar* w reż. Małgorzaty Dębskiej. Naturalną konsekwencją tych zainteresowań, poszukiwań i spotkań jest potrzeba rozważań nad Zagładą.

² Dzięki zaangażowaniu aktorek i dyrekcji Olsztyńskiego Teatru Lalek udało się pozyskać dofinansowanie na realizację spektaklu. Mieszkańcy Olsztyna zdecydowali w plebiscycie, że powinno powstać przedstawienie przywołujące pamięć o Olsztyńskich Żydach w kontekście Zagłady. Informacje o projekcie dostępne są pod adresem: <https://glosujobo.olsztyn.eu/projekt/407?mr#projekt-preview-overlay> [dostęp z 3.03.2025].

Resztę trzeba było wymyślić. Umówiłam się z dyrekcją Teatru i aktorkami na rozłożenie procesu tworzenia spektaklu w czasie. Zależało mi na zachowaniu higieny pracy przy tak obciążającym emocjonalnie temacie, postanowiłam też rozpocząć pisanie scenariusza dopiero po tygodniowym spotkaniu warsztatowym.

Niemalże od początku wiedziałam, że chcę opowiedzieć o Holokauście z perspektywy kolejnych pokoleń, bohaterów nam współczesnych, wychowanych w cieniu traumy przodków. Wydawało mi się niemożliwe bezpośrednio przywoływanie na scenie ludzi „stamtąd”, więźniów obozu. Miałam poczucie, że byłoby to bezczelne. W pamięci utkwiła mi scena obozowa z filmu *Wybór Zofii* z 1982 roku. Za udział w ekranizacji powieści Williama Styrona grająca tytułową rolę Meryl Streep została nagrodzona Oscarem. Aktorka wykreowała postać byłej więźniarki Oświęcimia, która w obozie straciła męża i dwoje dzieci. Doskonałe sceny powojenne kontrastują z rażącymi naiwnością i swoistą nieadekwatnością obrazowania retrospekcjami z Auschwitz. Niesmak, a nawet zażenowanie, jakie wywołały u mnie te sekwencje zadecydowały o tym, że podjęłam pierwszą istotną dla kształtu spektaklu decyzję: nie będę pokazywać na scenie obozu, ani osób, które się w nim znajdowały. W tym powziętym na podstawie intuicji postanowieniu utwierdziło mnie przekonanie, że bardziej celowe jest podjęcie za pośrednictwem spektaklu refleksji na temat dziedzictwa Holokaustu we współczesnym świecie niż sceniczne „podszywanie się” pod obce nam krańcowe doświadczenia. Brałam jednak pod uwagę wykorzystanie prostych zabiegów formalnych, które pozwoliłyby w poetycki sposób przenieść się do piekła obozu. Zakładałam jednak, że będą to raczej *flashbacki*, odstępstwa od głównej narracji.

Narzucony mi tytuł przedstawienia postanowiłam potraktować jako powrót do źródeł rodzinnych resentymentów, jako wieczne powroty do piekła, w którym się nigdy nie było, jako przekleństwo, które nie pozwala żyć własnym życiem, oddychając pełną piersią. Czułam, że wartością będzie ukazanie różnych perspektyw, zbudowanie polifonicznego przekazu. Interesowało mnie skonfrontowanie pamięci, która jest ciężarem z pamięcią będącą zaszczytem. Chciałam porównać „jakościowo” brzemień pamięci ofiar i oprawców. Na pierwszą próbę pojechałam z zestawem intuicji popartych lekturą książek opisujących pamięć o Holokauście z różnych perspektyw. Literaturę dobrałam drogą poszukiwań konkretnych tytułów, ale też przypadkowych odkryć.

Etap warsztatowy

Wstępny etap prób rozpoczęłam od przeprowadzenia rejestrowanych na video wywiadów z aktorkami. Chciałam poznać ich stosunek do kluczowych dla mnie zagadnień związanych z kategorią pamięci, dowiedzieć się, jakie skojarzenia budzi u nich hasło Auschwitz, a także, a może przede wszystkim zobaczyć i usłyszeć, w jaki sposób mówią o „niewypowiadalnym”, jakich słów używają, jaką mowę ciała uruchamiają pytania, których się nie spodziewają. Interesowało mnie to, jaki jest stosunek aktorek do kwestii niejednoznacznych etycznie. Liczyłam też na to, że odpowiedzi dostarczą mi wskazówek dotyczących przestrzeni, kostiumów, rekwizytów i muzyki, a także działań scenicznych. Nie wiedziałam, czy wykorzystam te wypowiedzi w spektaklu, ale brałam to pod uwagę. Stworzyłam rodzaj kwestionariusza, złożonego z kilkudziesięciu pytań. Przytoczę kilka z nich:

- Czym jest dla ciebie Auschwitz?
- Co jest współczesnym Auschwitz?
- Czy w Auschwitz był Bóg?
- Trzy przedmioty, które najbardziej kojarzą ci się z Auschwitz, to?
- Trzy dźwięki, które najbardziej kojarzą ci się z Auschwitz, to?
- Kolor, który kojarzy ci się z Auschwitz, to?
- Czy wyobrażasz sobie, że mogłabyś mieszkać w Oświęcimiu?
- Dlaczego chcesz zrobić ten spektakl?
- Czym dla Ciebie jest pamięć?
- Wyobraź sobie, że twoi rodzice przeżyli Auschwitz, ale zostali „wgnani” z Polski w marcu ‘68. Jak się z tym czujesz?
- Wyobraź sobie, że dowiedziałas się niedawno, że podczas wojny twój dziadek wydawał Żydów w ręce nazistów. Jak się z tym czujesz?
- Wyobraź sobie, że twoja babcia trafiła do Auschwitz jako więźniarka polityczna, bo udzielała się w podziemiu, walcząc z okupantem. Obozu nie przeżyła, zostawiła dwoje małych dzieci, które trafiły do sierocińca. Trudne dzieciństwo pozostawiło ślad na psychice twojej matki. Jak oceniasz poświęcenie twojej babci?
- Wyobraź sobie, że jesteś Niemką. Niedawno, szukając informacji na temat swojej rodziny, trafiłaś na trop wskazujący na to, że jesteś spokrewniona z Josefem Mengele. Jak się z tym czujesz?
- Wyobraź sobie, że jako przewodniczka oprowadzasz wycieczki po Muzeum Auschwitz-Birkenau. Jak traktujesz swoją pracę?
- Wyobraź sobie, że twój syn (chłopak twojej córki) wstąpił do ONR-u. Jak się z tym czujesz?

- Czy znasz jakiś dowcip o Żydach?
- Dzieło sztuki nawiązujące do Auschwitz, które zrobiło na tobie największe wrażenie, to?

Wywiady trwały od czterdziestu minut do półtorej godziny. Jeśli jakaś odpowiedź szczególnie mnie zainteresowała, zadawałam kolejne pytania, drążyłam temat. Na koniec pytałam też o wyobrażenia dotyczące spektaklu, który powstanie, o jego estetykę i środki wyrazu.

Po obejrzeniu zarejestrowanego materiału byłam już pewna, że będę chciała z niego skorzystać, mimo że jakość nagrań nie była najlepsza. Rozpoczęcie spektaklu od osobistych wyznań aktorek daje powód do dalszej opowieści. Powodem tym jest autentyczna potrzeba zrozumienia i rozliczenia – jednocześnie bardzo intymna i uniwersalna. Performatywny zabieg w postaci otwarcia spektaklu prywatnymi wypowiedziami aktorek pozwolił mi też płynnie rozdawać im kolejne role. Stworzyło to przejrzystą konwencję przedstawienia polegającą na przywoływaniu postaw i doświadczeń w celu skonfrontowania ich ze sobą i wyciągnięcia wniosków z powstałego napięcia, a także – jako życzeniowy cel całego zdarzenia – doprowadzenia do oczyszczenia, nowego otwarcia w refleksji o Zagładzie.

Istotne dla dalszej pracy okazały się odpowiedzi na pytania o przedmioty i dźwięki, które kojarzą się z Auschwitz. Każda z aktorek wymieniła buty, poza tym pojawiły się hasła: instrumenty muzyczne, miska, walizka, proteza, pejcz. Jeśli chodzi o odgłosy, w każdej wypowiedzi padła syrena alarmowa, powtarzał się odgłos pociągu, jęki i szczekanie psów, a także muzyka obozowej orkiestry. Zainteresowały mnie historie obozowe, które usłyszałam. Były to opowieści o podjętych przez więźniów próbach ucieczki, zakazanej miłości, orkiestrze grającej żwawe marsze, kiedy więźniowie wyruszali o świcie do pracy i wracali, niosąc ciała zmarłych z wycieńczenia albo zamordowanych przez SS-Mannów. Moją uwagę zwróciła historia zbiegu okoliczności, przypadkowego spotkania, które po czasie uratowało komuś życie. Pokróćce: Marian Kołodziej bezinteresownie podzielił się zupą z umierającym z głodu współwięźniem. Mężczyzna wydobrał, po jakimś czasie zaczął pracować w kancelarii i uratował życie skazanego na śmierć, czekającego wówczas w celi na wykonanie wyroku Kołodzieja, przekładając jego teczkę na spód stosu dokumentów osób kierowanych na egzekucję. Przeplatające się losy, znaczące spotkania, brzemienne w skutki gesty uznałam za przydatny model opowiadania historii o Auschwitz.

Nazwisko Kołodzieja pojawiło się we wszystkich wywiadach. Przed rozpoczęciem prób aktorki nie tylko na własną rękę zgłębiały temat Holokaustu na podstawie książek i filmów, ale też odbyły wspólną podróż do Muzeum Auschwitz-Birkenau. Na każdej z nich ogromne

wrażenie zrobiła stała wystawa prac Mariana Kołodzieja pt. *Klisze pamięci – labirynty*, którą można obejrzeć w Centrum św. Maksymiliana w Harmężach pod Oświęcimiem. Doceniony scenograf, były więzień KL Auschwitz do obozowych wspomnień zaczął powracać pod koniec życia, po udarze. Były to powroty kompulsywne, próba opowiedzenia obrazem całego zła miejsca, w którym przyszło mu spędzić lata młodości. Oczywiście za sugestią aktorek zapoznałam się z twórczością artysty.

Inspiracje

Praca na pierwszym etapie prób przebiegała trzytorowo. Dużo czasu poświęciłyśmy na wspólne oglądanie materiałów archiwalnych oraz tekstów kultury traktujących o Auschwitz. Nie będę tu wymieniać wszystkiego, co wspólnie obejrzałyśmy. Wspomnę tylko o cyklu dokumentalnym *Z kroniki Auschwitz*, dokumentach *Nieznane Auschwitz* i *Dotyk diabła – straszny los rodziny Ovitz*, licznych materiałach na temat anioła śmierci, jak nazywano Josefa Mengele, a także filmach *Lista Schindlera* Stevena Spielberga czy *Pasażerka* Andrzeja Munka. Kluczem do doboru repertuaru były historie opowiedziane mi przez aktorki podczas wywiadu, motywy, które wskazały jako najbardziej je interesujące, a także tematy, które ja chciałam im przedstawić i sprawdzić, czy również dostrzegają ich sceniczny potencjał. Każda projekcja pociągała za sobą kolejne, bo taka jest natura internetowych wyszukiwarek – podpowiadają nam propozycje, na które sami byśmy nie wpadli. Te przypadkowe tropy często okazują się istotne dla prowadzonych rozważań, rzucają nowe światło na zagadnienia, którymi się zajmujemy, budują nieoczekiwaną narrację. Oczywiście przy takim podążaniu za podpowiedziami algorytmu należy zachować czujność. Warunkiem udanego korzystania ze źródeł umieszczonych w otwartych zasobach jest ich selekcja oraz refleksyjny, krytyczny do nich stosunek. Dlatego też po każdej projekcji omawiałyśmy obejrzany materiał i wybierałyśmy z niego motywy, które mogą posłużyć nam za inspirację do budowania działań scenicznych. I tak, z wymienionych przeze mnie filmów, odzwierciedlenie w spektaklu znalazła historia obozowej orkiestry, która szczególnie interesowała Monikę, oraz ucieczek z obozu, o których opowiadała mi Karolina. Rozwinięcie obu tych wątków znalazłyśmy w *Z kroniki Auschwitz*. Podczas wywiadu Jagna wspomniała o wrażeniu, jakie zrobił na niej dziecięcy czerwony bucik, który zobaczyła na ekspozycji, kiedy po raz pierwszy odwiedziła muzeum Auschwitz-Birkenau. Czerwień dziewczęcej sukienki pojawiającej się na tle czarno-białych obrazów w kluczowych momentach filmu jest artystycznym zabiegiem zastosowanym przez Spielberga. *Pasażerka* zainspirowała nas do budowania kobiecej narracji, a także

stworzenia postaci nadzorczyńi obozu. Film o Ovitzach, rodzinie niskorosłych rumuńskich Żydów, „pacjentów” doktora Mengele poddawanych jego okrutnym eksperymentom, zaproponowałam ja. Widziałam ten film kilka lat wcześniej. Po jego obejrzeniu kupiłam książkę *Sercem byliśmy wielcy* opisującą losy tej wyjątkowej rodziny. Wiedziałam, że jest to historia, którą będę chciała w teatrze opowiedzieć. Czekałam na właściwy moment. Praca nad spektaklem o Auschwitz wydała mi się właśnie tym momentem, dlatego postanowiłam podzielić się z aktorkami tą opowieścią. Spotkała się ona z zainteresowaniem zespołu, co zaowocowało jedną ze scen spektaklu – myślę, że najlepszą. Dlaczego tak uważam, wyjaśnię w dalszej części wywodu. Informacje o doktorze Mengele, których dostarczyły nam filmy dokumentalne, wzbogaciły również tę scenę, a także sekwencję, w której wnuczka zastępcy kierownika obozu opowiada o ciężarze noszonym przez potomków nazistów, tych straconych, ukaranych, a także tych, którzy po wojnie wiedli spokojne życie w Ameryce Południowej, jak miało to miejsce w przypadku anioła śmierci.

Improwizacje i etiudy przedmiotowe

Drugim nurtem pracy w pierwszym secie prób były improwizacje i przygotowywanie etiud ruchowo-przedmiotowych. Jak już wspomniałam, od początku brałam pod uwagę uzupełnienie tekstowej narracji o sceny w języku teatru formy, rodzaj metaforycznych reminiscencji obozowego piekła. Do improwizacji wybrałam kilka haseł, które pojawiały się w wywiadach, a także naszych późniejszych rozmowach. Były to: musztra podczas apelu, podróż bydlęcym wagonem, spanie na piętrowej pryczy w baraku, a także pozowanie do zdjęć dokumentujących więźniów. Zależało mi na zbudowaniu zespołowych działań, przywołujących krańcowe doświadczenia zachowane w zbiorowej świadomości. Aktorki z oddaniem poddawały się ćwiczeniom. Na początku procesu umówiliśmy się na operowanie na silnych uczuciach, zgodziłyśmy się bowiem co do tego, że branie na warsztat takiego tematu nie może być obojętne emocjonalnie. Oczywiście prowadząc improwizacje, byłam bardzo czujna, aby nie nadwyręzać ich wrażliwości. Przerywałam ćwiczenia, kiedy widziałam, że ich wykonywanie staje się zbyt kosztowne i o to samo prosiłam uczestniczki. Poprzedzone rozgrzewką improwizacje trwały około godziny. Jak często bywa w sytuacjach scenicznych, wymagających pokonania granicy bezpieczeństwa i wstydu, najciekawsze zachowania pojawiały się pod koniec sesji. Z tego, co oglądałam, wybierałam sekwencje, które z czasem stały się bazą do etiud ruchowych.

Pozostały czas zajęć praktycznych przeznaczaliśmy na pracę nad etiudami przedmiotowymi. Na podstawie przeprowadzonych pierwszego dnia wywiadów wybrałam w teatralnym magazynie przedmioty wymienione przez aktorki jako kojarzące im się z obozem lub przynajmniej podobne do nich. Poprosiłam o wybór rekwizytu i przygotowanie etiudy na podstawie historii opowiedzianej mi podczas indywidualnego spotkania. I tak: Monika, korzystając z blaszanych naczyń i walizki, zaczęła tworzyć scenę, w której wcielała się w członka obozowej orkiestry, Jagna przy pomocy lustra opowiadała o niemożliwej do spełnienia miłości, a Karolina używając małego nożyka, budowała zdarzenie, którego bohaterką jest uciekinierka z Auschwitz. Etiudy z dnia na dzień rozwijały się, aż postanowiłyśmy połączyć je w jedną sekwencję z udziałem wszystkich aktorek. Zdarzenia przenikają się, płynnie przechodzą z jednego w drugie. W ten sposób powstał, przefiltrowany przez wrażliwość i wyobraźnię aktorek, wycinek obozowej rzeczywistości stanowiący zarazem jej *continuum*.

Badania terenowe

Trzecim, obok zapoznawania się z materiałami audiowizualnymi i działań ruchowych, rewirem naszych poszukiwań na wstępnym etapie prób były spacer po Olsztynie. Ich głównym celem było zapoznanie się z historią olsztyńskich Żydów oraz zbadanie czy, a jeśli tak, to w jakich okolicznościach trafili oni do Auschwitz. Wymogiem projektu powstającego w ramach olsztyńskiego budżetu obywatelskiego było nawiązanie w spektaklu do losów mieszkańców miasta. Muszę przyznać, że przystępując do pracy, nie wiedziałam nic o społeczności żydowskiej na Warmii. Jak się okazało, temat ten jest również mało znany wśród mieszkańców, co postanowiłam wykorzystać w przedstawieniu. Wiedzę na temat mniejszości żydowskiej w Olsztynie pozyskałyśmy dzięki uprzejmości Fundacji Borussia, która ma swoją siedzibę w zabytkowym Domu Mendelsohna – rytualnym Domu Oczyszczeń usytuowanym obok cmentarza żydowskiego, a raczej tego, co z niego zostało. Przytoczę pokrótce historię olsztyńskich Żydów, bo jest ona mało znana i zaskakująca, zwłaszcza dla mieszkańców miast, w których losy gett zapisały się w lokalnej pamięci.

Pierwsza informacja na temat liczby mieszkańców stolicy Warmii pochodzenia żydowskiego, jaką udało mi się uzyskać pochodzi z roku 1816 i wynosi 60 osób. Z upływem lat Żydów w Olsztynie systematycznie przybywało. Wiadomo, że w 1925 roku było ich 612. W tym czasie całkowita liczba mieszkańców miasta wynosiła niewiele ponad 50 tys. Mniejszość żydowska była tu więc nieliczna, stanowiła ok 1,2% ludności. Większość

mieszkańców stanowili Niemcy i Polacy, ich liczba była podobna. W czasach Republiki Weimarskiej Żydom w Olsztynie dobrze się powodziło. Byli majątni i wpływowi. Mimo iż diaspora nie była liczebna, mieszczenie żydowskiego pochodzenia mieli znaczny udział w lokalnych elitach. W 1901 roku aż 7 z 36 rajców było wyznania mojżeszowego. W mieście znajdowały się dwie synagogi: z 1835 roku i z 1877 roku.

Na przełomie 1924 i 1925 roku w Olsztynie powstała bojówka hitlerowska, początkowo miała ona jednak marginalne znaczenie dla życia mieszkańców. 19 kwietnia 1932 roku miasto odwiedził Hitler, a w wyborach do Reichstagu w 1933 roku na jego partię oddano 44% głosów. Po wygranych przez NSDAP wyborach, budynki dekorowano flagami ze swastyką. Robili to także, w co trudno dziś uwierzyć, olsztyńscy Żydzi. Flagi z ich domów zostały jednak pozrywane przez bojówkarzy. Początkowo nieliczny ruch rósł w siłę – w 1933 roku co czwarty mieszkaniec Olsztyna był organizacyjnie związany z ugrupowaniem nazistowskim. Zlikwidowano partie opozycyjne, związki zawodowe, nasiliła się cenzura. Trzy lata później na listę hitlerowską oddano już 99,5% głosów. Na Żydów nałożono zakaz wykonywania zawodu, bojkotowano prowadzony przez nich handel, reglamentowano im żywność. Z 9 na 10 listopada miała miejsce noc kryształowa. Zdewastowano żydowskie domy i sklepy, spalono synagogę. Nic dziwnego, że poddani prześladowaniom Żydzi zaczęli opuszczać miasto. W 1939 roku zostało ich w Olsztynie jedynie 135 i liczba ta ciągle malała. Na przełomie 1940 i 1941 roku pozostałych w stolicy Warmii mieszkańców wyznania mojżeszowego pozbawiono mienia i skoszarowano w domu opieki położonym obok spalonej synagogi przy ulicy Grunwaldzkiej. W Olsztynie nie było więc getta. Jego namiastką był jeden budynek. Nie ma tam dziś żadnego miejsca pamięci, żadnej tabliczki, która informowałaby o losach lokalnej mniejszości żydowskiej w czasach prześladowań nazistowskich. Do lutego 1942 roku hitlerowcy wymordowali w nieznanym miejscu pozostałą do tego czasu grupkę olsztyńskich Żydów.

Po wizycie w Fundacji Borussia i spacerze po ulicy Grunwaldzkiej wiedziałam już, że opowiemy o tym, dlaczego do Auschwitz nie dotarł żaden transport z Olsztyna. Chciałam też dać wyraz zdziwieniu, które towarzyszyło mi, kiedy zapoznawałam się z tą historią, a także zaskoczeniu wynikającemu z rozpoznania niewiedzy mieszkańców miasta na temat losów społeczności żydowskiej podczas wojny. Miałam poczucie obcowania ze zbiorowym wyparciem, z wielkim brakiem narracji na temat, który nie powinien być przemilczany. Zapewne towarzyszące mi emocje wynikały z innego zaplecza kulturowego, które budowało moją świadomość historyczną. W miastach, z którymi jestem związana, czyli w Warszawie i Białymstoku, tematyka żydowska jest obecna w dyskursie, miejsca zbrodni

na narodzie żydowskim są oznaczone, powszechnie wiadomo, gdzie znajdowały się dzielnice żydowskie.

Podczas spacerów po Olsztynie odwiedziłyśmy także pchli targ, gdzie kupiłyśmy kilka przedmiotów, które uzupełniły zestaw rekwizytów znalezionych w teatralnym magazynie. Odwiedziłyśmy też sklep z militariami. Moją uwagę zwróciły repliki granatów w formie breloczków. Różne modele. Było ich dużo. Kusiły kupujących wyeksponowane przy kasie. Kupiłam breloczek. Czułam, że może nam się przydać.

Podsumowanie pierwszego etapu prób

Opisany przez mnie wstępny etap prób trwał tydzień. Przez cały ten czas była z nami scenografka Sylwia Maciejewska. Na bieżąco omawiałyśmy obejrzone filmy, powstające etiudy, pozyskiwane informacje. Od początku zakładałyśmy, że projekt scenografii powstanie dopiero po tym warsztatowym spotkaniu. Z Sylwią, podobnie jak z kompozytorką Nataszą Topor pracowałam nad każdym z trzech spektakli, które wyreżyserowałam wcześniej w Olsztyńskim Teatrze Lalek. Tworzyłyśmy więc w gronie realizatorów, ale też razem z aktorkami zgrany kolektyw. Ekipę twórców spektaklu uzupełnił polecony mi przez aktorki Piotr Michalczuk odpowiedzialny za choreografię. Piotr był wówczas aktorem Olsztyńskiego Teatru Lalek, jego wcześniejsze doświadczenia sceniczne oscylowały jednak wokół teatru ruchowego.

Zaufanie zespołu pozwoliło na przyjęcie systemu pracy, w którym koncepcja jest w dużej mierze inspirowana przez aktorów. Oczywiście zarówno wypowiedzi, jak i działania sceniczne są tu moderowane, „wywoływane” w określonym porządku, a ostateczne decyzje podejmują osoby odpowiedzialne za dane kwestie. Nie zmienia to faktu, że: po pierwsze – aktor czuje się w takim trybie pracy doceniony, angażuje się, bo ma poczucie osobistej wypowiedzi, czasami nawet wydaje mu się, że wymyślił więcej niż miało to miejsce w rzeczywistości, gdyż jego działania były w dużej mierze zaprojektowane; po drugie – nie zdecydowałabym się na takie metody, gdybym nie znała zespołu i nie była pewna kredytu zaufania, który od niego dostaję, bo budowanie koncepcji w trakcie procesu może zostać uznane za brak przygotowania, a bazowanie na wywiadach i improwizacjach – za artystyczne pasożytnictwo. W przypadku tego spektaklu, okoliczności – temat wymagający namysłu, zażyłość w zespole, a także, o czym wcześniej nie wspominałam, czas trwającej ciągle pandemii – sprzyjały zastosowaniu takiego, opartego na wymianie myśli procesu. Z perspektywy czasu widzę, że kluczowy dla kształtu

spektaklu był ten pierwszy, warsztatowy etap prób. Dlatego też pozwalałam sobie szczegółowo opisać działania, które na tym etapie podejmowałam, i ich motywację.

Praca nad scenariuszem

Czas oddzielający opisany przeze mnie pierwszy cykl spotkań i właściwy etap prób, czyli około dwa miesiące, przeznaczyłam na napisanie scenariusza. Efekty tygodniowego warsztatu utwierdziły mnie w przekonaniu, że tekst sztuki powinien bazować na monologach uzupełnionych o krótkie sceny dialogowe. Dzięki temu, że pracowałam wcześniej z każdą z aktorek, wiedziałam, której z nich przypiszę daną bohaterkę. Doświadczenia, które miały zostać opowiedziane, dostawały w mojej wyobraźni konkretne głosy i specyficzne sposoby mówienia. Pisałam więc monologi specjalnie dla ich wykonawczyń, sugerując się ich wrażliwością, wyglądem, artykulacją. W inscenizacji miałam jeszcze do wykorzystania powstałe już w zarysie sekwencje ruchowe. Traktowałam je jak klocki, które przykładałam w różnych miejscach tak, aby budowały dramaturgię przedstawienia.

Wnuczka nazisty

Zaczęłam od napisania monologu wnuczki zastępcy komendanta obozu. Inspirowałam się książką Geralda Posnera *Dzieci nazistów. Jak żyć z piętnem ojca nazisty*. Poruszyły mnie doświadczenia osób, które zmagają się z winą przodków, próbują żyć normalnie, ale piętno zbrodni, której nie popełniły, trawi ich sumienie. Moja bohaterka zastanawia się, czy ma w sobie to zło, które było udziałem jej dziadka. W nocnych koszmarach przemienia się w okrutną nadzorczynię, Aufseherin, która znęca się nad więźniarkami, tresuje je i wykorzystuje w perwersyjnych grach. Tutaj inspirację stanowiła dla mnie książka Karoliny Sulej *Rzeczy osobiste*, w której autorka poświęca cały rozdział, zatytułowany *Piękne bestie*, wizerunkowi i okrutnym praktykom obozowych strażniczek.

Załogę obozów koncentracyjnych stanowili nie tylko mężczyźni. Nadzorczynię, będącą pomocniczą formacją SS, pozbawioną stopni wojskowych, często odznaczały się nie mniejszym bestialstwem niż ich przełożeni. Ubrane były zawsze w ciężkie oficerki, wyposażone w pejce, towarzyszyły im agresywne owczarki niemieckie. Wilczury stanowiły istotny element nazistowskiej symboliki, rodzaj totemu, a u boku oprawczyń funkcjonowały nierzadko jako narzędzie zbrodni. Aufzejerki były zdolne do niewyobrażalnej przemocy – fizycznej i psychicznej. Biły, szczuły psami. Zdarzało się też, że zmuszały więźniarki do

uległości seksualnej. Z upodobaniem nimi manipulowały. Wiele z nich było pięknymi i zaskakująco jak na okoliczności zadbanymi kobietami. Dotyczącą zarówno wyglądu, jak i zachowania analizę figury obozowej nadzorkczyni dokonaną przez Karolinę Sulej uzupełniła w mojej wyobraźni postać wykreowana przez Aleksandrę Ślaską w filmie Andrzeja Munka na podstawie opowiadania Zofii Posmysz pt. *Pasażerka*. Szlachetna uroda, zgrabna sylwetka, chłód, posągowa powściągliwość skrywają w tej kreacji napędzaną nienawiścią i tęsknotą za władzą, zazdrosną o cudze uczucie intrygantkę. Tłem dźwiękowym wielu scen filmu jest ujadanie krwiożerczych owczarków. Korzystając z tych inspiracji, napisałam monolog dla Jagny Polakowskiej, aktorki obdarzonej nie tylko charyzmą, ale też urodą predestynującą ją do wcielenia się w rolę czystej rasowo oprawczyni, anioła z piekieł. Na dramaturgię tekstu znaczący wpływ miał cytat z *Rzeczy osobistych* dotyczący nadzorczyń: „(...) dostały władzę w pakiecie z rolą i kostiumem”³. Bohaterka, którą wymyśliłam, zwierając się ze swojego dziedzictwa przebiera się w ołówkową spódnicę, białą koszulę i oficerki. Na koniec spowiedzi, której dokonuje przed widzami, mówi:

Ale demony wracają. Czasem w snach... mój mózg mnie testuje. Dostaję kostium i rekwizyt. One dają mi władzę. Staję się bestią. Piękną bestią. Okrutną nadzorkczynią, Aufseherin, bo taki był kobiecy obozowy kostium władzy. Taka rola. Eins, zwei, drei... Du Arschloch! Eins, zwei, drei! Eins, zwei, drei! Taka jest moja osobista rzecz o banalności zła⁴. Budzę się zlaną potem⁵.

Wypowiadając te słowa, wywołująca dotychczas współzucie wnuczka nazisty przeistacza się w nadzorkczynię obozu. Scena ta wyznaczyła kierunek dla konstruowania kolejnych. Zabieg wejścia w rolę poprzez nałożenie kostiumu i użycie rekwizytu stał się wzorem metateatralnego podejścia do kreowania poszczególnych postaci. W pozostałych monologach postanowiłam też szukać tego rodzaju metafor – nienachalnie, od czasu do czasu przypominać widzowi, że świadomie używamy medium teatru do opowiedzenia poszczególnych historii.

³ E. Sulej, *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2020, s. 233.

⁴ *Rzecz o banalności zła* to podtytuł relacji Hannah Arendt z procesu Adolfa Eichmanna, który miał miejsce w 1961 roku w Jerozolimie.

⁵ H. Radzikowska, *Powroty*, maszynopis, s. 7.

Oświęcimianka

W następnej kolejności napisałam monolog mieszkanki Oświęcimia. Do stworzenia postaci wychowanej w Oświęcimiu przewodniczki po Muzeum Auschwitz-Birkenau zainspirował mnie reportaż Marcina Kąckiego pt. *Oświęcim. Czarna zima*. Książka mnie zaintrygowała i poruszyła. Starłam się wyobrazić sobie, jak wygląda życie w mieście, w którym, jak stwierdza autor „wszystko jest ironiczne”⁶ i „wszystko się (...) kojarzy”⁷ – wizyta gazownika, kiosk sprzedający „najlepszą chemię z Niemiec”, dworcowe komunikaty „Oświęcim, stacja końcowa” i „Achtung! Zug!”, „Uwaga zły pies” – tabliczka z czarnym owczarkiem zawieszona na płocie, „Zakaz palenia” na przystanku autobusowym, „Auto-Gaz montaż serwis”, hotel reklamujący się hasłem „Poczuj ciepło domowego ogniska” i tak dalej, i tak dalej. Niezamierzona ironia silnie rzuca się w oczy, nakłuwa jak *punctum* z eseju Rolanda Barthesa, być może dlatego, że założycielskim mitem największego obozu zagłady było ironiczne hasło „Arbeit macht frei”.

W monologu starałam się zmieścić ważne aspekty życia w Oświęcimiu, czyli wykorzystanie przez mieszkańców fragmentów baraków do budowy domów, dziecięce zabawy na terenie obozu, przejście przez Polskę Ludową Oświęcimskich Zakładów Chemicznych, które w czasie wojny wspomagały przemysł nazistowski. Zależało mi też na zaznaczeniu zabiegów, mających na celu zafałszowanie w początkowym okresie funkcjonowania Muzeum historii obozu przez rażące niedoszacowanie ilości ofiar pochodzenia żydowskiego. Przede wszystkim chodziło mi jednak o ukazanie psychicznego ciężaru funkcjonowania w miejscu, które jest gigantycznym cmentarzem, które przez lata było piekłem na ziemi. Dlatego bohaterka wspomina wystawę upamiętniającą ofiary obozu w szkole, do której chodziła. Jej mrok na zawsze pozostał w pamięci absolwentów. Zdecydowałam się też na zacytowanie oryginalnego tekstu *Hymnu szkoły w Brzezince* z muzyką skomponowaną przez Nataszę Topor na potrzeby spektaklu. Mieszkanka Oświęcimia oprowadza zwiedzających po terenie obozu, za jej pośrednictwem widzowie stają się turystami, przenoszą się na ekspozycję przedmiotów ocalonych z transportów i do krematorium.

⁶ M. Kącki, *Oświęcim. Czarna zima*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2020, s. 167.

⁷ Ibidem, s. 326.

Matka neonazisty

Potem napisałam monolog matki neonazisty, Polki, której syn wstąpił do ONR-u. Pracując nad tą częścią scenariusza, nie odwoływałam się do żadnej bibliografii. Wystarczyły mi wypowiedzi aktorek zarejestrowane podczas wywiadów, wyeksplikowana przez Monikę potrzeba nawiązania do współczesności, do incydentów na tle rasowym i homofobicznym, a także przerażenie Jagny – matki dwóch synów wchodzących w dorosłość, kiedy zapytałam ją o reakcję na hipotetyczną informację dotyczącą sympatyzowania jej dziecka z ruchem neofaszystowskim. Przypomniałam sobie również doniesienia medialne o grupie młodych mężczyzn, którzy zdewastowali cmentarz żydowski w Oświęcimiu, manifestowali nazistowski salut na terenie obozu, a także o osobach świętujących urodziny Hitlera. Obserwuję też młodzież w tzw. odzieży patriotycznej i uważam, że eksponowanie emblematów Polski Walczącej przez agresywnych nacjonalistów jest bluźnierstwem. Miałam jeszcze breloczek w kształcie granatu. To wystarczyło. Ten monolog jest bardzo intymny, pełen lęku i wstydu, ale też miłości. Taki przynajmniej miał być w moim założeniu.

Perla Ovitz

Następnie powstała wypowiedź Perli Ovitz. Wyróżnia się ona na tle głosów pozostałych postaci z kilku powodów. Po pierwsze, postać ta przemawia z zaświatów, z perspektywy przeżytego życia. We wstępie zaznacza, że jest wyjątkiem od przyjętej w spektaklu reguły, zgodnie z którą swymi doświadczeniami dzielą się osoby współczesne, zmagające się obecnie z rzeczywistością, a dokładnie z pamięcią o tym, co odziedziczyły po przodkach, a co rzutuje na ich egzystencję. Po drugie, Perla jest jedyną postacią autentyczną, ocalałą z Holokaustu karlicą, na której eksperymenty medyczne przeprowadzał doktor Mengele. Po trzecie, w przeciwieństwie do pozostałych bohaterek, Perla jest lalką, dokładnie tintamareską łączącą głowę i dłonie aktorki z ciałem animanta. Ta forma doskonale oddaje proporcje ciała osoby niskorosłej. Po czwarte, występowi tej bohaterki nadałam świadomie wyraźny rys groteski. Wróć do tego wątku w jednym z kolejnych rozdziałów, teraz jedynie zaznaczam zastosowanie tego zabiegu. Monolog Perli jest wyraźnie steatralizowany, podzielony na akty, zawiera wykon utworu muzycznego – oryginalnej piosenki z repertuaru trupy Ovitzów, która, podobnie jak w przypadku *Hymnu szkoły w Brzezince*, otrzymała od kompozytorki nową melodię.

Unorthodox

Zarówno scenę upiornego show Perli, jak i kolejną, nazwaną przeze mnie Unorthodox pisałam z myślą o Karolinie, charyzmatycznej, obdarzonej talentem wokalnym i nieco orientalną urodą absolwentce wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego, której pierwszą rolą w Olsztyńskim teatrze Lalek była tytułowa postać w wyreżyserowanym przeze mnie w 2016 roku spektaklu *Pentezylea*. Wiedziałam, że Karolinie mogę powierzyć zadania wymagające aktorskiej odwagi, nawet brawury, a także umiejętności animacyjnych. Do ukazania perspektywy uciekinierki z ortodoksyjnej żydowskiej wspólnoty Satmar założonej przez ocalałych z Zagłady węgierskich Żydów zachęcił mnie serial obejrzany jakiś czas wcześniej na platformie Netflix. W ramach przygotowań do pisania monologu sięgnęłam po autobiograficzną książkę Deorah Feldman *Unorthodox: jak porzuciłam świat ortodoksyjnych Żydów*, na podstawie której powstał ten serial. Opisana tu historia jest nieco inna niż w ekranizacji, zawiera też poruszającą analizę historyczną zjawiska opresyjnego chasydzkiego świata nakazów i zakazów, w którym kobiety pozbawione są wszelkich praw, a jedynym celem ich egzystencji jest rodzenie dzieci, co ma przyczynić się do odbudowy świata, który niemal zniknął podczas wojny. Kiedy wróciłam do tego tematu, aby opisać pracę nad spektaklem, trafiłam na film dokumentalny *Jedni z nas* w reż. Heidi Ewing i Rachel Grady. Jego bohaterami są młodzi ludzie, którzy, podobnie jak Feldman zdecydowali się opuścić wspólnotę kosztem zerwania więzi ze wszystkimi bliskimi. W filmie padają słowa, które najpełniej oddają istotę resentymentu, który unieszczęśliwia kolejne pokolenia:

Wspólnota naprawdę uważa, że ratuje dusze tych dzieci. Tak to wygląda. Dzisiejsza wspólnota chasydzka jest odpowiedzią na II wojnę światową. Cała wspólnota składa się z ludzi, którzy przeżyli wojnę. Ludzi z traumą, na której bazują ich przekonania. Do kogo należą te dzieci? Do rodziców? Czy do sześciu milionów ofiar? Dzieci są własnością wspólnoty. Ich dusze zostały zesłane na ziemię, aby coś naprawić. Ta myśl napędza chasydów⁸.

Postać, którą powołałam do życia, nazywa siebie feniksem podwójnie urodzonym z popiołów. Jej przodkowie cudem ocaleli z Holokaustu, ona siłą woli zdobyła niezależność. Kiedy pisałam monolog, czułam, że w całości powinien on zajmować miejsce po kulminacji w postaci sekwencji przywołującej piekło Auschwitz, a dokładniej mówiąc – po zdarzeniu, które sugerowałoby całopalenie. Tak też się stało. W swoim monologu bohaterka używa

⁸ *Jedni z nas*, reż. Heidi Ewing, Rachel Grady (2017).

teatralnej metafory, aby negatywnie nacechować ograniczenia, którym podlega: „(...) zdecydowałam się odrzucić kostium, który mnie uwierał, odmówić odgrywania życiowej roli, która nie była w moim emploi”⁹. W uwalniającym goście bohaterka zdejmuję perukę, obowiązkowo przykrywającą włosy chasydzkiej kobiety i rozpina skrzętnie skrywającą ciało suknię: „Czas na moje performatywne uzdrowienie. Odrzucam ten element kulturowej charakteryzacji. Odradzam się. Peace and love!”¹⁰. Co ważne, zgodnie z wzorcem zaczerpniętym od Feldman, nasza Unorthodox uwalnia się z tych więzów w Berlinie, historycznie stolicy śmiercionośnej III Rzeszy, obecnie mieście wolności i... techno. Od początku myślałam o tym monologu jako o performansie, który balansuje na granicy niewygody po stronie odbiorców. W procesie prób inspirowaliśmy się z Karoliną TED Talk Mariny Abramović *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection*.

Córki ocalańców

Z lektur przeczytanych przeze mnie przed rozpoczęciem prób największe wrażenie zrobiło na mnie *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne* Mikołaja Grynberga. W słowie wstępu autor pisze:

Bohaterów mojej książki łączy to, że wychowani zostali tak jak ja, przez ocalałych z Holocaustu. Łączy nas też to, że jesteśmy Żydami, i to, że mieliśmy nie istnieć, bo już naszych rodziców miało nie być.

Łączą nas również nasze domy rodzinne, trwające w cieniu wielkiej żałoby. Smutek był ich niezbywalną częścią, często pozostającą w sferze poza słowami¹¹.

Wywiady z dziećmi ocalańców porażają goryczą. Pada w nich wiele radykalnych stwierdzeń. Niektórzy rozmówcy Grynberga są ludźmi ewidentnie nieszczęśliwymi, nosicielami traumy ich rodziców. Można odnieść wrażenie, że woleliby nie istnieć. Szczególnie dotknęła mnie pierwsza rozmowa – z Jossim urodzonym w 1960 roku. Oto jej fragmenty:

Jossi: Zgadza się na tę rozmowę pod jednym warunkiem. Przyjdiesz do mnie do domu, ja albo żona otworzymy ci drzwi, przywitamy się i pójdziemy do mojego gabinetu. Porozmawiamy sobie i odprowadzę cię do drzwi. Może się zdarzyć, że moja żona zaprosi cię na kolację albo chociaż coś zimnego do picia, ale ty kulturalnie odmówisz, pożegnamy się i wyjdiesz. Zgoda?

⁹ H. Radzikowska, op. cit., s. 7.

¹⁰ Ibidem, s. 8.

¹¹ M. Grynberg, *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 7.

Zgoda. (...)

Jak było w waszym domu?

W naszym domu był Auschwitz. „Zjadaj to i ciesz się, że nie jesteś w Auschwitz. Tam byś docenił, co to jest jedzenie”. „Zagotowałeś wodę, jak cię prosiłem? Nie? W Auschwitz już byś nie żył”. Jeździliśmy też na auschwitzowe wakacje. W hotelu, w którym zamieszkaliśmy, jakiś głupek poskarżył się tacie, że nie lubi swojej pracy. I co usłyszał? „Tu nikt cię siłą nie trzyma, to nie Auschwitz”. (...)

Dlaczego zgodziłeś się ze mną porozmawiać?

Bo chciałem, żeby w twojej książce były różne punkty widzenia.

A jaki jest twój?

Gdyby dzisiaj ktoś przed szkołą zlał psa smyczą, to jutro dzieci miałyby do dyspozycji kilku psychologów i pogadankę o niekontrolowaniu agresji. Natomiast kiedy ocalali wracali z wojny, nikt do nich ręki nie wyciągnął. Nikt nie dał im narzędzi, które pomogłyby powrócić do życia.

Myślisz, że są takie narzędzia?

Są różne sposoby wspierania ludzi po traumie. Nie chodzi o zapomnienie o tym, co im się wydarzyło.

A o co chodzi?

O to, żeby jakoś mogli żyć i nie zatruwać życia innym. (...)

Uprzedzając twoje pytanie: nie, nie byłem w Auschwitz. (...)

Dlaczego?

W moich żyłach płynie – od najwcześniejszych lat – bardzo dużo Auschwitzu. Nie wydaje mi się, że bym potrzebował go więcej. Ci, którzy tam jadą, to ci, którzy chcą więcej zrozumieć. Ja już nie chcę więcej zrozumieć. Oskarżam Auschwitz o pozbawienie mnie ojca. Auschwitz jest dla mnie zarówno konkretem, jak i symbolem całego Holokaustu. (...) uważam, że nie da się przeżyć Auschwitz.

A ci wszyscy, którzy ocalili?

Oni właśnie są największym zwycięstwem Hitlera. Gdyby zginęli, to na nich by się wszystko zakończyło. Ale Hitler ich wypuścił. Pozwolił im robić dzieci i dalej psuć świat. (...) Nie wierzę w te brednie, w odbudowywanie życia po Holokauście. Robienie dzieci to odbudowywanie? Do robienia dzieci nie musisz nic umieć. Odbudowywanie życia to praca nad sobą, a nie robienie dzieci. Sam widzisz, co się dzieje z drugim pokoleniem. A już się zaczynają kłopoty z trzecim. I to jeszcze nie koniec. Zwycięstwo Hitlera nie przemija.

To co twoim zdaniem powinni zrobić ci, którzy przeżyli?

Albo zginąć w obozach, albo... Ja bym nie chciał po tym wszystkim żyć.

Czyli?

Dochodzimy do najbardziej radykalnych przemyśleń. Uważam, że ci, którzy przeżyli i potem popełnili samobójstwa, zrobili więcej dla odrodzenia powojennego żydowskiego świata niż ci, którzy wyszli z obozów i pozakładali rodziny. Gdyby wszyscy postąpili tak, jak ci pierwsi, nie byłoby tego całego burdelu z drugim pokoleniem. Zgodzisz się ze mną?

Nie.

Wyczerpaliśmy temat?

Doszliśmy do ściany.

To zrobimy tak, jak mówiłem na początku. Odprowadzam cię do drzwi i żegnamy się¹².

W kolejnych wywiadach powtarzają się opisy zachowań rodziców ocalałych z Zagłady, które pozostawiły ślad na psychice rozmówców. Są to: unikanie dotyku, niezdolność do okazywania czułości, wycofanie. Urodzona w 1947 roku Lilly mówi o swojej matce, że „w czasie Holokaustu umarła w środku”¹³. W wypowiedziach bohaterów książki powtarza się gorycz związana z nieumiejętnością ułożenia sobie życia, stworzenia stałego związku, założenia rodziny. Dzieci osób, które przeżyły Auschwitz dorastały też w przekonaniu, że nie mogą zostawić nic na talerzu, ani źle się czuć. „Nie wolno było nie zjeść. Nie wolno też było być chorym”¹⁴. Okazanie słabości, nawet najmniejszej było w domach ocalańców kojarzone z najgorszym. „Nie można chorować, bo się nie przechodzi selekcji. Się umiera, a ja chcę żyć”¹⁵. Ludzie obciążeni w dzieciństwie takimi zakazami zmagają się w dorosłości z zaburzeniami odżywiania, unikają lekarzy, zatajają problemy ze zdrowiem, mają też problemy ze snem, bo przez lata budziły ich w nocy krzyki rodziców przenoszących się w nocnych koszmarach do piekła obozu. Poruszyła mnie też przywołana przez Lilly odpowiedź jej matki na pytanie, dlaczego nie usunęła tatuażu z obozowym numerem. Kobieta, jak zapewne wiele osób, które straciły w Auschwitz najbliższych stwierdziła, że „pamiątka” na przedramieniu jest grobem członków jej rodziny, którzy nie przeszli selekcji. Zwróciłam też uwagę na to, że w rozmowach przeprowadzonych przez Grynberga, podobnie jak w innych źródłach, z jakimi się spotkałam, często pojawia się kwestia zwycięstwa nad Hitlerem w odniesieniu do powojennego życia osób pochodzenia żydowskiego. W wielu rodzinach wojna z nazistami ciągle trwa, rujnując życie kolejnych pokoleń, w niektórych szczęśliwie udaje się ją zakończyć, ogłosić zwycięstwo, nierzadko jednak kilkudziesięcioletnią batalię wygrywa Führer. Wątek ten, w kontekście osiedlania się młodych Żydów w Berlinie, pojawia

¹² Ibidem, s. 10-15.

¹³ Ibidem, s. 58.

¹⁴ Ibidem, s. 59.

¹⁵ Ibidem.

się na przykład w rozdziale, którego bohaterem jest urodzony w 1955 roku Daniel. Mężczyzna mówi: „Jakiś czas temu przeczytałem, że w Berlinie jest całkiem duża grupa Izraelczyków, którzy tam mieszkają i pracują. Okazuje się, że ich ocalali dziadkowie są z nich dumni. Wiesz dlaczego?”¹⁶ Autor książki zna odpowiedź: „Wiem. Bo to jest dowód, że zwyciężyli Hitlera”¹⁷. O pokonaniu demonów poprzez wybór na miejsce zamieszkania stolicy Niemiec pisałam już przy okazji relacjonowania pracy nad sceną *Unorthodox*. Motyw zwycięstwa nad Hitlerem też postanowiłam wykorzystać.

Traumą tzw. „drugiego pokolenia” obarczyłam jedną z moich bohaterek, kreowaną przez Monikę. Początkowo napisałam dla niej monolog, ale czułam, że nie wyczerpuje on tematu – nie w sensie zawartości merytorycznej, ale charakteru postaci, opryskliwości, goryczy, która – jak w przypadku przytoczonego przeze mnie w obszernych fragmentach wywiadu z Jossim – realizuje się w dialogu, w relacji z drugim człowiekiem. Dodałam więc tej postaci rozmówczynię, terapeutkę. Aby nie zatracić metateatralnej retoryki, na potrzeby sceny wymyśliłam terapeutyczną metodę opowiadania o swojej traumie za pośrednictwem przedmiotów nazwanych przez zniecierpliwioną pacjentkę rekwizytami. Na wizytę przyniosła lalki i kolejkę, którymi bawiła się w dzieciństwie, przywołując u swojego ojca makabryczne wspomnienia rampy Auschwitz-Birkenau i stosów trupów wychudzonych więźniów.

Chciałam, aby ta scena znalazła się w pierwszej części przedstawienia, aby rozpoczęła proces zbiorowej terapii. Klamrą domknęła ją rozmowa bohaterek pod koniec spektaklu. Jagna, która była rozmówczynią córki ocalańca okazuje się tu również córką osoby, która przeżyła Auschwitz. Tyle że jej matka, w przeciwieństwie do milczącego ojca „pacjentki”, przez całe powojenne życie kompulsywnie opowiada o obozowych doświadczeniach, edukuje, daje świadectwo.

Opowiada obrazowo, kompulsywnie. Jest jak *Forest Gump*. Biegnie przez świat ze swoją historią i nie może się zatrzymać. Szkoły, sympozja, konferencje, wywiady. Na całym świecie. Również w Auschwitz. Te wieczne powroty to jej osobista terapia, która staje się terapią zbiorową. I widzisz – dużo nas łączy. Ja też, mimo że urodziłam się wiele lat po wojnie, wychowałam się w Auschwitz. Ale uważam, że to, że jesteśmy jest zwycięstwem naszych rodziców nad Hitlerem, a nie odwrotnie¹⁸.

¹⁶ Ibidem, s. 29.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ H. Radzikowska, op. cit., s. 15.

Drugie spotkanie przynosi informację o tym, że córka ocalańca odwiedziła wbrew pierwotnym deklaracjom Muzeum Auschwitz-Birkenau. Była to podróż oczyszczająca, pomagająca odnaleźć psychiczną równowagę. Terapia okazała się udana. Jej pozytywne efekty mają – w moim założeniu – dotyczyć nie tylko bohaterki, ale całej wytworzonej na czas trwania spektaklu wspólnoty, i szerzej – zbiorowej świadomości społeczeństwa. W opowieści o zwiedzaniu Muzeum zastosowałam zabieg przywołania słów, które padają w scenie oświęcimianki oprowadzającej turystów po terenie obozu. Z *offu* padają wypowiedziane przez nią wcześniej słowa dotyczące ekspozycji i krematorium. Mieszkanek Oświęcimia gra ta sama aktorka, spotkanie z przewodniczką przekazującą wiedzę na temat miejsca pamięci ma więc wymiar spotkania bohaterki, która po latach zdecydowała się odwiedzić miejsce odziedziczonej traumy, z samą sobą.

Pogodzenie z trudną rodzinną historią otworzyło mi przestrzeń do wprowadzenia napawającego optymizmem zakończenia, na którym mi bardzo zależało. Pomysł na puentę spektaklu przyniosła mi książka Jacka Małczyńskiego pt. *Krajobrazy zagłady: perspektywa historii środowiskowej*. Autor opisuje nietypowe, twórcze, czułe narracje na temat miejsc pamięci. „Pożyczyłam” je od niego i przekazałam moim bohaterkom. Jedna z nich, podczas wizyty w obozie zrobiła zdjęcie nieba, druga nagrała ciszę panującą w krematorium. Te pamiątki pozwalają im harmonijnie obcować z trudnym dziedzictwem. Trzecia z kobiet nie chciała nic przywieźć z Auschwitz, ale opowiedziała o akcji, którą pochwała. Kilkanaście drzew z Brzezinki zasadzono w Berlinie. Na terenie obozu zebrano też nasiona. Zasiano je i wystawiono w galerii. Każdy zwiedzający mógł sobie taką sadzonkę wziąć. Te nieme media pamięci dają ukojenie, z którym chciałam zostawić widzów.

Olsztynianka

Po ukończeniu tych budujących ramę dramaturgiczną scen stanęłam przed koniecznością napisania monologu wprowadzającego do spektaklu lokalny kontekst. Długo zastanawiałam się, kto i w jakiej scenicznej sytuacji powinien opowiedzieć historię olsztyńskich Żydów. Obawiałam się dydaktyzmu tej sceny. Nie chciałam, aby była „doklejona” do scenariusza ze względu na wymogi formalne projektu. Zastanawiałam się, jak zwaloryzować jej obecność w całości. Zdecydowałam się na rodzaj prowokacji. Wprowadziłam postać mówiącą z amerykańskim akcentem, która przedstawia się jako Niemka z Iowa, która dowiedziała się niedawno, że tak naprawdę jest Żydówką, a jej przodkowie mieszkali w Olsztynie. Dziewczyna przyjeżdża do miasta, w którym są jej korzenie i szuka miejsc związanych ze społecznością

żydowską. Nie może znaleźć getta, czym jest oburzona. Pyta widzów, gdzie było getto. Jak słusznie przypuszczałam, prezentacje spektaklu dowodzą, że oni też zazwyczaj nie wiedzą. Okazuje się, że dziewczyna pyta nie dlatego, że nie wie – zapoznała się z historią rodzinnego miasta swoich dziadków – ale dlatego, że chce poddać krytyce brak lokalnej narracji na temat wojennych losów mieszkańców żydowskiego pochodzenia. Za pośrednictwem bohaterki, którą stworzyłam z myślą o Karolinie, chciałam dać wyraz swojemu zadziwieniu brakiem jakiegokolwiek upamiętnienia w przestrzeni miasta prześladowanej ludności, ale także nieznaną mi wcześniej historią Żydów na terenie Prus Wschodnich, które znalazły się po wojnie w granicach Rzeczypospolitej. Młoda kobieta zastanawia się nad przyczynami wyparcia kwestii żydowskiej wśród Warmiaków. Pod koniec monologu przyznaje się do prowokacji – oczywiście nie przyjechała z Iowa, urodziła się w Olsztynie, jest aktorką biorącą udział w spektaklu, aby skonfrontować się z trudnym tematem i podzielić się wiedzą, którą zdobyła podczas prób:

Nigdy nie byłam w Iowa. Urodziłam się w Olsztynie i tu mieszkam. Ale naprawdę nie wiedziałam, jak to było z tym gettem. Teraz już wiem i chciałam się tą wiedzą podzielić. I zgadza się to, że chcę zrozumieć różne perspektywy. Szukamy historii i zaczynamy w nie wierzyć. Bo one są możliwe, często prawdziwe. Wchodzimy w role w poszukiwaniu prawdy. Albo prawd. Komora losująca jest pusta, następuje zwolnienie blokady¹⁹.

Wykorzystałam monolog Olsztynianki do wprowadzenia, zapowiedzianej już poniekąd fragmentami autentycznych wypowiedzi aktorek padającymi z *offu*, konwencji spektaklu, polegającej na wchodzeniu w role w celu ukazania różnych doświadczeń i perspektyw. Siłą napędową tego zabiegu jest chęć zrozumienia świata po Auschwitz i poznania swojego w nim miejsca. Scena ta następuje bezpośrednio po prologu i uruchamia kolejne wypowiedzi, w pierwszej kolejności terapię córki ocalańca. Rama procesu uzdrawiania z rodzinnej traumy przesunęła się więc nieco, co uznałam za korzystne dla dramaturgii całości, bo mniej oczywiste.

Mury

Podczas jednego z wywiadów, które przeprowadziłam z aktorkami, pojawiło się skojarzenie ucieczki z Auschwitz z próbami pokonania muru berlińskiego, w celu wydostania się z Berlina Wschodniego. Ta analogia pracowała we mnie, chciałam włączyć do spektaklu scenę mówiącą o powtarzającym się mechanizmie odgradzania jednych ludzi od drugich,

¹⁹ Ibidem, s. 4.

segregowania ich na lepszych i gorszych, i o tym, że są jednostki, które za wszelką cenę próbują takie bariery pokonać, aby zdobyć upragnioną wolność. Napisałam trzy krótkie monologi. Z myślą o Jagnie stworzyłam relację kobiety, która dzieli się historią miłości kuzyna babci i młodej Żydówki. Zakochanym udało się uciec z obozu, ale zostali złapani po kilku dniach. Ona popełniła samobójstwo, jego rozstrzelano.

Może gdyby nie uciekli, przeżyliby obóz i spędzili razem resztę życia. Ale oni nie chcieli czekać. Zresztą, skąd mogli wiedzieć, kiedy to piekło się skończy. Wielka to była miłość i bardzo piękna. Myślę, że mimo strachu przez te kilka dni, które spędzili na wolności, byli bardzo szczęśliwi. Ta miłość uleciała razem z nimi do nieba. Boli mnie to, że drut kolczasty wokół obozu Auschwitz-Birkenau jest przestrogą, której świat nie chce wysłuchać²⁰.

Interesowałam się kiedyś historią muru berlińskiego. Zapamiętałam opowieść o rodzinie, która z powodzeniem uciekła z Berlina wschodniego... balonem. Napisałam dla Moniki monolog inspirowany tą anegdotą. Kolejne pokolenia kojarzą tę gigantyczną zaporę jako popkulturowy obiekt o sentymentalnym zabarwieniu. Nic bardziej mylnego. Bardzo zależało mi na ukazaniu absurdalnego podobieństwa między murem dzielącym powojenną Europę na dwa porządki a drutem pod napięciem, jakim otoczone były obozy zagłady:

To nie był zwykły mur. Piękny, kolorowy, jak z pocztówek za dwa euro. Lubimy upiększać rzeczywistość. Murowi towarzyszył pas umocnień z zasiekami pod napięciem, z gwoździami, wieżami strażniczymi, z minami i groźnymi psami. Od strony wschodniej przypominało to ogrodzenie więzienia o zaostrzonym rygorze albo... obozu koncentracyjnego. Cyniczne to... Tak niedługo po wojnie, jakby ludzie żadnych wniosków z historii nie wyciągali²¹.

Trzecia z aktorek, Karolina, dostała ode mnie wypowiedź mieszkanki Izraela, której dziadkowie przeżyli Holokaust, ale musieli opuścić Polskę w marcu '68. Dziewczyna ubolewa nad powstaniem muru przebiegającego przez Strefę Gazy, nad tragiczną istotą konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Otuchy dodaje jej słynne dzieło Banksy'ego.

Współodczuwam z tymi, którzy zostali uwięzieni, którzy nie mogą dostać się do pracy, którzy nie mogą się kochać. Tym, którzy muszą uciekać, jak ta dziewczynka z muralu Banksy'ego na murze w Betlejem. Unoszą ją baloniki, które trzyma w ręku. Na pewno

²⁰ Ibidem, s. 8.

²¹ Ibidem.

dzięki nim wzbije się w górę tak wysoko, że uda jej się pokonać przeszkodę. Uwolnić się. Wierzę, że ta wojna, wbrew wszystkiemu, kiedyś się skończy²².

Te trzy sytuacje dzieli miejsce i czas, łączy zaś motyw zapory, której przekroczenie grozi śmiercią. Wszystkie bohaterki mówią o uwalniającym wznoszeniu się w powietrze, locie ponad zasiekami stworzonymi w celu odgradzenia jednych ludzi od drugih. W pierwszym przypadku jest to tragiczna metafora, w drugim budujący fakt, w trzecim zainspirowana sztuką fantazja. Kiedy wymyślałam tę scenę, miałam na celu poszerzenie myślowego horyzontu i stworzenie powietrznej perspektywy, która pozostawia niewygodę związaną z rozpoznaniem ludzkiej natury dążącej do tworzenia podziałów, ale też daje cię nadziei na to, że świat może być lepszy.

Wnuczka donosicieli

Z pomysłów na postaci, które wyklarowały mi się w trakcie przygotowań do rozpoczęcia pracy nad spektaklem i tygodniowych warsztatów, pozostały mi jeszcze dwie – depozytariuszka rodzinnego sekretu polegającego na udziale członka rodziny w zbrodniach na narodzie żydowskim i spadkobierczyni szlachetnej postawy przodków, którzy ratowali Żydów, narażając przy tym własne życie. Czułam, że formuła monologów już się wyczerpała, dlatego postanowiłam doprowadzić do spotkania tych bohaterek. Kobieta nosząca brzemień mrocznej rodzinnej historii przychodzi do tej drugiej, aby dzięki opowieści o winie siostry dziadka, która wydawała sąsiadów w ręce nazistów, uwolnić się od wyrzutów sumienia. Do opowiedzenia tej historii zachęciła mnie książka Ireny Wiszniewskiej pt. *Tajemnica rodzinna z Żydami w tle*. Dziennikarka i pisarka zajmująca się tematyką żydowską postawiła sobie za cel przeprowadzić wywiady z osobami, które wyniosły z domu tabu antysemitycznych aktów przemocy dokonanych podczas wojny. Jak się okazało, miała ogromny problem ze znalezieniem rozmówców, mimo iż zapewniała im anonimowość.

Rozmowa na te trudne tematy może być anonimowa, ponieważ nie chodzi o to, by oskarżać, ale o to, by zrozumieć. Dlatego namawiam do rozmowy? Opowiedzieć to wyzwolić się. To również pokazać ludziom, którzy zmagają się z podobnym problemem, że można zrzucić z siebie ciężar²³.

Po długich poszukiwaniach Wiszniewskiej udało się spotkać z pięcioma osobami, które opowiedziały jej o nieetycznej postawie członków rodziny. Same te opowieści, choć oczywiście

²² Ibidem.

²³ I. Wiszniewska, *Tajemnica rodzinna z Żydami w tle*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s. 9.

porażające, zrobiły na mnie mniejsze wrażenie niż trudność z ich pozyskaniem. To też uczyniłam tematem sceny, którą napisałam – przewyciężenie wstydu, mimo początkowej chęci zachowania anonimowości i ulga, jaką ten gest przynosi. Bohaterka, która przełamuje tabu, jest tu reprezentantką społeczeństwa. Wypowiada się w imieniu tych, którzy są depozytariuszami wstydlwych narracji, ale też tych, którzy sprzeciwiają się paradygmatowi Polaka męczennika, padającego często ofiarą, ale nigdy nie stającego się katem. Przypisałam stworzonej na potrzeby spektaklu postaci słowa, które sama mogłabym, więcej – chciałabym – wygłosić, mimo że nie wiem o żadnym antysemickim „wybryku” w historii mojej rodziny. Gdybym jednak się dowiedziała, że coś takiego miało miejsce, też być może przez jakiś czas milczałabym, zbierając siły na *coming out*.

Dlaczego? Bo nie ma przyzwolenia na opowiadanie o tym, jak nasi ojcowie, dziadkowie, babcie i ciotki wyrządzali krzywdę Żydom. A przecież wśród sprawców Holokaustu byli też Polacy – szmalcownicy, konfidenci gestapo, mali ludzie motywowani zawiścią, idioci... (...) I takich, jak ja, którzy są obarczeni jakąś mroczną antysemicką historią jest na pewno pierdyliard, ale mało kto o tym mówi. Bo to jest potężne tabu. Bo my Polacy lubimy myśleć o sobie dobrze. My dzielni, pokrzywdzeni. Gówno prawda! Romantyzm się skończył. I ja ten paradygmat pierdolę. /*zdejmuje maskę*/ Kurde, przepraszam, nakręciłam się. Ale chyba udało mi się wygramolić z jądra ciemności rodzinnego sekretu²⁴.

Siostra dziadka bohaterki była dozorczynią w krakowskiej kamienicy. Doniosła na lokatorów, którzy ukrywali żydowską rodzinę, co spowodowało, że gospodarze i ludzie, którym próbowali pomóc, trafili do Auschwitz. Opisuując ten prawdopodobny scenariusz podświadomie sugerowałam się historią Zuzanny Ginczanki. Młoda poetka ukrywała się we Lwowie w mieszkaniu przyjaciółki. Samozwańcza gospodyni kamienicy Zofia Chominowa doniosła na piękną Żydówkę. Ginczance udało się wykupić. Przeniosła się do Krakowa, gdzie ukrywała się przez kolejne dwa lata. Następnego donosu, którego padła ofiarą, nie przeżyła, została rozstrzelana w Płaszowie w maju 1944 roku. Z czasu dzielącego dwa zbrodnicze incydenty zachował się jedynie jeden utwór Ginczanki. Dzięki wierszowi *Non omnis moriar*²⁵

²⁴ H. Radzikowska, op. cit., s. 14.

²⁵ *Non omnis moriar* — moje dumne włosi,
Łąki moich obrusów, twierdze szaf niezłomnych,
Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel
I suknie, jasne suknie pozostaną po mnie.
Nie zostawiłam tutaj żadnego dziedzica,
Niech więc rzeczy żydowskie twoja dłoń wyszpera,
Chominowo, lwowianko, dzielna żono szpicla,

Chominowa przeszła do niechlubnej historii okupacyjnego donosicielstwa Polaków. Znałam ten wiersz, zresztą losy utalentowanej protegowanej Tuwima przypomina Wiszniewska w ostatnim rozdziale swojej książki. Pisząc jednak scenariusz *Powrotów* nie odwoływałam się świadomie do tego źródła. Dopiero teraz, kiedy analizuję proces powstawania spektaklu, zrozumiałam, że wiersz Ginczanki stał się dla mnie wzorcem godnej pogardy postawy Polaków podczas II wojny światowej, postawy, z którą się nie rozliczyliśmy, choć mamy jej świadomość. Jak pisze autorka *Tajemnicy rodzinnej z Żydami w tle*: „ci źli ludzie przebywają w jakiejś odległej przestrzeni symbolicznej. Nie można ich dotknąć. Są nierealni, odcieleśnieni”²⁶. Zależało mi na tym, aby tych złych ludzi urealnić, wyłonić ze sfery wyparcia i pojedynczej poetyckiej metafory.

Jeden z rozmówców Wiszniowskiej na pytanie, dlaczego wśród Polaków byli tacy, którzy wydawali Żydów w ręce nazistów, a niektórzy z nich z satysfakcją patrzyli na tragiczne skutki swoich działań, odpowiedział:

Widzę w tym rodzaj zemsty za żydowską przewagę (...). Przed wojną Żydzi stanowili siedemdziesiąt procent populacji Lubartowa. Należały do nich wszystkie browary oprócz jednego, huta szkła, fabryki wód, drukarnie, młyny motorowe, piekarnie... W zasadzie większość przemysłu i usług w mieście²⁷.

Takich miast jak Lubartów, zamieszkanym w dużej mierze przez Żydów, którym powodziło się lepiej niż Polakom, były setki. Cenna dla tego nurtu rozważań jest książka Andrzeja Ledera pt. *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Filozof kultury dowodzi, iż „zniknięcie” mieszkańców pochodzenia żydowskiego z przestrzeni polskich miast

Donosicielko chyża, matko folksdojcera.
Tobie, twoim niech służą, bo po cóż by obcym.
Bliscy moi — nie lutnia to, nie puste imię.
Pamiętam o was, wyście, kiedy szli szupowcy,
Też pamiętali o mnie. Przypomnieli i mnie.
Niech przyjaciele moi siądą przy pucharze
I zapiją mój pogrzeb i własne bogactwo:
Kilimy i makaty, półmiski, lichtarze
Niechaj piją noc całą, a o świcie brzasku
Niech zaczną szukać cennych kamieni i złota
W kanapach, materacach, kołdrach i dywanach.
O, jak będzie się palić w ręku im robota,
Kłęby włosia końskiego i morskiego siana,
Chmury prutych poduszek i obłoki pierzyn
Do rąk im przylgną, w skrzydła zmieniają ręce obie;
To krew moja pakuły z puchem zlepi świeżym
I uskrzydłonych nagle w aniołów przerobi.

²⁶ I. Wiszniewska, op. cit., s. 11.

²⁷ Ibidem, s. 113.

i miasteczek było jednym z podstawowych elementów strukturalnej i mentalnej rewolucji, która dokonała się w Polsce między 1939 a 1989 rokiem. Jedną z głównych tez Ledera jest stwierdzenie, że II wojna światowa zrealizowała skryte fantazje Polaków związane z możliwością zajęcia w życiu publicznym miejsca zajmowanego wcześniej przez Żydów. Hitlerowcy uczynili to, czego mieszkańcy Rzeczypospolitej nie mogli zrobić, bo krępowały ich zasady moralne i prawo. Wrogość wobec Żydów, powodowana głównie zawiścią, była jednak nie tylko obecna w ludowej mentalności, ale też podsycana przez naukę Kościoła katolickiego i program polityczny narodowej demokracji²⁸. I oto z nastaniem okupacji duża część społeczeństwa zaczęła czerpać, zapewne często nieuświadomioną, rozkosz z zakazanego czynu przy pełnym rozgrzeszeniu wynikającym z faktu, iż tego czynu dokonywał ktoś inny, w dodatku wróg:

Skryte do tej chwili, „złe” pragnienia dużej części polskiego społeczeństwa zostały zrealizowane przez innych. Choć najbardziej podmiotowe części narodu nie utożsamiały się z decyzjami, działaniem i odpowiedzialnością za to, co się stało, mściwe uczucia upokorzonych nagle zaczęły krystalizować się w wydarzeniach, realizować się bezwiednie, jak we śnie²⁹.

Na tragedii Żydów wielu Polaków zyskało. Przejęli ich majątki, zajęli stanowiska, wypełnili opustoszałą po sąsiadach przestrzeń swoimi ambicjami. O tym się nie mówi. W języku funkcjonuje jednak przykre słowo „pożydowskie”³⁰ na określenie tego, co było przynależne do świata, który przestał istnieć, albo inaczej – co kiedyś było cudze, ale tak się złożyło, że stało się nasze. To przejęcie własności jest jednak podszyte lękiem, obawą przed

²⁸ Jak pisze Leder: „Żyd był znaczącym, signifiant, bardzo bliskim centrum tworzącej się podmiotowej wyobraźni polskiego ludu. Jednocześnie można mu było przypisać wszystkie cechy symbolicznego nie-ja. To dlatego Roman Dmowski, myśląc o przyszłym polskim bycie politycznym, już w 1902 roku pisał: «Organizm narodowy powinien dążyć do wchłaniania tylko tego, co może przyswoić i obrócić na powiększenie wzrostu i siły zbiorowego ciała. Takim żywiołem nie są Żydzi. Mają oni zbyt wyraźną, zbyt skrytą, zbyt skrystalizowaną przez dziesiątki wieków życia cywilizowanego indywidualność [...], raczej oni byłiby zdolni naszą większość duchowo, a w części fizycznie zasymilować»” (R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Nortom, Wrocław 2008, s. 93); A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 56.

²⁹ Ibidem, s. 44.

³⁰ *(po)ŻYDOWSKIE* to tytuł wystawy, którą od 17.05 do 16.12.2024 można było obejrzeć w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Ekspozycja prezentuje prace Majera Kierszenblata, który po kilkudziesięciu latach namalował ze wspomnień życie Żydów w rodzinnym Opatowie, jednym z wielu przedwojennych sztetli. Malarską narrację uzupełniają przedmioty i zdjęcia miejsc, przypominające świat, który przestał istnieć. W opisie wystawy można przeczytać: „(...) *(po)ŻYDOWSKIE*. Termin opisujący nową kategorię miejsc i obiektów, która wyłoniła się w Polsce po Zagładzie. To przestrzenie i rzeczy, pozostałe po tych, którzy zginęli. Słowo «pożydowskie» spowite jest aurą niepokoju, nawiedzone przez duchy dawnych właścicieli, podszyte strachem, że powrócą, by upomnieć się o swój dobytek. Przypomina też, że byli wśród nas Żydzi, a zostały po nich tylko obiekty. Te obiekty wzywają nas do pielęgnowania pamięci. Wzywają do wzięcia w nawias tego, co «po» i przypomnienia o żydowskiej identyfikacji przestrzeni i rzeczy, które stanowią ważną część polskiej historii, kultury i tożsamości.”

tym, że kiedyś pojawi się ktoś, jakiś spadkobierca, który przyjedzie z drugiego końca świata, aby odzyskać to, co utracili jego przodkowie. Jak słusznie zauważa Leder „(...) wypowiedzenie i przemyślenie prawdy o własnej genealogii musiałyby zaś naprowadzić nas na myśl straszną i trudną – oto «pozbycie się» Żydów było dla wielu szansą awansu w obszar podmiotowości społecznej, pierwszym często momentem podmiotowego działania»³¹.

Gdybym teraz pisała *Powroty*, zwróciłabym uwagę na to, że nie trzeba było wydawać Żydów w ręce hitlerowców albo brać czynnego udziału w pogromach, aby emocje towarzyszące ich „zniknięciu” odczuć jako „intymnie znajome”³². Myślę, że to jest temat, który warto poruszać. O tym chciałabym mówić. O tym opowiedziałabym dziś, nawet kosztem którejś z historii składających się na spektakl.

Tą dygresją kończę opis pracy nad poszczególnymi elementami scenariusza. Kolejności niektórych z nich byłam na tym etapie pewna, z decyzją o rozmieszczeniu innych postanowiłam wstrzymać się do czasu, aż zyskają swój sceniczny kształt.

Praca nad koncepcją inscenizacyjną

Czas, który po napisaniu tekstu pozostał mi do rozpoczęcia drugiego cyklu prób, przeznaczyłam na rozmowy ze scenografką i kompozytorką. Odpowiedzialna za dekoracje i kostiumy Sylwia Maciejewska była obecna podczas pierwszych warsztatowych spotkań z aktorkami, widziała powstające etiudy, potem na bieżąco wysyłałam jej napisane już sceny. Od początku wiedziałyśmy, że będziemy chciały stworzyć surową przestrzeń, w której będą mogły zrealizować się różne opowieści. Zanim jednak rozpoczęłyśmy próby, myślałyśmy o wybudowaniu na scenie rodzaju sali rozpraw – miejsca, w którym podejmuje się próbę rozliczenia winnych i zadośćuczynienia ofiarom. Inspirację dla tego projektu stanowiły przestrzenie, w których rozgrywały się procesy norymberskie i opisany przez Hannah Arendt proces Adolfa Eichmanna. Interesującym rozwiązaniem wydawało nam się umieszczenie w scenografii akwarium, podobnego do tego, w którym zeznawał w Jerozolimie Eichmann. Na tym etapie brałam również pod uwagę wprowadzenie do scenariusza postaci autorki *Korzeni totalitaryzmu*, ale szybko z tego pomysłu zrezygnowałam, ponieważ uznałam, że jej rozważania mogą okazać się nieprzystępne dla przeciętnego odbiorcy. Teraz zapewne wróciłabym do tego pomysłu, ponownie go przemyślała.

³¹ A. Leder, op. cit., s. 91.

³² Ibidem, s. 44.

Wracając jednak do scenografii – forma klatki z materiału imitującego pancerne szkło wydawała nam się zarówno historycznym konkretem, jak i metaforą miejsca, z którego trudno się uwolnić. Sylwia zaproponowała jednak inne rozwiązanie – podniesioną względem poziomu sceny konstrukcję, której podłoga stanowi pochylnię opadającą w kierunku widowni. W centralnym punkcie konstrukcji wypełniającej całą scenę sali kameralnej znajduje się krater. Impulsem do wymyślenia tego obiektu była dla scenografki książka Wiesława Kielara pt. *Anus mundi* opisująca piekło Auschwitz. Łacińskie hasło oznaczające „odbyt świata” znalazło artystyczny wyraz w postaci dziury w scenie, miejsca po wybuchu, które trzeba omijać, do którego można wpaść, z którego z dymem wyłaniają się wspomnienia zapisane w zbiorowej pamięci, ale też podlegające wyparciu. Centralny punkt przestrzeni dawał również szansę na odrodzenie, wyjście na powierzchnię, wyłonienie się z niebytu. Koncepcja Sylwii bardzo mi się spodobała, oddawała sedno podejmowanej przez nas refleksji polegającej na krążeniu wokół pamięci o niewyobrażalnym, schodzeniu do piekieł i wyciąganiu z tych mrocznych zaświatów wniosków.

Dodatkowym walorem projektu było postawienie aktorek w niekomfortowej sytuacji polegającej na ciągłym wysiłku wynikającym z poruszania się po pochyłej płaszczyźnie podłogi. Wcielanie się w postaci obarczone ciężarem obozowej historii wiąże się z niewygoda, trudność w chodzeniu jest kinetycznym odzwierciedleniem poświęcenia, jakiego wymaga taka kreacja. Front konstrukcji podniesiony jest względem oryginalnej podłogi o około 40 cm, a jej przednia ściana tworzy rodzaj gabloty budzącej skojarzenie z ekspozycją w Muzeum Auschwitz-Birkenau. Dodatkowo znajduje się tam przestrzeń gry, którą planowałyśmy wykorzystać. Pochyła platforma jest biała. Kontrastuje z czernią ścian sali teatralnej oraz krawędzi krateru, a także kostiumami aktorek. W spektaklu szukamy balansu między tym, co dobre, a pamięcią o złu, którego nie da się wymazać.

Większość rekwizytów od początku spektaklu jest przygotowana wokół „czystej” przestrzeni gry. Nie chciałyśmy ich ukrywać – w końcu wielokrotnie padają ze sceny teatralne porównania. Transparentnie używamy medium teatru do konstruowania opowieści. Spośród przedmiotów wykorzystywanych w przedstawieniu szczególne miejsce zajmują buty. Jak wspominałam wcześniej, wszystkie aktorki wymieniły je jako obiekty kojarzące im się z obozem. Zapewne większość ludzi odruchowo powiedziałyby to samo. Ja na pewno. Wiedziałyśmy ze scenografką, że będziemy chciały, aby buty zagrały w spektaklu. Na etapie pracy nad etiudami pojawił się pomysł zrobienia z nich marionetek. Tak też się stało. Sylwia zaprojektowała krzyżaki w kształcie symboli religijnych, na których podwieszone zostały różne

rodzaje butów, a właściwie szewskich prawideł, które znalazłyśmy w magazynie. Nasuwają one skojarzenie nie tylko z obuwem, ale też z protezą kończyny. Na ich tle wyróżniają się czerwone dziewczęce buciki zawieszone na Gwieździe Dawida. Obiekt ten, inspirowany wspomnieniem Jagny, ale też filmem *Lista Schindlera*, znalazł się na plakacie. Marionetki wykorzystaliśmy w symbolicznej scenie obrócenia w proch przedstawicieli wszystkich wyznań. Zanim marionetki zostaną użyte, wiszą po bokach sceny jako element dekoracji.

Jak już wspomniałam, w spektaklu pojawia się jedna postać lalkowa – Perla Ovitz. Scenografka zaprojektowała tintamreskę – formę łączącą głowę i ręce aktorki z ciałem lalki. Złudzenie skróconego korpusu osoby niskorosłej uzyskaliśmy, umieszczając Karolinę w kraterze. Dzięki temu nie widać jej nóg, nad powierzchnią sceny znajdują się nogi doczepione do szyi animanta. W okrutnej scenie sprowokowanego przez doktora Mengele striptizu, Perla zostaje pozbawiona kostiumu. Dzięki wykorzystaniu lalki obraz ten jest poruszający, ale nie wulgarny. W celu stylizacji na postać uwiecznioną na zdjęciach, aktorka zakłada na tę scenę perukę. Ważnym elementem narracji o karłach z Auschwitz jest porównanie rodziny Ovitzów do siedmiu krasnoludków z ludowej baśni opracowanej przez braci Grimm. W 1937 roku ukazał się animowany film Disneya na podstawie tej słynnej opowieści. Siedmioro karłów, którymi zainteresował się Mengele, budziło w Auschwitz skojarzenie z postaciami z animacji, którą przed wojną widziało wielu więźniów i oprawców. Postanowiłyśmy ze scenografką wykorzystać w spektaklu zakorzeniony w kulturze wizerunek disneyowskich krasnoludków. Krewni Perli „występują” więc pod postacią figurek ze znanej bajki, co podkreśla groteskowy rys sceny.

Kiedy pisałam scenę dziewczyny obarczonej rodzinnym tabu, zakładałam, że aby zachować anonimowość, bohaterka skrywa twarz pod maską. Zupełnie jednak nie wiedziałam, jaka powinna to być maska. W jakiej estetyce miałyby być utrzymana? Co mogłaby przedstawiać? Scenografka zaproponowała, aby aktorka założyła na głowę papierową torebkę, taką, w jakiej dostaje się jedzenie na wynos. Spektakl powstawał w czasie powracających *lockdownów*, które sprawiały, że jedyną możliwością skorzystania z usług gastronomicznych był odbiór albo dowóz jedzenia. Papierowe torebki były więc niemalże tak popularne jak maseczki. Wydało mi się oczywiste, że w rozpaczliwym geście wstydu dziewczyna w ostatniej chwili sięga po taki właśnie przedmiot, żeby ukryć swoją twarz przed interlokutorką. Dodatkowy efekt komiczny uznaliśmy za walor odciążający tę scenę.

Po zamknięciu scenariusza uzgodniłam z Nataszą Topor, że skomponuje ona muzykę do dwóch piosenek – *Hymnu szkoły w Brzezince* i ballady z repertuaru Trupy Liliputów, jak

nazywał się zespół stworzony przez Ovitzów. Znaczącą rolę muzyka miała odegrać również w ruchowych sekwencjach powstałych z improwizacji i w etiudach pozbawionych tekstu. Zdecydowałyśmy się na współczesne, elektroniczne brzmienia, w które wplecione będą dźwięki kojarzące się z obozem, np. szczekanie krwiożerczych owczarków, odgłos nadjeżdżającego pociągu, syrena wzywająca na apel czy żydowska modlitwa. Ustaliliśmy, że scena Unortodox zakończy się utworem techno, a ruchowej narracji łączącej motyw ucieczki i obozowej orkiestry towarzyszył będzie niemiecki marsz. Kompozytorka zaproponowała też ambienty, wyłaniające się z krateru i wypełniające przestrzeń sceny. Noszą one ciężar opowieści, których tło stanowią.

Próby

Właściwy, trwający trzy tygodnie etap prób rozpoczął się od czytania scenariusza. Potem zaczęłam spotykać się z aktorkami w celu pracy nad poszczególnymi scenami. Bardzo zależało mi na intymnym procesie pozwalającym uwewnętrznić treść poszczególnych scen tak, aby odtwórczynie ról stały się medium przekazywanych treści. Szukałyśmy motywacji do rozpoczęcia każdego monologu, nazywałyśmy potrzebę podzielenia się danym problemem i budowałyśmy sytuację, w której zabrzmi on prawdziwie. Korzystając ze swojej nadwiedzy dotyczącej kierunku, w którym zmierza każda scena, proponowałam początki i zakończenia monologów tak, aby łączyły się one ze sobą w układzie pracującym na dramaturgię całości, a także dającym każdej z aktorek szansę na swobodne przygotowanie się do wcielenia się w kolejną postać podczas scen prowadzonych przez inną osobę. Kiedy aktorki czuły się bezpiecznie w poszczególnych sekwencjach, zaczęłyśmy je łączyć.

Część prób prowadził choreograf, który korygował i rozwijał sceny zarysowane w procesie improwizacji, a także budował łączniki pomiędzy scenami. Zgodziliśmy się co do tego, że aktywność fizyczna powinna zostać zainicjowana słowami, które padają pod koniec pierwszego monologu: „Komora losująca jest pusta, następuje zwolnienie blokady”³³. Początkowo aktorki poruszają się niczym kulki w maszynie losującej, jak wolne elektrony wypełniają przestrzeń sceny. Nie wiadomo, która zostanie wylosowana, aby opowiedzieć przyporządkowaną jej historię. Z czasem ich trajektorie porządkują się zgodnie z tematami poszczególnych fragmentów spektaklu.

³³ H. Radzikowska, op. cit., s. 4.

Sekwencje ruchowe, których szkic zrodził się podczas spotkań warsztatowych, uzupełniły dramaturgię zapisaną w scenariuszu i za pośrednictwem odrealnionych obrazów o metaforycznym potencjale kontrastujących z główną, opartą o słowo linią narracji wyznaczyły punkty kulminacyjne spektaklu. Pierwszym z nich jest kończąca monolog wnuczki nazisty upiorna wizja senna bohaterki. To scena musztry i perwersyjnego wykorzystania władzy przez obozową dominę. Jak to bywa w koszmarach, obraz przechodzi w kolejny – więźniarki zamieniają się we wściekle ujadające psy, aby po chwili w prostym, sugestywnym kodzie ruchowym podjąć się symulacji różnych rodzajów śmierci, jakim podlegali więźniowie obozu: rozstrzelanie, powieszenie i rzucenie się na druty pod napięciem. Te zapętlające się gesty podprowadzają wizję komory gazowej. Chciałam teatralnie przywołać masowy mechanizm Zagłady. Długo nie wiedziałam, jak to zrobić. Zdecydowałyśmy się ze scenografką na użycie folii malarskiej, która wraz z dymem puszczonego z sufitu pokrywa scenę, dusząc bohaterki i spychając je do krateru. Centralny punkt sceny zostaje oznaczony jako komora gazowa.

Sytuację sceniczną towarzyszącą puencie monologu Unorthodox uznałam za sprzyjającą wybudowaniu drugiego kulminacyjnego zdarzenia. Impreza techno – transowa muzyka, stroboskopowe światło, dym – to atmosfera sugerująca uwolnienie od więzów codzienności, które często idzie o krok za daleko. Kiedy mija euforia, pojawiają się demony. Ekstatyczny taniec zawładnął sceną, ale po chwili uspokaja się i skupia w jej centralnym punkcie. Dające się już wcześniej wysłyszeć w muzyce skojarzenia dźwiękowe z pociągiem stają się coraz bardziej wyraźne. Bohaterki jadą w podróż donikąd. Są oniemiałe, przepychają się, szukają dla siebie miejsca, ale ich ruch jest ciągle podporządkowany rytmowi. Kod ruchowy tej sekwencji zrodził się z połączenia działań, które pojawiły się w czasie improwizacji, kiedy aktorki realizowały zadane hasła – pociąg, prycza oraz zdjęcia. Tę dziwną podróż przerywa postawienie walizki. Jedna z aktorek wyjmuje z niej blaszane przedmioty i zaczyna na nich nieporadnie grać. Uderza w tacę i miskę, którą zakłada na głowę. Wygląda jak żalosny, upokorzony błazen, który stara się robić dobrą minę do złej gry. Do stworzenia tej figury zainspirowała nas relacja na temat traktowania schwytych uciekinierów. Osoby takie, zanim zostały stracone, były przebierane w strój kłowna i, trzymając tabliczkę z napisem „Hura, Hura, ich bin wieder da!”, musiały zabawiać załogę obozu i przerażonych tym występem współwięźniów. Dwie pozostałe aktorki w rytmie marsza wczołgują się po pochyłej scenie, po czym turlają się w dół. Cykl się powtarza, co wywołuje wrażenie syzyfowej pracy. Zapewne takie poczucie mieli więźniowie, którzy co rano, przy akompaniamencie obozowej orkiestry wyruszali do pracy poza teren obozu. Męczarnie kończą się jednak, aktorki wpelzają do krateru.

Po chwili pojawiają się w okienkach na froncie podestu. Nie widzą się, dzieli je ściana, ale mają szyfr dźwięków, za pomocą których się porozumiewają. Jedna z bohaterek próbuje przepiłować kraty w okienku. Akcja przenosi się na podest. Postać, która próbowała ucieczki w celi pod ziemią, małym nożykiem próbuje teraz sforsować niewidzialne drzwi. Uda jej się, jest wolna. Biegnie, a jej ucieczce towarzyszy symfonia Mozarta, która dodaje jej pędu i wiary w powodzenie brawurowego czynu. Niestety, po chwili rozbrzmiewa syrena, próba wydostania się na wolność zostaje udaremniona.

Trzecią kulminację stanowi oniryczna sekwencja butów kroczących w stronę krematorium. Pojawiają się one podczas monologu mieszkanki Oświęcimia, kiedy bohaterka mówi o duchach, których obecność czasami odczuwa. Buty-marionetki o krzyżakach w kształcie różnych symboli religijnych, reprezentujące ludzi, których już nie ma, podchodzą do krateru i do niego wpadają. Jako ostatnie, wesołym krokiem idą czerwone buciki, stają na krawędzi i... wskakują. W sferze akustycznej sekwencji towarzyszy powidok *Hymnu szkoły w Brzezince*, który został odśpiewany chwilę wcześniej.

Jak przez folię i techno opowiedzieć Holocaust

Taki tytuł nosi recenzja, która ukazała się po premierze spektaklu. Recepcja przedstawienia dopełniła procesu jego powstawania. Z satysfakcją stwierdzam, że moje intencje zostały trafnie odczytane. Szczególnie cieszy mnie stwierdzenie o dostosowaniu języka bazującego na patchworku historii, myśli, jakości i wartości, jaki wraz z realizatorami stworzyliśmy, do wrażliwości młodzieżowych odbiorców, grupy docelowej, na której mi szczególnie zależy. Angelika Gomolińska, autorka tekstu poświęconego *Powrotom* pisze:

To patchwork z ofiar, win, krzywd, fragmentarycznych historii, zwierzeń. Coś bez wyraźnego końca i bez wyraźnego początku, taka próba silnego oddziaływania na każdego z nas, na naszą wyobraźnię i poczucie sprawiedliwości. Powroty do czasów obozowych, do prawdziwych historii (inspiracja historią rodziny Ovitz), do literackiej ostoji (przycoczony fragment wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Niebo złote ci otworzę” oraz *Hymn Szkoły Podstawowej im. Pomnika Dzieci i Więźniów KL Auschwitz-Birkenau w Brzezince* nieznanego autora). Powroty do wiodących dogmatów, filozoficznych rezolucji o byciu ludzkim człowiekiem w czeluściach piekielnych z całym dobrodziejstwem inwentarza. Powroty do początku – do pramatki Ziemi (motyw sadzonek obozowych) – źródła przyszłych pokoleń.

Tym pokoleniom sztuka jest dedykowana szczególnie. Myślę, iż specyficzny układ scen, mocne oddziaływanie zmysłowe i efektowne elementy odwołują się mocno do percepcji młodzieży, która jest w tym miejscu odbiorcą, na którym zależy nam najbardziej. W tych młodych ludziach leży szansa na ocalenie pamięci, a jak wiadomo, bez pamięci jesteśmy pozbawieni pełni tożsamości, zatracamy granice historycznej ciągłości, a co za tym idzie – przestajemy w pełni być, tracimy korzenie. „Powroty” o tę ciągłość bytu i troski o pamięć niewątpliwie zabiegają. Ukorzeniają. (...)

Pewne wydarzenia i decyzje lokalizują człowieka w punkcie, z którego powrotu już nie ma. Złego czasami lepiej nie pamiętać, lecz o tej historii nie mamy prawa zapominać. I tego typu 'powroty' stają się naszym bezwzględnym obowiązkiem³⁴.

Na tym zależało mi najbardziej – na przygotowaniu pełnej emocjonalnego ładunku i merytorycznego zaplecza lekcji pamięci, której odrobienie pozwala żywić nadzieję, że ludzkość nie trafi nigdy do spenetrowanego w Auschwitz jądra ciemności.

Powrót do *Powrotów*

Równolegle z pisanie tego rozdziału obejrzałam film dokumentalny, który swoją premierę miał 19 lipca 2024 roku. Staram się na bieżąco zapoznawać się z tekstami kultury dotyczącymi interesującej mnie tematyki. Oczywiście wszystkiego nie da się zobaczyć, ale sporo filmów na temat Holokaustu widziałam. Muszę też przyznać, że część z nich nie robi już na mnie tak wielkiego wrażenia jak kiedyś – źródła się powtarzają, ujęcie problemu bywa wtórne, narracja mało odkrywcza. Dokument w reżyserii Daniela Völker wyjątkowo mnie jednak poruszył. Uderzyło mnie też, jak wiele wątków filmu pokrywa się z tymi, na których oparłam dramaturgię spektaklu. Z satysfakcją stwierdziłam, że montaż oparty na ukazaniu różnych optyk w pamięci o Auschwitz tworzy spójną opowieść, dojmująco smutną, a jednocześnie oczyszczającą i kojącą. *Cień komendanta* to historia dwóch rodzin – ocalałej z Holokaustu Anity Lasker i jej córki oraz syna komendanta obozu Hansa Jürgena Hössa i jego syna. Mamy tu więc motyw całkowicie odmiennej perspektywy traumy, a także przekazywania jej kolejnym pokoleniom. Niemalże stuletnia bohaterka przeżyła Auschwitz dzięki temu, że była wiolonczelistką i grała w obozowej orkiestrze. Przypomnę, że figura orkiestry powtarzała się w moich rozmowach z aktorkami i znalazła odzwierciedlenie w spektaklu. Co jednak bardziej

³⁴ Pozwalam sobie zacytować obszerny fragment recenzji, gdyż całość nie jest obecnie dostępna z powodu przebudowy strony internetowej autorki.

istotne, przedstawiona w filmie trudna relacja matki i córki doskonale oddaje zaczerpnięty przeze mnie od Grynberga model. Córka Anity mówi:

(...) dziś jako psychoterapeutka wiem, że dzieci ocalałych z Holocaustu, takie jak ja, dziedziczą bliżej nieokreśloną traumę tkwiącą głęboko w psychice i nigdy w pełni nieuświadomioną, bo pozbawioną kontekstu. Czułam to od wczesnego dzieciństwa. Wtedy nikt nie wiedział, jaki wpływ Holocaust wyrzeze na kolejne pokolenie. (...) Kiedy patrzę na swoje zdjęcia, na których mam dwa lata, ogarnia mnie smutek. Widnieje na nich dziecko pogrążone w rozpacz, nie uroczy, pulchniutki bobas, a kaleka. To jak zapowiedź moich późniejszych życiowych problemów. Matki nie ma na zdjęciach, bo nie była w stanie się mną zajmować, właśnie przez to, co przeżyła podczas wojny³⁵.

Jej matka nie protestuje. Z perspektywy czasu rozumie, jak obozowe doświadczenia wpłynęły na jej psychikę:

Jestem złą matką. Trauma sprawiła, że stałam się nieczuła, gruboskórna. Ktoś, kto przeżył coś tak potwornego, nie umie współczuć innym. Niczego nie potrzebuję i nigdy nie zrozumie potrzeb innych. To moje przekleństwo³⁶.

Po wojnie młoda wiołonczelistka pochodząca z rodziny zasymilowanych niemieckich Żydów postanowiła nie wracać do kraju, w którym się wychowała. Zamieszkała w Wielkiej Brytanii. Po latach jej córka postanawia przeprowadzić się do Berlina. Powtarza więc gest wielu potomków ocalałych z Zagłady, którzy w ten sposób manifestują symboliczne zwycięstwo nad Hitlerem. „Kiedy dostałam niemiecki paszport, pamiętam, że ogarnęła mnie euforia. Poczucie triumfu. (...) Ta przeprowadzka to dla mnie próba odzyskania skradzionego życia, również mojego”³⁷. W odpowiedzi Anity na powyższą deklarację znajdujemy motyw bliźniaczy do tego, który zaczerpnęłam z książki Deborah Feldman i wykorzystałam w monologu *Unorthodox* – strach przed tym, że Żydzi znowu padną ofiarą zbiorowej nienawiści. Moja bohaterka w *Powrotach* daje wyraz temu lękowi, mówiąc o reakcji jej rodziny na zamach terrorystyczny na World Trade Center. Chasydzi w Nowym Jorku nie współczuli pogrzebanym w ruinach wieżowców ani ich rodzinom, panicznie bali się natomiast, że winą za ich tragedię obarczeni zostaną Żydzi. Anita Lasker mówi:

Tak, dociera do nas jak mogłoby wyglądać nasze życie, gdyby nie głupota tych, którzy je zniszczyli. Niestety, głupota nadal rządzi światem. Ludzie potrzebują kozłów ofiarnych.

³⁵ *Cień komendanta*, reż. Daniela Völker (2024).

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

Kiedy widzę, jak chaos znów ogarnia świat, boję się, że znów obwinia o to Żydów³⁸.

Zwróciłam uwagę na jeszcze jeden szczegół. Podczas wszystkich uwiecznionych w filmie rozmów matka i córka cały czas palą papierosy. Intuicyjnie córce ocalańca dałam ten rekwizyt. Kiedy przywołuje trudne wspomnienia, nerwowo sięga po papierosa. Przed zapaleniem powstrzymuje ją krytyczne spojrzenie terapeutki.

W ramach osobistej terapii córka ocalałej z Zagłady wiolonczelistki postanawia nie tylko przeprowadzić się do Niemiec, ale także skontaktować z rodziną komendanta obozu Auschwitz-Birkenau Rudolfa Hössa. Poznajemy ponad osiemdziesięcioletniego Hansa Jürgena, który spędził dzieciństwo w willi graniczącej z miejscem masowej eksterminacji. Starszy mężczyzna zachował dobre wspomnienia z czasów, kiedy był małym chłopcem: „Moje dzieciństwo w Auschwitz było sielanką. (...) Pływaliśmy z ojcem łódką po rzece, bawiliśmy się z psami w ogrodzie”³⁹. Syn komendanta nie jest jednak człowiekiem bezrefleksyjnym. Widzowie filmu są świadkami procesu, który przechodzi. Pod wpływem rozmów z synem, lektury nieznanej mu wcześniej autobiografii swojego ojca, a także wyprawy do Muzeum Auschwitz-Birkenau, zdaje sobie sprawę z tego, iż padł ofiarą mechanizmu wyparcia. Uświadomienie sobie niezaprzeczalnej winy ojca, którego zapamiętał jako dobrego, wrażliwego człowieka, a także wiedzy matki na temat tego, co działo się w obozie, przysparza mu niewyobrażalnego cierpienia. Na ból reaguje skruchą. Kiedy staje w obliczu prawdy, pośród baraków, przy wejściu do krematorium z trudem wypowiada słowa:

Nie wiem, co powiedzieć. Zaniemówiłem. Jestem przerażony. (...) Możemy jedynie mieć nadzieję, że to się nie powtórzy, że wyciągnęliśmy z tego wnioski. Choć szczerze wątpię, bo gdyby tak było, antysemityzm nie byłby tak wszechobecny⁴⁰.

Bardzo istotną rolę w rozliczeniowej drodze Hansa Jürgena odgrywa jego syn, świadomy brzemienia, które na nim ciąży. W przeciwieństwie do ojca, przedstawiciel kolejnego pokolenia zdaje sobie sprawę z roli, jaką w Zagładzie odegrał Rudolf Höss: „Chyba nikt nie ma na sumieniu tylu istnień co on. To niezaprzeczalny fakt. Mój dziadek to największy masowy morderca w historii ludzkości”⁴¹. Wnuk komendanta fabryki śmierci został pastorem. Podczas jednego z kazań dzieli się z wiernymi przemyśleniami bardzo podobnymi do tych, które włożyłam w usta postaci wnuczki nazisty:

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

(...) przez lata posługi rozmawiałem z różnymi ludźmi, ludźmi naznaczonymi cierpieniem i problemami, rozmaitymi tragediami. Wielu zastanawiało się, czy ich troski wynikają z jakiejś pokoleniowej klątwy, którą odziedziczyli po przodkach. Sam odczuwam coś bardzo podobnego. Jestem wnukiem Rudolfa Hössa, komendanta SS, potwora z Auschwitz. Wyobrażacie sobie mieć takiego dziadka? Kiedy słyszę, jak ktoś mówi: „jaki ojciec, taki syn”, zaczynam się zastanawiać, czy w jakimś stopniu jestem podobny do dziadka⁴².

Podróż do obozu Auschwitz-Birkenau, osoby doświadczające pamięci tego miejsca ze skrajnie różnych perspektyw, odbywają wspólnie. Córka ocalałej z Holokaustu spotyka się w Oświęcimiu z synem i wnukiem człowieka odpowiedzialnego za śmierć miliona Żydów. Zanim jednak doszło do spotkania, bohaterka filmu wypowiedziała towarzyszące również mnie dojmujące uczucie, któremu dałam wyraz w *Powrotach*: „To Oświęcim. Na zawsze już kojarzony z niesławnym Auschwitz. Trudno uwierzyć, że tuż przy obozie jest miasto”⁴³. Wyjątkowo dotkliwa jest w filmie scena wizyty w obozie. Następuje tam pojednanie w bólu. Troje ludzi zdruzgotanych ciężarem doświadczenia pamięci miejsca łapie się za ręce, aby ulżyć sobie wzajemnie w cierpieniu. Jest to gest o niewyobrażalnej sile, obraz, który pozostaje w pamięci.

Anita Lasker odmówiła powrotu do Auschwitz, zgodziła się jednak przyjąć u siebie w domu syna i wnuka komendanta. Dochodzi do wzruszającego spotkania przy kawie i cięście przyniesionym przez gości. Podczas pełnej zrozumienia i życzliwości rozmowy padają z ust ocalałej słowa: „Niesamowicie, że siedzimy tu razem i wspominamy tę straszną przeszłość”⁴⁴. To spostrzeżenie jest niemal identyczne do puenty jednej z ostatnich scen *Powrotów*: „(...) świetnie, że siedzimy teraz razem i o tym gadamy. Tu nasze antagonistyczne doświadczenia pamięci się spotykają. Dziękuję ci za to”⁴⁵. Za zakończenie powrotu do *Powrotów* niech posłuży jeszcze jeden cytat z filmu *Cień komendanta* – ostatnia wypowiedź ocalałej, bardziej poruszająca niż morze słów, które wypowiedziano na temat pamięci o Zagładzie: „To była niezwykła chwila. Syn komendanta Auschwitz przyszedł do mojego domu, usiadł w fotelu naprzeciwko mnie i napiliśmy się razem kawy. Jest w tym coś pięknego”⁴⁶.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ H. Radzikowska, op. cit., s. 14.

⁴⁶ *Cień komendanta*, op. cit.

Madagaskar

Teatr niezależny

Zanim opiszę pracę nad spektaklem pt. *Madagaskar*, nakreślę pokrótce, jak wygląda działalność współtworzonego przeze mnie od 2014 roku Teatru PAPAHEMA, który jest pomysłodawcą i producentem tego przedstawienia. Tworzenie wypowiedzi w przestrzeni teatru niezależnego stanowi główny nurt mojej twórczości i jest mi szczególnie bliskie, dlatego też postanowiłam uczynić przedmiotem swojej doktorskiej refleksji również jeden ze spektakli z repertuaru Teatru PAPAHEMA.

Pod koniec studiów na kierunku aktorskim białostockiej filii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza postanowiłam wraz z trojgiem kolegów z roku – Pauliną Moś, Pawłem Rutkowskim i Mateuszem Trzmielom założyć grupę teatralną. Stało się to możliwe dzięki wygranemu przez nas konkursowi *Montownia BIS*, zorganizowanemu przez tworzących Teatr Montownia Rafała Rutkowskiego, Marcina Perchucia, Macieja Wierzbickiego i Adama Krawczuka. Nagrodą w konkursie była pomoc finansowa, organizacyjna i merytoryczna w przygotowaniu pierwszego spektaklu. Premiera przedstawienia *Molière. Z urojenia* na podstawie *Zmowy świętoszków* Michaiła Bułhakowa odbyła się 15 marca 2014 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Rok później Grupa PAPAHEMA zmieniła nazwę na Teatr PAPAHEMA, a następnie zarejestrowaliśmy pod tą samą nazwą Fundację. Od początku jej istnienia do dziś pełnię funkcję członkini zarządu.

Przez dziesięć lat Teatr zrealizował osiemnaście premier. Większość z nich powstało jako koprodukcje z teatrami instytucjonalnymi. Oprócz Teatru Żydowskiego w Warszawie im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, w którym w 2019 roku powstał spektakl *PeKiN*, a dwa lata później *Madagaskar*, Fundacja współpracowała dotychczas m.in. z Teatrem Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, Teatrem Miejskim w Gliwicach, Teatrem Polonia w Warszawie, Teatrem Ludowym w Krakowie i Teatrem im. Adama Mickiewicza w Częstochowie. Część spektakli z repertuaru Teatru powstała w procesie reżyserii zespołowej, w tym mojej, w przypadku innych reżyserią zajmowali się zaproszeni do współpracy twórcy. Obsadę niektórych przedstawień stanowią wyłącznie aktorzy Teatru PAPAHEMA, często zespół jest poszerzony o aktorów etatowych instytucji, która jest współproducentem.

Dorobek Fundacji można podzielić na spektakle na podstawie klasyki literatury (wspomniany *Molière. Z urojenia*, *Moral insanity. Tragedia ludzi głupich* na podstawie *Ich*

czworo Gabrieli Zapolskiej, Macbett Eugène Ionesco, Poskromnienie złoŹnicy Williama Szekspira, Calineczka dla dorosłych na podstawie Hansa Christiana Andersena, *Proces. Rekonstrukcja* na podstawie Franza Kafki, *Alicja po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla, *Niezwykły lot pilota Pirxa* na podstawie Stanisława Lema, *Piotruś Pan. W cieniu dorosłości* na podstawie Jamesa Matthew Barriego oraz *Nie płacz, Nemeczku* na podstawie *Chłopców z Palcu Broni* Ferenc Molnára; część z nich stanowi daleko idącą adaptację, a nawet wariację (na temat znanych narracji) oraz oparte o współczesny tekst powstały na potrzeby inscenizacji spektakle nawiązujące do biografii znanych osób (*Skłodowska. Radium Girl, Madagaskar, Fredro. Bardzo mi miło*), miejsc (*PeKiN*, czyli opowieść o Pałacu Kultury, w pewnym sensie również *Madagaskar*), bohaterów obrazów (*GALLERY OF MODERN heART*) czy zjawisk z życia społecznego (*Polityka*).

Wspólnym mianownikiem wszystkich spektakli, które zrealizowaliśmy, jest to, że powstały one z naszej inicjatywy, my dokonaliśmy wyboru tematu i materiału, my również dobieraliśmy skład realizatorów. Każdy ze spektakli Teatru PAPAHEMA powstał z potrzeby podzielenia się refleksjami dotyczącymi danej problematyki, zmierzenia się z określoną estetyką. Można więc powiedzieć, że wszystkie przedstawienia stanowią autorskie wypowiedzi zrealizowane w charakterystycznym dla grupy twórców teatralnym języku.

Ogromna większość projektów zrealizowanych przez niezależny teatr, który współtworzę, powstała dzięki pozyskanym przez nas dotacjom celowym. Jako członkini zarządu zajmuję się w Fundacji pozyskiwaniem środków na realizację spektakli w konkursach grantowych. Użyłam słowa projekt świadomie, gdyż zazwyczaj produkcji przedstawienia towarzyszą w naszej praktyce inne działania, zwykle o charakterze edukacyjnym. Tak też było w przypadku *Madagaskaru*, który ze względu na tematykę wybrałam jako przedmiot swoich rozważań. W ramach zadania publicznego, którego byliśmy inicjatorami, przygotowaliśmy premierę spektaklu, streamowaną debatę pt. *Madagaskar. Wyspa wykluczonych*, a także scenariusze lekcji poszerzających problematykę przedstawienia, wydrukowane w formie folderów i opublikowane na stronie internetowej Teatru¹.

¹ <https://teatrpapahema.pl/program-edukacyjny/> [dostęp z 14.02.2025].

Droga na Madagaskar

Nasza droga na Madagaskar zaczęła się w 2019 roku, kiedy to w Teatrze Żydowskim odbyła się premiera spektaklu pt. *PeKiN*, opowiadającego o historii Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Powstałe z inicjatywy Teatru PAPAHEMA przedstawienie na podstawie tekstu i w reżyserii Agaty Biziuk wpisało się w linię repertuarową Teatru i spotkało się z uznaniem jego publiczności. Rozpoczęło również twórczą przyjaźń teatru niezależnego z instytucją zajmującą się pielęgnowaniem kultury żydowskiej i pamięci o dorobku polskich Żydów. Po roku od premiery *PeKiNu* pojawiła się propozycja przygotowania kolejnego wspólnego spektaklu. Po stronie Fundacji leżały: dobór tematu i realizatorów oraz pokrycie większości kosztów produkcji. Taki układ jest dla teatru offowego korzystny – choć wymaga wielu starań organizacyjnych, daje wolność twórczą, gwarancję eksploatacji spektaklu oraz zaplecze techniczne, którego twórcy niezależni nie posiadają.

Jednym z głównych zainteresowań Teatru PAPAHEMA jest sięganie do biografii, poszerzanie ich o konteksty i budowanie z nich narracji, które skłaniają do refleksji o charakterze społeczno-historycznym. Od dawna kuszące wydawało nam się spotkanie na scenie kilku postaci historycznych, pochodzących z różnych czasów, reprezentujących różny światopogląd. Postanowiliśmy stworzyć opowieść o ważnych dla kultury postaciach o podwójnej, polsko-żydowskiej tożsamości. W wyborze bohaterów pomogła nam otwarta w lutym 2021 roku, czyli dokładnie wtedy, kiedy zaczynaliśmy pracę nad koncepcją nowego spektaklu, w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN stała galeria Dziedzictwo. Tak o wystawie piszą jej kuratorzy:

Od końca XVIII wieku, wraz z postępującą emancypacją, coraz więcej Żydów wychodziło poza świat tradycji, uczestnicząc w życiu społecznym, politycznym i kulturalnym swojego otoczenia. Niektóre dziedziny stawały się im szczególnie bliskie – mieli do nich łatwiejszy dostęp niż do innych, bądź wybierali je, kierując się wyniesionymi z żydowskiej kultury wartościami. Zdarzało się również, iż do dziedzin, którymi się zajmowali, wnosili nową, wywodzącą się z żydowskiej tradycji perspektywę, niekiedy mającą też związek z ich polskimi korzeniami. Ich osiągnięcia, niektóre uznane na arenie międzynarodowej, inne znane lepiej w polskim bądź w żydowskim świecie – mają wartość uniwersalną. Do pokazania w galerii „Dziedzictwo” wybraliśmy 26 postaci, reprezentujących różne obszary twórczości i działalności – sztukę, literaturę, muzykę, teatr i film, nauki ścisłe i humanistyczne, prawo, edukację, ekonomię, politykę. Ich dorobek jest ważny dla cywilizacji światowej, polskiej lub żydowskiej. Zestawione biografie bohaterów galerii ukazują szerokie spektrum dziedzin i obszarów życia, w których zaznaczyli swoją

obecność polscy Żydzi oraz różnorodność życiowych losów i relacji z żydowskim światem. Wszyscy są polskimi Żydami w tym sensie, że urodzili się i na ogół wychowali w Polsce lub na ziemiach polskich. Jedni dorastali w rodzinach religijnych, inni – w zasymilowanych, niektórzy – zmienili wyznanie. Wielu z nich porzuciło świat tradycji lub wyjechało z Polski, jednak fakt wychowania w świecie polsko-żydowskich wartości nie pozostawał bez wpływu na ich życiowe wybory. Ta konstelacja bohaterów tworzy zbiorowy portret polskich Żydów, w całej jego różnorodności, widziany poprzez życie i osiągnięcia jednostek, które są jednocześnie wyjątkowe i reprezentatywne. Ich losy rozgrywały się na styku wielu kultur, cechowało je otwarcie na świat. Mamy nadzieję, iż ich historie, osiągnięcia i reprezentowane przez nich wartości staną się źródłem inspiracji także dla nas dzisiaj i dla przyszłych pokoleń².

Takie podejście do podwójnej tożsamości wybitnych jednostek okazało się całkowicie spójne z naszym zamysłem i pomogło go wykrystalizować. Po obejrzeniu wystawy i zapoznaniu się z towarzyszącym jej wydawnictwem pt. *Dziedzictwo Żydów polskich* stanęliśmy przed trudnym wyborem postaci, które uczynimy naszymi bohaterami. Wiedzieliśmy już, że obsada spektaklu będzie liczyła sześć osób – czworo aktorów Teatru PAPAHEMA i dwóch aktorów Teatru Żydowskiego (Marek Węglarski i Piotr Sierecki), dwie kobiety i czterech mężczyzn. Zależało nam na tym, aby postaci, w które się wcielimy reprezentowały różny stosunek do swego pochodzenia, aby w różny sposób z niego „korzystały”, co pozwoli je scenicznie skonfliktować. Ważne było również, aby były to wyraziste osobowości o performatywnym potencjale.

Wyboru dokonaliśmy wspólnie z dramaturżką Magdaleną Drab. Dla autorki scenariusza istotne było również uzyskanie tragi-komicznego efektu. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na spotkanie następujących postaci: psychoanalityczki, uczennicy Zygmunta Freuda Heleny Deutsch, założycielki kosmetycznego imperium Heleny Rubinstein, poety Juliana Tuwima, okulisty, który wymyślił uniwersalny język esperanto, Ludwika Zamenhofa, producenta filmowego Samuela Goldwyna i pisarza Stanisława Lema. Pięć pierwszych biografii znalazło się wśród dwudziestu sześciu zaproponowanych przez autorów galerii *Dziedzictwo*. O dołączeniu do tego składu Lema zdecydowało jego radykalne wyparcie żydowskiego pochodzenia, ale też przypadająca na rok 2021 setna rocznica urodzin pisarza.

Kolejnymi etapami pracy nad spektaklem były: na płaszczyźnie organizacyjnej – zdobycie środków finansowych w konkursach grantowych, a na płaszczyźnie artystycznej –

² <https://www.polin.pl/pl/galeria-dziedzictwo> [dostęp z 28.10.2024].

kreacja konwencji przedstawienia. Za podjęcie kroków w sferze produkcyjnej odpowiedzialna byłam ja wraz z prezesem zarządu fundacji Mateuszem Trzmielem. Nad kształtem spektaklu zastanawiał się zaś zespół pod kierunkiem Magdaleny Drab i reżyserki Małgorzaty Dębskiej.

Kilkuletnia praktyka w trzecim sektorze pozwala rozpoznać charakter dostępnych programów dotacyjnych oraz szanse na pozytywne rozpatrzenie w nich oferty dotyczącej danego projektu. Zdecydowaliśmy się na podjęcie próby zdobycia środków na produkcję spektaklu i organizację towarzyszących mu wydarzeń w dwóch konkursach: organizowanym przez podlegające pod Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Muzeum Historii Polski programie *Patriotyzm Jutra* oraz w *Otwartym konkursie ofert* organizowanym przez Departament Kultury, Promocji i Sportu Urzędu Miejskiego w Białymstoku. W programie *Patriotyzm Jutra* jako główne cele projektu wyznaczyliśmy: „kultywowanie pamięci o wybitnych osiągnięciach Polaków zasłużonych dla rozwoju kultury i gospodarki kraju oraz ewolucji stosunków polsko-żydowskich, utrwalanie szacunku dla spuścizny polskich Żydów w kontekście poszanowania dorobku mniejszości narodowych i wyznaniowych, upowszechnianie wiedzy o XIX- i XX-wiecznej historii Polski, propagowanie uniwersalnych wartości w oparciu o promocję patriotyzmu i poszanowania tradycji, upamiętnienie postaci Stanisława Lema w 100. rocznicę urodzin literata”³. Natomiast pisząc wniosek o dotację z Urzędu Miasta, zwróciliśmy szczególną uwagę na postać Ludwika Zamenhofa, który urodził się i wychował w Białymstoku, na żydowską historię miasta oraz współczesne incydenty o podłożu antysemitycznym:

Pod koniec XIX w. Żydzi stanowili 63,5% mieszkańców Białegostoku, przed I wojną światową odsetek wzrósł do niemal 70%. W dwudziestoleciu międzywojennym liczba mieszkańców miasta pochodzenia żydowskiego spadła do ok. 43%, co i tak było z jednym z wyższych procentowych udziałów populacji żydowskiej w skali kraju. W Białymstoku mieszkało wiele osób pochodzenia żydowskiego, które okazały się ważne dla życia społecznego, naukowego i kulturalnego, jak choćby twórca języka esperanto Ludwik Zamenhoff. (...) Białostockie getto było jednym z największych na ziemiach polskich, a powstanie, które wybuchło tam 16 sierpnia 1943 roku, uważa się za drugi co do wielkości, po powstaniu w getcie warszawskim, zryw ludności żydowskiej przeciw hitlerowcom. (...) Zadanie to jest szczególnie istotne w kontekście pojawiających się w Białymstoku wydarzeń o charakterze antysemitycznym, jak chociażby (...) incydenty opisane przez Marcina

³ Oferta pt. *Drzewo życia – spektakl, debata i program edukacyjny poświęcone wybitnym Polakom żydowskiego pochodzenia* złożona przez Fundację Teatr PAPAHEMA w konkursie *Patriotyzm Jutra 2021* organizowanym przez Muzeum Historii Polski, archiwum Teatru.

Kąckiego w reportażu *Biała siła, czarna pamięć*⁴.

Wspólnym elementem obu ofert jest ekspozycja nadrzędnego celu, którym jest budowanie postawy obywatelskiej odbiorców w oparciu o szacunek dla przedstawicieli innych kultur. W obu konkursach udało nam się uzyskać dofinansowanie, co umożliwiło przeprowadzenie dwóch premier spektaklu – w Teatrze Żydowskim w Warszawie i w Uniwersyteckim Centrum Kultury w Białymstoku, a także organizację debaty i przygotowanie materiałów edukacyjnych. Przywołuję organizacyjne aspekty procesu produkcji spektaklu, gdyż stanowią one istotny element mojej działalności. Wykreowanie roli w spektaklu jest zwieńczeniem pracy nad przedstawieniem tworzoną przez artystów związanych z teatrem niezależnym. Wierzę, że wiedza na temat przedsięwzięcia zdobyta na każdym etapie jego realizacji przekłada się na zaangażowanie i pomaga w pełni świadomie budować postać sceniczną.

Na etapie składania ofert nie znaliśmy tytułu spektaklu, zdecydowaliśmy się więc na tytuł roboczy projektu: *Drzewo życia*. Do sformułowania tej nazwy zainspirowała nas rzeźba autorstwa Huberta Czerepoka będąca częścią wystawy Dziedzictwo. Instalacja odwołuje się do kabalistycznego motywu drzewa życia zbudowanego z boskich mocy, zwanych sefirami, które otrzymały tu nowe znaczenie – symbolizują

(...) obszary, w których realizuje się myśl, twórczość i działalność człowieka – na przykład sztuki piękne, literaturę, kino i teatr, muzykę, naukę, politykę, ekonomię, prawo, edukację. Dziedziny te rozwijają się dzięki pojedynczym ludziom – ich pracy, pasji, konsekwencji w dążeniu do celu, otwartości i odwadze w pokonywaniu przeszkód, a zarazem – stanowią fundament naszej cywilizacji. W tym sensie, niczym «boskie moce» – przyczyniają się do naprawy i «utrzymania» świata⁵.

Tytuł *Madagaskar* pojawił się dopiero po podjęciu przez nas decyzji dotyczącej miejsca akcji spektaklu, a nawet później, o czym będzie jeszcze mowa. Dramaturżka zaproponowała, aby spotkać bohaterów w zaświatach, które będą jednocześnie miejscem zsyłki niewygodnych, niepoddających się łatwej narodowościowej klasyfikacji postaci, przestrzenią wykluczenia. Wybór miejsca ma swoje historyczne umocowanie. Ta tropikalna wyspa miała w dwudziestolecie międzywojennym zostać pierwszą polską kolonią. Ceną pozyskania

⁴ Oferta *Drzewo życia – spektakl, debata i program edukacyjny poświęcone wybitnym Polakom żydowskiego pochodzenia* złożona przez Fundację Teatr PAPAHEMA w Otwartym konkursie ofert na realizację zadań publicznych w dziedzinie kultury, sztuki, ochrony dóbr kultury i dziedzictwa narodowego organizowanym przez Departament Kultury, Promocji i Sportu Urzędu Miejskiego w Białymstoku, archiwum Teatru.

⁵ <https://www.polin.pl/pl/galeria-dziedzictwo> [dostęp z 29.10.2024].

terytorium zamorskiego była między innymi organizacja przesiedlenia na wyspę europejskich Żydów. Więcej na temat tego projektu piszę w rozdziale pt. *Miejsce*. Tymczasem dość stwierdzić, że wyspa u południowo-wschodnich wybrzeży Afryki wydała nam się idealną przestrzenią na zagubienie w czasie naszych wybrańców. Abstrakcyjny koncept uczynienia w niedosłej polskiej kolonii zaświatów dla polskich Żydów zbliżył nas do konwencji spektaklu, którą autorka scenariusza określiła jako „horror metafizyczny”. W tym pojęciu miały się zmieścić groteska i absurd, a także namiastka musicalu.

W kulturze polskiej czasy świetności kabaretu przypadły na dwudziestolecie międzywojenne. Można śmiało powiedzieć, że była to wówczas dominująca forma rozrywki. Wśród twórców skeczy i piosenek znalazło się wielu polskich Żydów. Marian Hemar (Jan Marian Heschel; przez matkę, Bertę z domu Lehm spokrewniony ze Stanisławem Lemem), Jerzy Jurandot (Jerzy Glejgewicht), Julian Tuwim, Antoni Słonimski. Pisarze, poeci, tekściarze, satyrycy żydowskiego pochodzenia – to ich talentowi zawdzięczały swą jakość artystyczną uwielbiane przez warszawiaków kabarety Pod Picadorem, Cyrulik warszawski, Qui Pro Quo, Morskie Oko. Oprócz piosenek, widowiska kabaretowe obfitowały w zapożyczone z kultury żydowskiej szmoncesy (z jidysz – bzdury, głupstwa, androny) – często oparte na grze słów skecze, w których przedmiotem żartu jest zazwyczaj typowe dla przedstawicieli narodu żydowskiego praktyczne podejście do życia. Dowcipy te w wykonaniu gwiazd międzywojennego kabaretu nie miały antysemitckiego wydźwięku, co nie oznacza, że zawsze tak było. Jak można przeczytać w wirtualnym słowniku Żydowskiego Instytutu Historycznego szmonces to:

(...) kawał, dowcip żydowski, monolog, dialog, piosenka itp. na tematy żydowskie, czerpiący wzorce z żyd. humoru bądź oparty na nich gatunek twórczości literacko-kabaretowej. Początków jego kształtowania (jako gatunku) historycy literatury upatrują w repertuarze teatrzyków wiedeńskich z pierwszych lat XX w. Zajął on szczególną pozycję w polskim kabarecie satyryczno-literackim. Zwłaszcza w okr. międzywojennym niemal trudno było sobie wyobrazić program estradowy bez numeru tego typu. Słowo **sz.** ma różnorodne konotacje semantyczne – od pozytywnych, po uznanie go za formę pochodną antysemitycznej nagonki i ubliżania narodowi żydowskiemu (m.in. przez częste stosowanie w nim tzw. żydłaczka). Antysemita w jego karierze na scenach kabaretowych widzieli jeden z przejawów zagrożenia kultury polskiej. W tym samym czasie często nie dostrzegano w nim antysem. podtekstów, a wykonawcy i twórcy **sz.** cieszyli się dużą popularnością wśród żyd. publiczności. (...) W istocie **sz.** wymaga od swego twórcy wiele subtelności, gdyż autor porusza się w nim na granicy kiczu, złego smaku, i grozi mu

popadnięcie w antysemickie schematy. Natomiast odwołanie się do najlepszych wzorców humoru żydowskiego z jego łagodną autoironią, zabarwioną specyficzną „filozofią”, bywało bardzo płodne w sztuce estradowej. Autorami jednych z najlepszych *sz.* byli twórcy tej miary, co J. Tuwim i M. Hemar⁶.

Szmoncesowe dziedzictwo *Madagaskaru* odczytał i pochwalił jeden z recenzentów spektaklu Jacek Sieradzki:

Czym był szmonces? Żydowskim śmianiem się z siebie i ze świata w czasach, gdy w życiu nie było zbyt wesoło, ale jeszcze Zagłada nie przydeptała gardła żartom. Kiedy można było ekscentryczne wysławianie, światopogląd, cechy stereotypowe (tudzież stereotypy przełamujące) przekształcać w zbawienną tarczę dystansu i autoironii. Więcej: robić z nich inteligencki kod porozumiewawczy. Wszystko to w różnych formach, przetrwało głównie za oceanem (...). Żeby więc po latach znów ktoś sięgnął po tę formę i to z tak nietuzinkowym rezultatem?! (...) Bardzo to w szmoncesowym duchu: i elementarne pytania o tożsamość, i okraszona autokpiną świadomość marginalizacji, poetyka samorozliczeń i poetyka kabaretowego skeczu, który potrafi być tak liryczny, jak absurdalny. Serio i buffo. Powinni nad tym błyskotliwym scenariuszem rozmoknąć się wszyscy święci polskiego salonu, ale się nie rozmokają, bo salonu nie ma (...). Spektakl dzierżąc na aktorskich barkach członkowie grupy PAPAHEMA, czwórka białostockich ekslalkarzy, oferujący przedsięwzięciu sprawność, inteligencję i poczucie humoru, bez tego szmonces nie miałby szansy bytu⁷.

Dopasowanie konwencji spektaklu do jego treści musiało krytyka przekonać, skoro jako przedstawiciel Komisji Artystycznej 28. edycji Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki współczesnej zakwalifikował przedstawienie do finału.

Inspirując się żydowskim dziedzictwem międzywojennego kabaretu, autorka *Madagaskaru* postanowiła przydzielić każdej z sześciu postaci piosenkę, w której zwierzy się ona ze swoich tęsknot, rozczarowań, poglądów. Piosenki, najbardziej formalne elementy widowiska, są w dramacie miejscami najszczerzych wyznań bohaterów, obnażenia ich stosunku do swej tożsamości. Muzyczna konwencja przedstawienia zostaje wprowadzona w prologu poprzez, nawiązujący do dawnego hitu *Madagaskar*⁸, song Prażmatki – „Żydówki

⁶ <https://delet.jhi.pl/pl/psj/article/18773/szmonces> [dostęp z 1.11.2024].

⁷ J. Sieradzki, *Ajaj, Madagaskar*, <https://www.teatr-zydowski.art.pl/sites/default/files/respondr/tresc/spektakl/2022/madagaskar/recenzja/madagaskarjaceksieradzki-dra-202204.pdf> [dostęp z 2.12.2024].

⁸ Piosenka ze słowami Mieczysława Mikołajczyka z 1938 roku była odpowiedzią na projekt przejęcia przez Polskę afrykańskiej kolonii. W późniejszych latach wykonywała ją Maryla Rodowicz. Z dzisiejszej perspektywy utwór łatwo można by poddać postkolonialnej krytyce.

doskonalej, prakobiety, niemającej żadnych kłopotów z tożsamością narodową”⁹. Rola ta została napisana dla dyrektorki Teatru Żydowskiego Gołdy Tencer, obecnej na scenie w formie nagrań wideo. Nic więc dziwnego, że „(...) niektórzy dostrzegają w niej tajemniczy rys pewnej znanej aktorki”¹⁰. W drugiej scenie muzyczny kierunek spektaklu potwierdza odśpiewany przez wszystkich na rozkaz Prażmatki *Hymn Żmadagaskaru*. Skąd na wyspie mobilizujące do wykonu melodie? „To są zaświaty. Tu podkłady muzyczne są w normie”¹¹, jak mówi jeden z bohaterów. Aranżacje poszczególnych utworów wykonane przez Ignacego Zalewskiego przywodzą na myśl raz mgliste, innym razem bardziej bezpośrednie skojarzenia z międzywojennym kabaretem. Podobnie jest z towarzyszącymi piosenkom choreografiami stworzonymi przez Agnieszkę Konopkę. Wszystkie utwory odznaczają się jednak pewną niezdarnością, nieporadnością wykonania. Są to powidoki bogatych rewii, ale wykonawcy nie są profesjonalistami, to rozbitkowie, do występów zmuszają ich okoliczności, w których się znaleźli.

O konwencjonalnym charakterze widowiska, poza numerami muzycznymi świadczy wprowadzenie w postaci prezentacji bohaterów... a właściwie tego, co z nich zostało.

Ponieważ widz nie ma pojęcia, kto jest kim, konieczne wydaje się wyprowadzenie aneksu do sztuki. (...) Zamieszczam tu (...) pomocnicze opisy każdej z postaci i zapraszam do przeczytania ich Krystynę Czubównę lub Davida Attenborough, jeśli oczywiście znajdą czas i chęci.

KRYSTYNA/DAVID: Madagaskar, wyspa w południowo-zachodniej części oceanu metafizycznego. Grupa osobników duchowych próbuje zadomowić się w obcych i nieprzyjaznych dla siebie warunkach. Wysokie temperatury, wiatr, dusze lemurów zawieszone na gałęziach – to wszystko wyzwania, przed którymi stoją te wybitne osobistości gatunku ludzkiego. Z lewej możemy dostrzec:

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY DEUTSCH, matki psychoterapii, uczennicy Freuda, kobiety, że hoho, Polki-Żydówki z Przemysła znanej głównie poza Polską, na zawsze zakochanej w Przemysłu.

Na pierwszym planie:

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY RUBINSTEIN, madame, kobiety, która wymyśliła piękno, nieustraszonej kłamczuchy sortującej diamenty, gromadzącej dzieła sztuki,

⁹ M. Drab, *Madagaskar*, wersja egzemplarza z pierwszej próby, s. 3.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 8.

wynalazczyni kremu z filtrem, wodoodpornego tuszu i różu w kremie.

Nieco w głębi:

TO, CO ZOSTAŁO Z SAMUELA GOLDWYNA, wielkiego producenta filmowego (tego od ryczącego lwa), pochodzącego z warszawskich Nalewek Szmula Gelbfisza, zdobywcy jedenastu Oscarów.

Wśród fal da się zauważyć:

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA, pisarza znanego głównie z literatury science fiction, Polaka-Żyda ze Lwowa, pochowanego w obrządku katolickim, agnostyka z przekonania, zafascynowanego nauką i przyszłością.

Między gałązkami palmy majaczy:

TO, CO ZOSTAŁO Z JULIANA TUWIMA genialnego poety, z myszką na twarzy, z powodu której dokuczano mu w szkole, wylęknionego bluźniercy bojącego się przestrzeni, z przyzwyczajenia często rymującego do przedmówcy.

A niżej, pod wyżej wspomnianą palmą leży:

TO, CO ZOSTAŁO Z LUDWIKA ZAMENHOFA, twórcy esperanto, doktora mającego nadzieję, wielokrotnie nominowanego do pokojowej nagrody Nobla, orędownika hillelizmu i homaranizmu¹².

Zgodnie z zamysłem autorki, aneks pojawił się w spektaklu w wykonaniu Krystyny Czubówny. Głos znany z filmów przyrodniczych sprowadza bohaterów do roli okazów poddanych obserwacji. Życiorysy postaci zostały zamknięte w daleko upraszczających definicjach – takie też będą ich obrazy w kolejnych scenach: uogólnione, bazujące na podstawowych informacjach, jaskrawych cechach, odwołujące się jedynie do najważniejszych wydarzeń z życia. Nie zapominajmy, że nie mamy do czynienia z ludźmi tylko z tym, co po nich zostało. Zostało kilka frazesów i polsko-żydowskie pochodzenie. Projekt uniwersalnego języka nie ułatwił komunikacji między przedstawicielami różnych narodów ani nie przyczynił się do światowego pokoju, co wprowadziło Zamenhoba w zwątpienie i apatię¹³. Tuwim boi się

¹² Ibidem, s. 2.

¹³ „Zamenhof w domu mówił po rosyjsku, ale posługiwał się biegle hebrajskim, jidysz, niemieckim, francuskim, polskim, białoruskim, greckim i łaciną. Wyrastał w środowisku wielojęzycznym i od najmłodszych lat marzył o uniwersalnym języku, który pomógłby w utrzymaniu przyjacielskich relacji z sąsiadami poprzez zniesienie wszelkich barier komunikacyjnych. (...) Zamenhof pielęgnował silną żydowską tożsamość (...): «Jestem Żydem i wszystkie moje idee – ich geneza, dojrzewanie i niezłomność, cała historia moich wewnętrznych jak i zewnętrznych konfliktów, są nierozdzielnie związane z moim żydostwem. Nigdy nie ukrywałem faktu bycia Żydem; każdy esperantysta zna moje pochodzenie. Jestem dumny z tego, że jestem członkiem tego starożytnego

ognia i przestrzeni, nie mniej niż swojego żydowskiego pochodzenia, czemu dał wyraz w tekście *My, Żydzi Polscy*¹⁴. Lem wykreślił ze swojego nazwiska literę h, aby ukryć żydowski rodowód, wykreślił też z własnej biografii traumatyczne doświadczenia z lwowskiego getta, ale zakamuflował je w swoich utworach¹⁵. Goldwyn oprócz tego, że jest słynnym producentem filmowym jest też arogantem i ignorantem przez całe życie uciekającym od swej prawdziwej tożsamości poprzez zmiany miejsca zamieszkania i nazwiska¹⁶. Dwie Heleny – skrajnie różne, mierzą się z swoimi słabościami jako kobiety, Żydówki, Polki. Robią to na różne sposoby –

narodu, który tyle wycierpiał i tak dzielnie walczył, i którego jedyna misja dziejowa to – w moim odczuciu – łączenie wszystkich ludzi na ziemi pod hasłem *jednego Boga*, co oznacza: jedna idea dla całej ludzkości... to moja żydowskość kazała mi od wczesnego dzieciństwa oddać się bez reszty pochłaniającej mnie całkowicie idei i marzeniu zjednoczenia całej ludzkości w braterstwie. Ta idea jest bardzo ważnym elementem całego mojego życia i jego celem nadrzędnym. Projekt Esperanto jest tylko częścią tej idei, a ja nie przestaję myśleć i marzyć o jej kontynuacji». I tak też robił, po drodze doświadczając historycznych wydarzeń: powstań, pogromów, rewolucji i wojny.” / K. Steffen, *Nauka [w:] Dziedzictwo Żydów polskich*, red. naukowa B. Kirshenblatt-Gimblett, T. Sztyma, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2021, s. 150.

¹⁴ „Jak więc widać, akulturacja również płata figle i przebiega na rozmaite sposoby. Pouczający jest tu przykład Juliana Tuwima, jednego z największych mistrzów poezji polskiej XX wieku. Wychował się w Łodzi, w domu już spolonizowanym, ale znał też biegle, ze szkoły, język rosyjski. Całkowicie zasymilowany, zaangażowany w sprawy polskiej inteligencji, choć sympatyzujący z odnową języka hebrajskiego w Ziemi Izraela, dla narodowców pozostał Żydem. Kim był? Polakiem, któremu zostało żydowskie nazwisko, jak wytykali mu niektórzy Żydzi, zawiedzeni jego asymilacjonizmem i otwartą niechęcią do języka jidysz? Żydem, którego prześladowali antysemita? Polskim poetą pochodzenia żydowskiego? Polakiem z wyboru – «bo tak mi się podoba» – który po Zagładzie napisał przejmujący tren *My, Żydzi polscy?*” / P. Paziński, K. Szymaniak, *Literatura [w:] Dziedzictwo Żydów polskich*, op. cit., s. 34.

¹⁵ „Jego największe pisarskie dokonania wiele zawdzięczają lekturze „arcypolskiej” Trylogii Sienkiewicza (którą Lem znał na pamięć), ale i wykształceniu w lwowskim gimnazjum, gdzie w jego młodości obecny był duch Austro-Węgier. Z drugiej strony, zawarte w książkach Lema liczne aluzje do Zagłady i przeżyć okupacyjnych, których długo nie zauważano, albo o nich nie mówiono, respektując wolę samego Lema, który o przeżyciach z lwowskiego getta milczał konsekwentnie wiele dziesięcioleci, pokazują inne oblicze pisarza. Na wyobraźni i światopoglądzie autora *Solaris* i *Głosu Pana* odcisnęło się wolnomyślicielskie wychowanie w specyficznej, niemal całkowicie wyniszczzonej w Zagładzie subklasie: polskim mieszczaństwie pochodzenia żydowskiego, nominalnie mojżeszowym, faktycznie bezwyznaniowym, wierzącym w naukę i postęp społeczny.” / Ibidem, s. 35.

¹⁶ „W gronie niemieckich i wschodnioeuropejskich Żydów – twórców amerykańskiego przemysłu filmowego – Samuel Goldwyn nie cieszył się najlepszą sławą. Jego konfliktowy charakter i pragnienie bycia w centrum uwagi prowokowały reakcje antyimigracyjne i antysemita. Według snobistycznego opisu «Celuloidowego Księcia», opublikowanego w 1925 roku w «New Yorkerze», Goldwyn «miał lokaja, nosił eleganckie stroje i wyglądał na dżentelmena, ale tylko dopóki się nie odezwał. Jego słownictwo ograniczało się do dziesięciu wyrazów, zwykle wykrzykiwanych». Autor tych słów przyznawał jednocześnie, że Goldwyn był «postacią robiącą wrażenie – natchnionym śmiałkiem i ryzykantem», który sukces osiągnięty w «skundlonym przemyśle filmowym» zawdzięczał lekcji odebranej podczas swego ubożego warszawskiego dzieciństwa. To samo można powiedzieć o czwórce braci Warner, też synach obwoźnego handlarza.” / J. Hoberman, *Film, [w:] Dziedzictwo Żydów polskich*, op. cit., s. 212.

Deutsch przez psychoanalizę¹⁷, Rubinstein przez fasadowe wyparcie słabości i światową markę, z którą się całkowicie utożsamiła¹⁸.

W metafizycznych zaświatach bohaterowie poddawani są od rana do wieczora torturom polegającym na odgrywaniu rytuałów przynależnych obu kulturom, z których się wywodzą, ich charakterystyczne elementy wymieszane są ze sobą jak czulent z kiełbasą grillową w ich codziennym magalskim menu. Widzowie podglądają wyjątkowy, a jednocześnie typowy dzień na wyspie. Wyjątkowy, bo w zaświaty trafił nowy rozbitek – zmarły w 2006 roku Stanisław Lem. Typowy, bo pojawienie się nowego mieszkańca nie zmienia narzuconego przez Prażmatkę planu dnia. Po porannym odśpiewaniu *Hymnu* następuje epizod rżenia, polegający na organicznej, wręcz fizjologicznej konieczności wypowiedzania przed niemal każdym słowem głoski „ż”. Lem się wzbrania, ale i jego „dopada rżenie”. Pyta: „Ale dlaczego rżenie? Po co?”¹⁹ Odpowiada mu mistrz polskiej mowy Julian Tuwim: „Bo pana polszczyzna, zdaniem niektórych powinna zawierać jakiś ślad ż... Pan nie jest tylko Po. Pan jest Żypo”²⁰. Okrutny to mechanizm, tortura nasuwająca na myśl skojarzenie z opaską z gwiazdą Dawida, desygnat żydowskości przeniesiony na płaszczyznę języka, stale przypominający o tym, o czym i tak zapomnieć nie można.

Do repertuaru codziennych atrakcji należą również między innymi: odgrywanie ofiary Izaaka, sceny ze sztuki Abrahama Golfadena, wojna, podczas której następuje podział na klasyczne męskie i kobiece role oraz polskie tańce ludowe. Powtarzalny rytm dnia zaburza projekt przybyłego na wyspę o świcie Stanisława Lema, który zachęca pozostałych rozbiteków do zanurzenia się w okalającym wyspę praocenie. Prażmatka jest jednak przygotowana na ten zbiorowy skok w nicość. Zwiastuje on początek nowego cyklu. Zanurzenie w oceanie rozpocznie dalszą wędrówkę. Czy będzie ona uwalniająca czy wikłająca bohaterów w inne krzywdzące tożsamościowe schematy? Tego nie wiemy.

¹⁷ „Helena Deutsch, pierwsza w historii ekspertka w dziedzinie psychologii kobiet i ich seksualności, była do stosunkowo niedawna – do momentu odrodzenia się w Polsce psychoanalizy – kompletnie w kraju zapomniana. Jej najbardziej znaną pracą naukową jest *Psychologia kobiet (The Psychology of Women)*, pierwsza książka w historii poświęcona temu tematowi, w której autorka porusza kwestię specjalnej zdolności kobiet do identyfikowania się z innymi. Jej teoria, jakoby psychologia kobiety miała swoje źródło w biologii, została ostro skrytykowana przez niektóre feministki, choć w ostatnich latach praca Deutsch zyskała nowe pozytywne recenzje. Helena Deutsch przyznawała, że czuła się Polką i że śniła po polsku nawet po 70 latach spędzonych w Stanach Zjednoczonych. Nie przestawała czuć się outsiderką, zarówno jako kobieta, jak i jako Żydówka. Musiała nieustannie udowadniać swoją wartość w zawodzie zdominowanym przez mężczyzn i doświadczała antysemityzmu w Przemyślu, Wiedniu, ale też w Cambridge w Massachusetts, swoim amerykańskim domu.” / K. Steffen, op. cit., s. 147.

¹⁸ O Helenie Rubinstein wspominał szerzej, gdyż jest to postać, w którą się wcieliłam.

¹⁹ M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., s. 8.

²⁰ Ibidem.

To, co zostało z dramatu Magdaleny Drab, a raczej o tym, co uległo skrótom

Od premiery *Madagaskaru* minęły trzy lata. Przedstawienie jest ciągle w repertuarze Teatru Żydowskiego, co kilka miesięcy wraca na afisz, w związku z czym regularnie sięgam po scenariusz, aby przygotować się do wznowienia. Mam zwyczaj zaznaczać w tekście swoje kwestie, rzucam więc na nie okiem, przypominam sobie tekst i przygotowana wychodzę na scenę. Korzystam z egzemplarza, który dostałam na pierwszej próbie czytanej. Są na nim naniesione skróty, które poczyniliśmy z reżyserką w trakcie prób. Na skreślone fragmenty nie patrzyłam od trzech lat. Zrobiłam to dopiero teraz. Odszukałam też pierwotną wersję scenariusza, tę sprzed rozpoczęcia prób. Sztuka nazywała się początkowo *Jestem ż*. Zmieniliśmy tytuł, bo obawialiśmy się, że dla potencjalnych widzów określenie tożsamości jako „ż” może być niezrozumiałe i mało zachęcające. Dramat *Jestem ż* rozpoczynał się od odautorskiej ody:

TO, CO ZOSTAŁO Z AUTORKI: Oto wstęp dedykowany Stanisławowi Lemowi, który regularnie był zmuszany do pisania takich przedtaktów do swoich powieści. Wszystko po to, by uspokoić cenzurę, że autor zostanie przez odbiorców właściwie zrozumiany. Ja nie jestem zmuszona, a jednak bardzo się boję, że nie zostanę właściwie zrozumiana. Ponadto mam poważne obawy, że ten wstęp zostanie potajemnie i niecnie wycięty przez aktorów i reżyserkę, jako niezwiązany z fabułą i niepopychający akcji naprzód. A ja próbuję się wytłumaczyć. Miała to być sztuka lekka i zabawna. O Żydach. Kropka. Miejsce na sitcomowy śmiech. Tak. To miały być chichroły o Żydach-Polakach na tematy tożsamościowe i narodowe. Naród i tożsamość to jak wiadomo kabaretowa działka. A tożsamość narodowa Żydów jest najzabawniejszą działką ze wszystkich. Obfita i żyzna. Kawały rosną na niej jak zmutowane truskawki na czystym azocie. Ale nie miał to być jakiś szmonces. Nic o fasoli i karpiu. Najlepiej abstrakcyjnie i lekko. O Żydach. Łatwizna. Żydzi przecież tacy są, że boki zrywać. Żyd to taki ogólnie znany bodziec do podśmiejek. Wieczna tułaczka, pogromy, Holocaust, żydowski los. Kopalnia dowcipasów. Nic, tylko rechotać. Jeśli państwo nie rechoczą, bardzo mi przykro. Robiłam, co mogłam. Już w tym krótkim wstępie z pewnością udało mi się kogoś obrazić. Tyle jest niebezpiecznych słów, które należałoby omijać. Właściwie już słowo Żyd jest takim słowem. Bo nie wiadomo, jak zostało użyte: czy zwyczajnie czy z jakimś podtekstem, może obraźliwym. Znanego Żyda obrazić jeszcze łatwiej, bo z pomników, jak wiadomo, nie warto żartować. Słowo Polak, Polska czy naród to także słowa groźne, nawet agresywne. A cała rzeka słów, która ma ułożyć się w sztukę o żydowskich coming outach, o ukrywaniu i ujawnianiu żydowskiej tożsamości znanych Polaków i opowiedzieć o nich w lekkiej formie, to już całkiem grząski grunt. Dajmy za przykład wyrażenia: żydowskie wyjście z szafy. Nic śmiesznego. Nietakt.

Obraza. Aż zęby bolą. Zęby też zresztą nie kojarzą się najlepiej. Wszystkie części ciała są jakby nie na miejscu, dlatego bohaterowie tej sztuki są pozbawieni ciał, co tak naprawdę też nie jest szczególnie zabawne, bo to znaczy, że nie żyją. Ale to już nie jest moja wina. To fakt. Skoro więc zabieram się za żarty o zmarłych, postanowiłam napisać taki oto wstęp, w którym z góry wszystkich przeproszę i uprzedzę, że naprawdę nie zamierzałam nikogo obrażać. Biorąc pod uwagę te wszystkie przeciwności, postanowiłam, że będzie to sztuka złożona z półsłów, niedopowiedzeń, przemilczeń i neologizmów. To będzie horror żart o języku i o ważnych ludziach. Chciałabym, by pamięć o nich była lekka i radosna, nawet jeśli nie takie było ich życie. I chciałabym, by pewnego dnia słowa: naród, tożsamość, Żyd czy Polak również stały się słowami lekkimi, niegroźnymi i nieobciążonymi. To jest życzenie, które leci teraz do nieba, gdziekolwiek ono jest i do tych, którzy to czytają²¹.

Zgodnie z przewidywaniami autorki monolog został skreślony, i to już przed pierwszą próbą. Postanowiłam go jednak zacytować, aby *post factum* oddać Magdzie głos, który chciała zabrać. Ponadto fragment ten eksplikuje intencje i obawy, które towarzyszyły wszystkim realizatorom spektaklu, mnie również. Zrobiliśmy to przedstawienie w naiwnej wierze, że możemy przyczynić się do odciążenia słów naznaczonych wrogością prowadzącą do aktów przemocy. Wstęp zapowiada również poszukiwanie treści w warstwie językowej, co jest charakterystycznym elementem spektaklu. Rezygnacja z ody podyktowana była względami dramaturgicznymi. Gdybyśmy zdecydowali się na zachowanie monologu, przedstawienie miałoby kilka początków, a jego treść zostałaby niejako opowiedziana już przed prezentacją bohaterów dramatu.

Ze skreśleń na moim egzemplarzu wynika, że reżyserka zdecydowała się na usunięcie fragmentów opisujących różnice kulturowe, które za życia były przedmiotem wyborów bohaterów, w zaświatach zaś są treścią ich tortur.

TO, CO ZOSTAŁO Z LUDWIKA ZAMENHOFA: (...) Myślę, że wszyscy jak tu stoimy, mieliśmy nadzieję, że wyciągniemy kopytka i wreszcie się skończy ten cyrk z przynależnością, narodowością i tak dalej, ale okazało się, że po śmierci to wcale nie mija. Multi-culti nie działa nawet w zaświatach. W głębi duszy mieliśmy nie być tacy drobni, a jest wręcz przeciwnie. W głębi duszy jesteśmy właśnie tacy. (...) Jedna noga stoi w niebie dla Polaków tak zwanych właściwych, gdzie palą się grille z kiełbasą wieprzową, a przebrany za Jezusa Chrystusa organista gra na keyboardzie przeboje „Czerwonych gitar”. Druga noga w piekle żydowskim czeka na Mesjasza albo znika zgodnie z doktryną i rozplywa się w nicość – stąd te amputacje u niektórych, te kikuty

²¹ M. Drab, *Jestem z* (pierwotna wersja *Madagaskaru*).

gdzieniegdzie. (...) Ohyda. Dlatego stałem się zgorzkniały, twardy, chociaż nigdy taki nie byłem. Jestem Ż. Muszę się bronić. Gdyby w niebie rządził Bóg, a nie ludzie, wszystko byłoby dobrze. Dopóki zaświaty wymyślają ludzie, nie może tam być szczęścia²².

Miejsce, do którego trafia się po śmierci, a szerzej – religie to według Zamenhofs myślowe konstrukty, strukturalistyczne ćwiczenia. Pochodzący z Białegostoku okulista z zawodu, a lingwista z zamiłowania musiał wychodzić z takiego założenia, stworzył przecież, poza językiem esperanto, projekt nowej uniwersalnej religii – hilelizmu, przemianowanego później na homaranizm. Według pomysłu Zamenhofs, Żydzi powinni zbliżyć się do wyznawców innych religii, mieszkańców kraju, w którym żyją²³. Magda Drab, poza pacyfistyczną intencją poszukiwań Zamenhofs, przypisała mu również indywidualną motywację – chęć uwolnienia się od piętna „Ż”: „Stworzyć niczyje słowa, niczyje miejsca, niczyich Bogów, niczyjego mnie. Tego chciałem”²⁴.

Teorię podziału miejsc, do których trafiają po śmierci przedstawiciele narodów polskiego i żydowskiego wyeksplikował również w pierwotnej wersji scenariusza Tuwim, poeta, któremu prasa wytykała żydowskie pochodzenie i podważała „polskość” twórczości, a którego Żydzi, zwłaszcza ci ortodoksyjni uważali za zdrajcę wyrzekającego się swojego dziedzictwa²⁵:

TO, CO ZOSTAŁO Z JULIANA TUWIMA: Prawdziwy Żyd, taki Żyd jak się patrzy, to zgodnie z wiarą znika i ma spokój. Taki Żyd trochę zlaicyzowany, co bawi się w wierzenia ludowe, musi podobno trafić do piekła – taka masochistyczna kultura. Polak to zwykle

²² M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., s. 14.

²³ „Po odrzuceniu asymilacji, syjonizmu oraz idei narodu wybranego, postanowił oczyścić judaizm z wszelkich etnicznych naleciałości. W tym też celu wymyślił hilelizm, nazwany tak na cześć rabina Hillela, mędrca Talmudu, znanego z wyrozumiałości. Wyznawcy hilelizmu mieli początkowo stanowić sektę wewnątrz społeczności żydowskiej, która, otwierając się na świat, miała ten świat stopniowo wchłonać – proces odwrotny do procesu asymilacji Żydów w świecie chrześcijańskim. Wszyscy wyznawcy hilelizmu mieli oczywiście mówić w języku esperanto. Ponieważ pomysł nie cieszył się wielkim zainteresowaniem, Zamenhof przemianował swą religię na homaranizm, w ten sposób jeszcze bardziej oddalając ją od judaizmu, i zaadresował ją do całej ludzkości. Niestety i w tej formie propozycja Zamenhofs nie znalazła wielu zwolenników.” / P. Paziński, K. Szymaniak, op. cit., s. 149.

²⁴ M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., s. 15.

²⁵ Ten dualizm znajduje odzwierciedlenie we współczesnej recepcji twórczości poety: „Niekwestionowany w Polsce pisarz kanoniczny – Julian Tuwim, pozostaje, i to mimo licznych przekładów hebrajskich, dość słabo znany w Izraelu, niemal nieznany w Stanach Zjednoczonych – dwóch współcześnie najważniejszych ośrodkach życia żydowskiego na świecie. Pod koniec 2019 roku izraelski dziennik «Jerusalem Post» pytał nawet: «Dlaczego Polacy kochają wielkiego poetę Tuwima, a Żydzi o nim zapomnieli?» – wzywając do odzyskania we współczesnej kulturze tuwimowskiego ducha sprzeciwu wobec narodowych szowinizmów. Z kolei w Polsce niewiele mówi się o złożonej tożsamości Tuwima (...). «Żydowska twarz Tuwima» pozostaje w szkolnym i popularnym przekazie zupełnie niewidoczna. Rewersem tego podejścia jest z kolei uznawanie Tuwima (często popołu z Antonim Słonimskim) za pars pro toto literatury żydowskiej w Polsce. Zanurzony w ojczyźnie-polszczyźnie Tuwim przysłał wielojęzyczne dziedzictwo literatury Żydów polskich.” / Ibidem, s. 39.

zmierza do raju albo czyśćca. Do piekła nie chce, bo mówi, że już był. A Żyjo trzeba było umieścić gdzieś pośrodku i proszę. Trochę raj, ale trochę jednak piekło.

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY RUBINSTEIN: Na koniec dnia przychodzi pora spoczynku. Trzeba ułożyć się na boczku, bo mamy tu wąsko i ciasno. Udajesz się na spoczynek i liczysz, że to ten wieczny. A potem znów budzi cię palące, tropikalne słońce i zapach czulentu z kiełbasą grillową. I tak przez wieczność²⁶.

W tej wykreślonej wypowiedzi mojej postaci uderzyło mnie skojarzenie noclegu w zaświatach z warunkami panującymi w obozach koncentracyjnych. Tu piekło i tu piekło. Autorce chyba chodziło o to porównanie, bo niby dlaczego na tropikalnej wyspie trzeba spać na boku jak na piętrowej pryczy w baraku? Warunki sali w tymczasowej siedzibie Teatru Żydowskiego przy ul. Senatorskiej zawężają upalne zaświaty do przestrzeni wąskiej i ciasnej, realność miejsca spotyka się tu więc z powidokiem Holokaustu. A przynajmniej spotkałaby się, gdyby tekst nie uległ skreśleniu. Zagłada nie jest tematem spektaklu, można zaryzykować stwierdzenie, że jest jego wielkim nieobecnym. Pojawia się jednak jako podtekst, chociażby w scenie ofiary Izaaka. Biblijny Izaak miał zostać złożony w ofierze całopalnej. Skojarzenie z Holokaustem jest tu oczywiste. Termin ten to teologiczna transkrypcja łacińskiego słowa *holocaustum*. Z kolei grecki przymiotnik brzmi *holocau(s)tos* i oznacza „całopalny”. Ojcowie Kościoła używali tego terminu w celu oddania zawartej w Biblii doktryny ofiary. Używaniu tego terminu w odniesieniu do Zagłady sprzeciwił się Giorgio Agamben, włoski filozof, autor książki *Co zostaje z Auschwitz*:

Proszę mi wybaczyć, terminem Holokaust posługuję się mimowolnie i z niechęcią, nie budzi mojego zaufania. Używam go jedynie dlatego, byśmy mogli się porozumieć. Z filologicznego punktu widzenia jest to termin niewłaściwy (...) w przypadku terminu „holokaust” zakładanie jakiegoś związku, choćby nawet odległego, między Auschwitz a biblijnym *'ola* oraz między śmiercią w komorach gazowych a „całkowitym oddaniem się sprawom świętym i wyższym” musi zakrawać na kpinę. Nie tylko termin ten zakłada niedopuszczalne zrównanie pieca krematoryjnego z ołtarzem, lecz obarczony jest semantycznym dziedzictwem od samego zarania nacechowanym antyżydowsko²⁷.

W procesie skrótów zatarciu uległ również motyw Żyda jako odmienca niepasującego do żadnego miejsca, w którym się znajduje, wiecznego tułacza:

²⁶ M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., s. 10.

²⁷ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (HOMO SACER III)*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 30.

TO, CO ZOSTAŁO Z LUDWIKA ZAMENHOFA: Kiedy byłem bardzo mały, nie wiedziałem, na czym właściwie polega moja odmienność. Miałem dwie nogi, dwie ręce, myśli, smutki, radości jak wszyscy, a byłem odmieńcem. Okazało się, że to dziedziczone po mamie, choć niezapisane w żadnej części chromosomu X. Potem dowiedziałem się, że jestem jakby włóczęgą. Chociaż moja rodzina i jej przodkowie mieszkają tu od tysiąca lat, chociaż mam dom klejony z kamyczków znalezionych tu, w tej ziemi, rodzimych kamyczków, to jestem orientalny. Nie mieszkam w namiocie, nie przemierzam kraju na ośle, ale jestem odmieńcem, włóczęgą, wędrowcem. Jestem nie stąd, bo jestem znikąd²⁸.

Tęsknotą rozbitków jest koherentność, spójność własnej tożsamości, nie wieczna podróż, a zaznanie spokoju w jakimś „tu i teraz”, nie podejrzliwość, krzywe spojrzenia, niekończące się pytania i wątpliwości, a akceptacja.

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY RUBINSTEIN: (...) Takie wyspy wynajduje się tylko dla niewygodnych, dla tych, z którymi nie wiadomo, co zrobić. Trzeba wydrapać ze skóry wszystkie znaki szczególne, wszystkie słowa nie dość czyste narodowo, wszystkie wątpliwe skłonności. Wtedy nas wpuszczą do jakiegoś zaświata w jednym kawałku, bez żadnego ale, bez dopowiedzeń²⁹.

Bohaterowie w walce o swój jednorodny obraz „wydrapują” ze swych życiorysów kłopotliwe słowa, cechy, zdarzenia.

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Tak całe życie. Wycinam, skracam to, co we mnie niewygodne³⁰.

W walce o rytm przedstawienia jego twórcy dokonali skrótów, wycięli zacytowane fragmenty. Tak się składa, że można je uznać za niewygodne. Tyle że całe widowisko traktuje o niewygodzie, nadmierne jej wypowiedzanie mogłoby okazać się tautologią. Dzięki skrótom *Madagaskar* zyskał na uniwersalności, o czym przekonał się, prezentując spektakl na Śląsku podczas objazdu w ramach programu Teatr Polska. Mieszkańcy tego regionu odebrali pokazy bardzo osobiście, tożsamościowy rozkrok dotyczy także ich sytuacji, czemu dali wyraz podczas spotkań, które odbywaliśmy po każdym pokazie.

²⁸ M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., s. 11.

²⁹ Ibidem, s. 35.

³⁰ Ibidem, s. 37.

Rozkraczeni na pasie zieleni

Uniwersalnej wymowy spektaklu byliśmy świadomi już na ostatnim etapie prób. Ta świadomość przyszła do nas ze świata zewnętrznego, uderzyła metafizycznym obuchem. Jesienią 2021 roku swoje apogeum osiągnął kryzys migracyjny na granicy polsko-białoruskiej. Dziesiątki wycieńczonych, wygłodzonych i przemarzniętych ludzi koczowały na polanie między drutami wyznaczającymi granice państw. Ci, którzy próbowali ją przekroczyć, a jeszcze nie trafili w tę pułapkę, poddawani byli wielokrotnym *push-backom*, nierzadko kończącym się śmiercią w lesie. Z atakującymi nas za pośrednictwem mediów informacjami z terenów przygranicznych dotkliwie rezonowały słowa Zamenhofa: „(...) ludzie lubią płoty i terytoria, i linie na mapach, co tną wszystko równo. (...) Długo nie można tak wytrzymać. Zawsze pomiędzy, rozkraczeni, na pasie zieleni”³¹. Pas zieleni dosłownie przeniósł problematykę *Madagaskaru* do współczesności. Na tę paralelę zwróciła uwagę jedna z recenzentek spektaklu Krystyna Gucewicz:

Obraz, jaki rysują widma z Madagaskaru, staje się nadrealny lecz zarazem coraz bardziej tutejszy. Kiedy twórca esperanto (...) najzwyczajniej w świecie przyznaje, że ideą stworzenia języka uniwersalnego było marzenie o świecie pogodzonej, harmonijnej, i sam natychmiast komentuje, że po drugiej stronie jego naiwności tkwi miłość ludzkości do granic, barier i podziałów, to... To między postaci wymyślone w teatrze wciska się brutalna rzeczywistość i dramatyczny los ludzi nękanych, ginących na naszej wschodniej granicy. Dziś, teraz, nie w literackich zaświatach³².

Doświadczenie równoległości porządków – narracyjnego zaprojektowanego przez Magdalenę Drab w kontekście poczucia wyobcowania przedstawicieli narodu żydowskiego oraz realnej sytuacji politycznej zgadza się z diagnozą Piotra Dobrowolskiego, autora książki o dyskursach politycznych we współczesnej dramaturgii:

Dzisiaj dominującą rolę w tworzeniu niepokojących fantazmatów powiązanych z poczuciem obcości często – obok Żydów – przejmują w Polsce przybysze z Południa: uciekinierzy z ogarniętej wojną Syrii, emigranci z Afryki Północnej, muzułmanie. Choć w zasadzie nie docierają oni do naszego kraju, to samo ich wyobrażenie wystarczy, żeby generować powszechny lęk i niechęć. W pewnej mierze odpowiada za to poczucie zagrożenia w obliczu terroryzmu, którego doświadczyło wiele państw Europy zachodniej. Ale także retoryka przedstawicieli polskiej polityki, którzy uznali – co okazało się

³¹ Ibidem, s. 14.

³² K. Gucewicz, *Adres Madagaskar*, <https://e-teatr.pl/adres-madagaskar-18466> [dostęp z 29.11.2024].

skutecznym zabiegiem retorycznym – że budzenie niechęci wobec uchodźców szukających lepszego życia w Europie może przyczynić się do wzrostu ich poparcia w pełnym obaw społeczeństwie, nauczonym praktyki wypierania obcych i Innych³³.

Redakcji uległ też finałowy monolog Prażmatki. W początkowej wersji nie pozostawiał on złudzeń. Poczucie spójności tożsamościowej to dla naszych bohaterów jedynie ewentualny krótki stan przejściowy. Są oni skazani na zamykanie w krzywdzących definicjach, zsyłki na wyspy dla niewygodnych i kolejne skróty. Aby dać nadzieję na realną ucieczkę, monolog został... skrócony o następujące zdania:

PRAŻMATKA: Rozbitek to jest ktoś w kawałkach. Ktoś, kto wiele rzeczy zgubił w trakcie burz i cieszy się, gdy ocean mu te rzeczy zwraca. (...) Zanurzcie się w ocean! Odpocznijcie wreszcie, zrelaksujcie się! To jedyna droga ucieczki! Wróćcie do początku, zasiedlajcie nowe ciała z nadzieją. (...) Jest tyle bagien i kompotów, w które można wpaść. Wciąż powstają nowe wyspy plastikowe na ludzi śmieci. Nowe Madagaskary! Ale teraz płyncie spokojnie, bez złych przeczuc, z ufnością. Oddajcie się dziecięcej niewiedzy i naiwności. Odpocznijcie! Potem rozgośćcie się w nowych rubrykach, które dla was wynajdą, w krótkich opisach i notkach. Na ziemi już powycinają z was to i tamto. Ale teraz przez ten ułamek wieczności będziecie bezwiednie kompletni. Ahoj, rozbitkowie!³⁴

Helena Rubinstein. Kobieta, która wymyśliła piękno

Wiedzę na temat postaci, w którą miałam się wcielić, czerpałam głównie z wystawy Dziedzictwo, towarzyszącego jej katalogu pt. *Dziedzictwo Żydów polskich* oraz biografii *Helena Rubinstein. Kobieta, która wymyśliła piękno* autorstwa Michèle Fitoussi, a także ze zdjęć i portretów, na których została uwieczniona.

Helena, a właściwie Chaja Rubinstein urodziła się na krakowskim Kazimierzu 25 grudnia 1872 roku jako najstarsza z ośmiu córek Hercla Naftalego i Gitel z domu Silbert Rubinsteinów. Ojciec dziewcząt prowadził skromny sklep, często popadał w długi, co spędzało sen z powiek jemu i jego małżonce, bo nie dość, że musieli utrzymać liczną rodzinę, to jeszcze mieli przed sobą perspektywę uzbierania ośmiu posagów. Choć w domu się nie przelewało, Gitel dbała o urodę swoją i córek. Przykładała ogromną wagę do czesania włosów oraz nawilżania twarzy kremem przygotowywanym według rodzinnej receptury. Nawyk pielęgnacji urody zaważył na

³³ P. Dobrowolski, *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2019, s. 157.

³⁴ M. Drab, *Jestem ż*, op. cit.

życiu kobiety, która kilkadziesiąt lat później uczyniła z niego światową markę. Ale zanim do tego doszło, Helena musiała stawić czoła przeciwnościom losu i wykazać się wyjątkowym hartem ducha, wytrwałością oraz sprytem. Jako nastolatka uciekała z Kazimierza i uwielbiała spacerować po chrześcijańskich dzielnicach Krakowa. Gdy zaś dojrzała do wieku, kiedy kobieta według tradycji żydowskiej powinna wyjść za mąż, stanowczo odmówiła zaręczyn ze starszym mężczyzną, którego wybrał dla niej ojciec. W atmosferze konfliktu została wysłana do Wiednia, aby tam pracować w sklepie prowadzonym przez jej ciotkę.

Młoda kobieta rozsmakowała się w życiu dużego europejskiego miasta, nabrała ogłady i apetytu na życie. Po dwóch latach musiała jednak opuścić miasto, ponieważ rodzina zamknęła sklep i udała się dalej na Zachód. Ani Helena, ani jej rodzice nie wyobrażali sobie powrotu dwudziestoczteroletniej, niezamężnej córki na Kazimierz. Postanowiono, że niesforna córka zostanie wyeksponowana do Australii, gdzie jakiś czas wcześniej wyemigrowali bracia jej matki. W efekcie zrzutki, w której wzięła udział cała rodzina, w 1896 roku przyszła bizneswoman wsiadła na statek i wyruszyła w podróż, która zmieniła jej życie. Dzięki urokowi osobistemu, urodzie i umiejętności zjednywania sobie ludzi, zawarła na pokładzie znajomości, z których w przyszłości nie zawahała się skorzystać. Już wtedy, na oceanie, zaczęła budować swoją legendę opartą w dużej mierze na kłamstwie. Podawała się za kilka lat młodszą, co nie było trudne – była drobna, liczyła zaledwie 146 cm wzrostu, odznaczała się delikatną, dziewczęcą cerą. Skrętnie też ukrywała swoje pochodzenie. Jak pisze Michele Fitoussi, autorka biografii Rubinstein:

Zawsze jej głównym sposobem kokietowania było kłamstwo. Kłamała na każdy temat, przede wszystkim w kwestii swojego wieku, co jest najlepszym sposobem odmłodzenia się, lepszym niż krem przeciwzmarszczkowy. Tak jak inne sławy, które same chcą tworzyć własną legendę, nieustannie kreowała swoje życie, wprowadzała zmiany, ukrywała, maskowała, trawestowała, upiększała, przesadzała, pozostawiając potomności swoją część marzeń³⁵.

Celem podróży Heleny było Coleraine, miasteczko położone 350 kilometrów na zachód od Melbourne. Jej wuj prowadził tam sklep, w którym znalazła zatrudnienie. Pracowała ciężko, od świtu do późnego wieczora. Jedyne wynagrodzeniem było utrzymanie, ewentualnie skromne kieszonkowe. Przyszła potentatka była nieszczęśliwa. Tęskniła, ale nie za domem, a do tego, co może osiągnąć.

³⁵ M. Fitoussi, *Helena Rubinstein. Kobieta, która wymyśliła piękno*, przeł. K. Sławińska, Muza, Warszawa 2012, s. 12.

W wyprawce, którą Rubinstein otrzymała od rodziny, znalazło się kilka słoiczków kremu, tego samego, którym od dziecka smarowała jej twarz matka. Klientki sklepu zwróciły uwagę na piękną, delikatną cerę sprzedawczyni i odwrotnie – ona zauważyła, że ich skóra jest wysuszona, przez co wyglądają na starsze niż są. To efekt tamtejszego powietrza. Helena zaczęła dzielić się z zapoznanymi kobietami specyfikiem. Okazało się, że czyni on cuda. Zapasy przywiezione z Krakowa szybko się jednak kurczyły. Rubinstein pisała do matki, aby przysłała jej kolejną partię kremu, ale w tamtych czasach list z Australii do Polski szedł kilka tygodni, kolejnych kilka trzeba było liczyć na przesyłkę zwrotną. Ambitna młoda kobieta postanowiła więc sama zacząć wyrabiać krem. Dostała od matki przepis, miała jednak problem z pozyskaniem składników. Postanowiła opuścić sklep wuja, którego zresztą nie darzyła sympatią, przenieść się do sąsiedniego miasteczka i zatrudnić w aptece. Miała tam dostęp do niezbędnych komponentów, poznała też podstawy sztuki farmaceutycznej. Do mikstury zaczęła dodawać lanolinę, tłuszcz pozyskiwany z gruczołów łojowych owiec. Owiec, jak wiadomo, w Australii było pod dostatkiem. Przykry zapach, który emitował ten składnik adeptka farmacji postanowiła zneutralizować lawendą, co okazało się strzałem w dziesiątkę. Tak tuszowano smród masarni i ścieków na Kazimierzu. Na coś się Helenie przydały wspomnienia, które budziły odrazę.

Praca w aptece przynosiła Helenie więcej satysfakcji niż „pańszczyzna” w sklepie wuja, jednak nie był to szczyt jej marzeń. Ciągnęło ją do dużego miasta, marzyła o pełnej samodzielności. Postanowiła opuścić prowincję i udać się do Brisbane, a niedługo potem do Melbourne. Rubinstein nie zawahała się skorzystać z kontaktów, które nawiązała na statku kilka lat wcześniej. Dzięki nim zaczęła bywać w towarzystwie, do którego aspirowała.

Od momentu wyjazdu do Wiednia, Helena Rubinstein zdobywała sprawności obywatelki świata. Tym chciała być – silną kobietą wolną od tożsamościowych schematów. Mimo imperatywu wymknięcia się im, nigdy od nich całkowicie nie uciekła. Po pierwsze, za sprawą polsko-żydowskiego akcentu, którego nigdy się nie wyrzuciła. Do końca życia kaleczyła każdy język, którym się posługiwała. Po drugie, z powodu skąpstwa stereotypowo przypisywanego przedstawicielom rasy żydowskiej. Helena, nawet, kiedy była milionerką, żyła skromnie... przynajmniej w pewnym sensie. Oszczędzała na drobiazgach, wydając jednocześnie krocie na biżuterię, kreacje od najdroższych projektantów, dzieła sztuki, nieruchomości, wystrój wnętrz. Jej ulubionym powiedzeniem było „too much”³⁶. Wreszcie po trzecie, ze względu na nazwisko,

³⁶ Edmonde Charles-Roux, redaktorka naczelna „Vogue’a”, przyjaciółka Rubinstein wspominała „tę małą

którego zdecydowała się nie zmieniać. Przeciwnie – wyeksponowała je, czyniąc z niego światową markę.

Z czynników, które stanowiły znaczącą przeszkodę w osiągnięciu sukcesu, Helena Rubinstein uczyniła swe największe walory:

(...) w Stanach Zjednoczonych kobieta, która odnosi sukces, jest kimś jednocześnie rzadko spotykanym i nie najlepiej postrzeganym. Sytuację pogarsza jeszcze żydowskie pochodzenie. Tak jak w Londynie i Paryżu antysemityzm, często agresywny, jest rozpowszechniony wśród członków białej elity (...). Helena jest przyzwyczajona do takiego odrzucania; to za mało, aby ją wytrącić z równowagi. Nie zmieni nazwiska, tak jak zrobiło to przed nią wielu znanych emigrantów. Przyzwyczała się do niego, jest znana pod tym nazwiskiem, chce pozostać wierna swoim korzeniom. Jeśli zaś chodzi o płęć, uczyniła z niej swą siłę³⁷.

Zanim jednak Helena znalazła się w Stanach Zjednoczonych, wiele musiało się w jej życiu wydarzyć. W 1902 roku założyła w Melbourne swój pierwszy instytut urody. Co ciekawe, był to rok, w którym Australijki jako jedne z pierwszych na świecie uzyskały prawa wyborcze. Polki będą mogły brać udział w wyborach od roku 1918, Amerykanki od 1920 Angielki od 1928, a Francuzki dopiero od 1944. Na marginesie należy wspomnieć, że dla tak ambitnej kobiety jak Rubinstein, Australia była wyjątkowo dobrym miejscem na podejmowanie wyzwań. Na kontynencie nazywanym „ziemią pionierów”, na którym życie wymagało ciężkiej pracy, kobiety pracujące nikogo na przełomie wieków nie dziwiły tak jak w Europie. Ich ambicjom i chęci samorealizacji nie stawiano tak licznych przeszkód jak w innych częściach świata.

Salon urody i linia kosmetyków Rubinstein, i jedno i drugie pod, kojarzącą się z luksusem, nazwą Valaze, okazały się sukcesem. Rozkręcając swój biznes, Helena uciekła się do kolejnego kłamstwa. Rozpowszechniała informację, jakoby w Polsce studiowała medycynę, tymczasem nie podeszła nawet do matury. W celach marketingowych, ale też, aby rozwijać swe zainteresowania, często przywdziewała fartuch i w laboratoryjnej części swego instytutu eksperymentowała z różnymi recepturami. Lubiła fotografować się w tych okolicznościach. Kolejnym udanym chwytem reklamowym, po powoływaniu się na autorytet nauki, było wykorzystanie wizerunku ówczesnych gwiazd filmowych. Aktorki chętnie korzystały z jej

kobietę wykutą z litej bryły, bardzo polskiej i bardzo żydowskiej, odważnej, tolerancyjnej, o otwartym umyśle, szczególnym spojrzeniu na ludzi i rzeczy, której dwa ulubione powiedzonka to «alright» i «too much»”. Cytat pochodzi z rozmowy Fitoussi z Edmonde / Ibidem, s. 258.

³⁷ Ibidem, s. 131.

usług, odwiedzając się zachęcaniem Australijek do odwiedzenia Instytutu Valze i zakupu kremów produkowanych przez panią Rubinstein.

Po kilku latach, w 1908 roku, Rubinstein opuściła Australię i przeniosła się do Anglii. Była już wówczas w posiadaniu całkiem pokaźnego majątku, który zamierzała pomnażać. Opiekę nad salonem w Melbourne powierzyła jednej ze swych siostr, sama zaś planowała założenie kolejnych instytutów w Europie. W późniejszych latach i one znajdą się pod opieką członków rodziny właścicielki firmy.

Helena zawsze przedkładała pracę nad życie prywatne, nie oznacza to jednak, że nie zdecydowała się na założenie rodziny. Miłością jej życia był poznany jeszcze w Australii amerykański dziennikarz żydowskiego pochodzenia, urodzony jak ona w Krakowie, Edward William Titus (wł. Artur Ameisen). Mieli razem dwóch synów: Roya i Horacego. Chłopcy dorastali w cieniu matki, pozbawieni ciepła i opieki z jej strony. Małżeństwo państwa Titus rozpadło się po kilkudziesięciu latach. Były to lata rozstań i powrotów, zdrad ze strony osamotnionego za sprawą wiecznie nieobecnej Heleny męża i scen zazdrości. Drugim mężem Rubinstein był dwadzieścia lat od niej młodszy książę Artchil Gourielli-Tchkonja podający się za potomka gruzińskiej szlachty. Drugi mąż był do swej śmierci wiernym kompanem Madame. Tytuł księżnej, który od niego dostała, bardzo pasował do budowanej przez nią legendy.

W 1912 roku rodzina państwa Titus przeniosła się do Paryża, a kiedy wybuchła I wojna światowa – do Nowego Jorku. Oczywiście w tych miastach powstawały kolejne salony. Rósł też majątek Madame, nie zaszkodził mu nawet krach na giełdzie w 1929 roku. Systematycznie powiększała się też kolekcja dzieł sztuki. Helena Rubinstein zmarła w 1965 roku, przeżywszy dwóch mężów i syna Horacego. Tak pochodząca z krakowskiego Kazimierza, odznaczająca się niskim wzrostem i wielką charyzmą kobieta zbudowała imperium. Rubinstein pozostawiła po sobie kilkanaście fabryk zatrudniających ponad trzydzieści tysięcy osób, a jej osobisty majątek wyniósł około stu milionów dolarów.

W opisywaniu biografii mojej bohaterki skupiałam się na czasie, kiedy dzięki przypadkowi, determinacji, odwadze i ciężkiej pracy osiągnęła swą pozycję, ponieważ ten etap wydaje mi się kluczowy dla zrozumienia charakteru tej postaci, jej osobliwości i wyjątkowości. Kolejne długie lata jej życia były konsekwencją decyzji o wyjeździe do Australii i założenia tam firmy produkującej kosmetyki. Nie oznacza to, że Rubinstein kiedykolwiek zaczęła „odcinać kupony” od swego dorobku. Przeciwnie, do końca swych dni z dyktatorską konsekwencją zarządzała biznesem, była w ciągłym ruchu, nigdy nie nauczyła się odpoczywać. Była świadkinią dwóch wojen światowych, następowania kolejnych prądów estetycznych

i artystycznych oraz przemian obyczajowych, przede wszystkim – postępującej emancypacji kobiet, w której odegrała znaczącą rolę:

Emancypacja kobiet w Australii, belle époque w Europie, Londyn pierwszej dekady XX wieku, uwolniony od wiktoriańskiego purytanizmu, artystyczny i literacki Montparnasse tych szalonych lat, roaring twenties w Ameryce, przedwojenny czas w Paryżu i Nowym Jorku, lata pięćdziesiąte – okres odnowy i demokratyzacji urody, konsumpcyjne lata sześćdziesiąte. A w tym wszystkim, w tle, nieustanny marsz kobiet ku ich wolności. Zawsze była tam, gdzie trzeba było być.

W życiu Heleny Rubinstein – ciekawszym od fikcji literackiej – skupia się jak w soczewce historia i geografia. Madame nie mogła usiedzieć na miejscu, więc podróżowała statkiem, pociągiem lub samolotem, z jednego kontynentu na drugi, tak jak inni jeżdżą metrem. Jej życie zawiera też, jak każda saga, część dramatu, nieszczęśliwych miłości, osobistych tragedii, wielkiej samotności³⁸.

Nie ma kobiet brzydkich, są tylko leniwe

Dla kobiety żyjącej w ciągłym ruchu, nawykłej do zarządzania i dbałości o urodę katuszą musi być uwięzienie na metafizycznej wyspie, gdzie wszyscy rozbitkowie są równi, wszyscy wykonują rozkazy Prazmatki, a uroda nie daje władzy. Miałam to na uwadze, budując postać Heleny Rubinstein. Z biografii kobiety, która wymyśliła piękno, wyciągnęłam jeszcze kilka kluczowych dla kreacji postaci scenicznej kwestii.

Zależało mi na ukazaniu mojej bohaterki jako twardej i kruchej jednocześnie. Mimo momentów słabości, wykorzystuje ona każdą okazję, aby choć przez chwilę dowodzić grupą rozbitków. Dzieje się tak w scenie wplecionej w *Hymn Żmadagaskaru* gimnastyki, podczas której pada słynne motto Rubinstein „nie ma kobiet brzydkich, są tylko leniwe”. Magalska trawestacja tego cytatu brzmi: „Nie ma Żypo bezradnych, są tylko Żypo nie dość zaprawieni w przystosowaniu, nie dość elastyczni”³⁹. Jak starałam się wykazać, przybliżając życiorys bohaterki, miała ona znaczną wprawę w przystosowywaniu się do okoliczności i czerpaniu z nich korzyści. Na wyspie ta umiejętność również się przydaje. Jeśli jednak chodzi o gimnastykę – Madame jej nie uprawiała. Nigdy nie wystarczało jej czasu na trening fizyczny, który tak zalecała swoim klientkom. Podobną hipokryzję wykazywała w temacie diety.

³⁸ Ibidem, s. 11.

³⁹ M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., s. 9.

Królowa kosmetyków wielokrotnie próbowała przestrzegać reguł zdrowego odżywiania. Zwykle kończyło się to następująco: godzinę po lekkim, zdrowym śniadaniu prosiła służbę o przyniesienie jej ciastka. Niewielka nadwaga towarzyszyła Rubinstein przez większość życia, zbędne kilogramy maskowała jednak skutecznie świetnie skrojonymi kreacjami. Słowa Heleny, a raczej tego, co z niej zostało, „Ja ćwiczę wszystkich, bo jestem najbardziej zwinna i gibka”⁴⁰ można więc śmiało zaliczyć do długiej listy kłamstw pierwowzoru tej postaci. To rodzaj pozy przybieranej z pełnym przekonaniem, nawet bezczelnością bez mrugnięcia okiem – tak myślałam o popisach mojej bohaterki.

Wspominałam już o nazwisku, rażącym „jak *warning*”⁴¹, którego Helena zdecydowała się nie zmieniać, mimo panującego zarówno w Stanach, jak i w Europie antysemityzmu. Na przekór wrogim nastrojom uczyniła z niego światową markę. Inaczej rzecz miała się z imieniem – żydowskie Chaja we wczesnej młodości zamieniła na polskie Helena, którego w przyszłości używała zresztą bardzo rzadko:

Gdy zaczynała karierę[,] przedstawiała się jako «Helayna» po amerykańsku, z polskim akcentem z domieszką jidysz; potem, w miarę osiągania sukcesu, stała się Madame. Wszyscy ją tak nazywali, nawet członkowie rodziny. W rzeczy samej, kryła w sobie dwie natury: Helenę buntowniczkę, żądną przygód i miłości, i Madame, kobietę interesu, miliarderkę, a później księżną⁴².

Tę dwoistość, o której pisze Fitoussi, wykorzystałam w pracy nad rolą. Budowałam zachowanie postaci na dwóch biegunach – wyniosłej, posągowej, dominującej damy i naiwnej, infantylnej krzykaczki. W spektaklu Helenie Rubinstein puszczały nerwy, kiedy jej główna antagonistka, Helena Deutsch w swym psychoanalitycznym songu wyśpiewuje jako refren słowa: „Być dziewczynką – to źle! / Być Polką – to źle! / Być Żydówką – fatalnie!”⁴³. Ta diagnoza doprowadza Madame do szału. Budzi się w niej awanturnica, histeryczka. Ona nigdy nie dopuszczała słabości, jak już było powiedziane, z płci i pochodzenia uczyniła swe walory. Dodatkowo, brzydzi ją wszelka wzmianka o słabości ciała, do czego wrócę w rozdziale poświęconym portretowi. Szał, w który wpada pod wpływem piosenki Deutsch, przeradza się w dziecinną paplaninę – żalostną i bezbronną. Jak się okazuje, nie jest ona jednak bezcelowa – w pokrętnym wywodzie prowadzi do umocnienia swej rozmówczyni, a przede wszystkim siebie w umiejętności przetrwania w krytycznie trudnych warunkach:

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ M. Fitoussi, op. cit., s. 243.

⁴² Ibidem.

⁴³ M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., s. 27.

Masz mnóstwo atutów. A odnaleźć można się wszędzie. To tylko kwestia dobrej woli. Mówi ci to marka. Tak, Heleno, jestem marką i mam logo zaprojektowane przez Salvadora Dalego. Marka musi odprowadzać gdzieś podatki, ale nie tutaj. To jest raj! Ciepło, wilgotno. Zaraz znajdę jakąś borowinę. Wszystko się ułoży. Poklepiasz, nasmarujesz, poćwiczysz i efekt będzie! Ja jestem mocno zacumowaną kobietą i nie poddam się!⁴⁴

Po tych słowach następuje piosenka o naiwnie motywacyjnym przekazie. Można go streścić następująco: uśmiech, nawet jeśli jest sztuczny, daje siłę. Podobnie rzecz ma się z samodyscypliną. Wiara w sukces sprawia, że on nadchodzi. W tych tezach zawiera się duża część filozofii życiowej Madame. Kompozytor zadbał o to, aby melodia piosenki była tak samo ostentacyjnie prosta jak jej treść. Śpiewanie, podobnie jak gimnastyka i taniec, nie są najmocniejszymi stronami Madame, która oczywiście nigdy by się do tego nie przyznała.

W trudnej, antagonistycznej relacji Rubinstein-Deutsch odnalazłam powidok stosunku Heleny do jej wieloletniej rywalki w branży kosmetycznej Elisabeth Arden. Przez dziesiątki lat sukcesy tej drugiej spędzały sen z powiek polsko-żydowskiej imigrantki. Była to niechęć obustronna. Kobiety się nienawidziły, życzyły sobie jak najgorzej, ale też wiele sobie wzajemnie zawdzięczały. Ciągła rywalizacja napędzała rozwój ich biznesów, skłaniała do poszukiwania nowych rozwiązań. Helena Rubinstein zrobiła zawrotną karierę w świecie zdominowanym przez mężczyzn, a to właśnie druga kobieta była jej największą przeciwniczką. Podobnie jest w spektaklu *Madagascar* – większość rozbitków to mężczyźni, ale oś konfliktu dla postaci, którą kreuję stanowi jej relacja z jedyną kobietą, z którą przychodzi jej tam obcować. Jednocześnie to właśnie sytuacja, w której bohaterki zmuszone są do rozmowy, obnaża ich słabości i pozwala nabrać sił na dalsze „ćwiczenia”.

Skupię się teraz na stosunku Rubinstein do żydowskiego pochodzenia, w końcu ze względu na kryterium tożsamości trafiła ona na Madagaskar. Helena:

(...) nie czuje się jakoś specjalnie Żydówką. Od wyjazdu z krakowskiego Kazimierza wcale nie zmniejszyła się jej niechęć do ortodoksyjnych Żydów. Nienawidzi wszystkiego, co jest „too Jewish”. Religia ją nudzi, do synagogi chodzi tylko wtedy, gdy musi, na przykład na ślub albo na bar micwę. Nie je koszernie, raczej nie pojawia się w gminie, żydowskie instytucje dobroczynne wspomaga tak samo jak inne. Z wyjątkiem rodziny, prawnika i kilku urzędników wśród trzech tysięcy ludzi przez nią zatrudnionych jest niewielu Żydów⁴⁵.

⁴⁴ Ibidem, s. 28.

⁴⁵ M. Fitoussi, op. cit., s. 243.

Wiele o stosunku Heleny do żydowskiego pochodzenia mówi opisana przez Fitoussi anegdota dotycząca australijskiego etapu jej życia. Rzecz miała miejsce, kiedy młoda imigrantka opuściła prowincję i szukała pracy, która pozwoliłaby jej utrzymać się w mieście i – w perspektywie – otworzyć własny biznes. Rubinstein otrzymała wtedy od pewnej wysoko postawionej znajomej rekomendację na posadę opiekunki do dzieci w zamożnej, cieszącej się poważaniem rodzinie polskich Żydów.

Kobieta w peruce przyjmuje ją w staroświeckim mieszkaniu, które pachnie rosołem z *knejdels* i odgrzewaną kaszą. (...) Nie po to uciekała z Polski, żeby znowu wpaść w pułapkę takiego samego środowiska, jak jej rodzina w Krakowie. Po wyjściu Helena puszcza się biegiem, jakby złe duchy deptały jej po piętach⁴⁶.

Czym były te złe duchy, przed którymi uciekała przyszła miliardka? Demony przeszłości rozumiem podwójnie. Po pierwsze, mającą słabość do elegancji, czystości, schludnej formy Helenę brzydziła bieda i brud dzielnicy, w której się wychowała, a szerzej – świata żydowskich dzielnic i sztetli, których była częścią. Przez całe życie wypierała to dziedzictwo, pokrywając je kremami, perfumami i kreacjami od najlepszych projektantów:

Chciała się tego wyprzeć, ale przecież pochodziła z tych mrocznych uliczek, obskurnych zaułków, podwórek z krzywym brukiem, z tych domów modlitw i chederów, z tego świata, który wydawał się niezachwiany, wrośnięty w sztetle i żydowskie enklawy Galicji, Polski czy Ukrainy, a który zniknął na zawsze⁴⁷.

Drugim impulsem do ucieczki od własnych źródeł była dla Madame uwewnętrzniona przez nią historia. Należy pamiętać, że Rubinstein pochodziła z doświadczonej przez antysemickie pogromy Galicji. Wstydliva „tradycja” rzezi w tym regionie jest wielowiekowa i głęboko zapisana w zbiorowej świadomości ludności pochodzenia żydowskiego. Wystarczy wspomnieć pogromy towarzyszące powstaniu Chmielnickiego z 1648 roku i pogromy po zamordowaniu cara Aleksandra II w 1881 roku, a także późniejsze, już XX-wieczne: pogrom lwowski z 1918 roku i masakrę w Pińsku, która miała miejsce rok później. Autorka biografii kobiety, która wymyśliła piękno, pisze o tych lękach bardzo obrazowo, dając się nieco ponieść wyobraźni:

Dzieciństwo Heleny upływało wśród historii o pogromach, które dorośli opowiadali sobie półgłosem wieczorami, sądząc, że dzieci już śpią. Wyliczali spalone sztetle, sprofanowane

⁴⁶ Ibidem, s. 56.

⁴⁷ Ibidem, s. 23.

synagogi, zburzone domy, matki i córki gwałcone jednocześnie, niemowlęta wrzucane żywcem do ognia, starców zmuszanych do chłostania swych pobratymców, ojców masakrowanych widłami przez polskich chłopów, przebijanych na wylot ukraińskimi bagnetami albo ścinanych kozackimi szablami. Krwawe koszmary nawiedzają noce sióstr Rubinstein, mężczyźni wieszani za ręce, pokiereszowane ciała, wydłubane oczy, obcięte języki, ścięte głowy, którymi żołdacy grają w bułę⁴⁸.

Mimo iż powyższy opis jest wątpliwy jako źródło historyczne, działa na wyobraźnię odbiorcy, zwłaszcza takiego jak ja, którego głównym celem na etapie pracy nad rolą było zrozumienie motywacji postaci, z którą przyszło mi się zmierzyć.

Przez lata Rubinstein nie interesowała się tak zwaną „kwestią żydowską”, jakby jej ona nie dotyczyła, a przecież pod koniec XIX i w pierwszych latach XX wieku dużo wydarzało się w temacie uprzedzeń wobec Żydów i miejsca, które przedstawiciele tego narodu powinni otrzymać do osiedlenia i stworzenia własnego państwa.

Coś tam słyszała o sprawie Dreyfusa, bo wszyscy europejscy Żydzi są nią zaniepokojeni, rozmawia się o tym przy stole, czasem nawet w sklepie, tak jak i o antysemityzmie panującym w Austrii, ogarniającym wszystkie środowiska – ale jej to też nie dotyczy. Ani to, ani poruszenie wokół syjonizmu, Palestyny czy węgierskiego dziennikarza Teodora Herzla, który jest tematem nieustannych kłótni braci jej wuja⁴⁹.

O sprawie Dreyfusa mówiło się dużo – miała ona zarówno polityczne, jak i społeczne konsekwencje. Pokrótce: w 1894 roku francuski kapitan artylerii pochodzenia żydowskiego Alfred Dreyfus został niesłusznie posądzony o szpiegostwo na rzecz Niemiec. Dowód w sprawie w postaci listu napisanego rzekomo przez oskarżonego został sfałszowany, a na wyrok miały wpływ nastroje antysemickie we francuskiej armii. Niewinnego żołnierza skazano na dożywotnie więzienie. Miejscem odsiadki miał być obóz karny na Wyspie Diabelskiej w Gujanie Francuskiej, gdzie panowały niehumanitarne, urągające ludzkiej godności warunki. W obronie Dreyfusa stanęli liberalni intelektualiści, którzy podpisali otwarty list Emila Zoli do prezydenta Republiki zatytułowany *J'Accuse*. W 1898 roku ujawniono spisek przeciwko Dreyfusowi, jednak jego pełna rehabilitacja trwała latami. Sprawa ta miała pośredni wpływ na powołanie ruchu syjonistycznego przez Teodora Herzla, urodzonego w Królestwie Węgier żydowskiego dziennikarza. Temu międzynarodowemu projektowi poświęcę więcej uwagi

⁴⁸ Ibidem, s. 20.

⁴⁹ Ibidem, s. 33.

w rozdziale pt. *Miejsce*. Tymczasem istotna jest dla nas ignorancja kobiety, która wymyśliła piękno, wobec spraw absorbujących współczesne jej osoby pochodzenia żydowskiego.

Są jednak sytuacje, których nie może zignorować, które dotyczą jej osobiście. Część z nich, choć błażej natury, wskazuje na antysemickie nastroje. Chodzi tu o powtarzającą się chęć nabycia bądź wynajmu nieruchomości, której właściciele nie życzą sobie żydowskich najemców czy sąsiadów. Kiedy Helena nie jest jeszcze milionerką, tego rodzaju odmowę musi przyjąć z pokorą. Jednak po latach stawia się. Stać ją na to. Postanawia kupić nie tylko potrzebny jej lokal, ale całą kamienicę.

Do zainteresowania sytuacją Żydów zmusił Rubinstein wybuch II wojny światowej. Co prawda, w 1939 roku większość członków jej rodziny była już poza Polską. Prawie wszystkie siostry i ich dzieci pracowały dla koncernu kosmetycznego Heleny, kuzyni przebywali na emigracji na różnych kontynentach. Tym, którzy mieszkali jeszcze na terenach okupowanych, Helena pomagała zorganizować wyjazd do Stanów – płaciła za podróż, szukała mieszkania, dawała zatrudnienie. Rodzice zmarli kilka lat wcześniej, z czego, z perspektywy czasu, Madame się cieszyła. W Krakowie pozostała jednak jedna z sióstr Rubinstein, Regina i jej mąż Mojżesz Kolin. Małżeństwo nie chciało opuścić rodzinnego miasta, a potem było już na to za późno. Bliscy Heleny zginęli w Auschwitz w 1942 roku. Holokaust osiągnął członków jej rodziny, ale Helena zapytana o to, czy po wojnie będzie prowadzić interesy w Niemczech, odpowiada: „Business is business! Niemiecki pieniądz także jest pieniądzem! Mimo, że członkowie jej rodziny zginęli w obozach zagłady, dla Madame przeszłość pozostaje przeszłością. Liczą się tylko żywi”⁵⁰. Rubinstein nie poddawała się sentymentom i resentymentom. Najważniejsza była dla niej firma, która – o ironio – wzięła nazwę od jej żydowskiego nazwiska.

Helena zmarła w wieku dziewięćdziesięciu trzech lat. Pod koniec życia zapytana przez swego sekretarza i przyjaciela Patricka O’Higginsa, czy boi się śmierci odpowiedziała: „Teraz już nie! Zbyt długo czekałam. To musi być ciekawe doświadczenie. Nie można żyć wiecznie, prawda?”⁵¹. Spektakl w Teatrze Żydowskim, którego Madame stała się bohaterką wszedł w dialog z tym przekonaniem. Rozbitkowie, a raczej to, co z nich zostało zdani są bowiem na pastwę wiecznej tułaczki.

⁵⁰ Ibidem, s. 290.

⁵¹ Ibidem, s. 328.

Nadzorować i karać

Praktyczna praca nad spektaklem dzieliła się na dwa główne bloki: muzyczno-choreograficzny i polegający na wytworzeniu współbycia sześciu równorzędnych postaci w zamkniętej, opresyjnej przestrzeni wykreowanej przez Ludmiłę Bubánovą – trochę szklarni, a trochę studiu nasuwającym skojarzenie z *reality show* Big Brother. Próby pod okiem kompozytora i choreografki, choć intensywne i bardzo inspirujące, były typowe dla przedstawień ze znaczną liczbą piosenek i tańca, nie będę więc o nich szczegółowo opowiadać. Inaczej rzecz ma się w przypadku scen dialogowych. Głównym przedmiotem poszukiwań prowadzonych przez zespół pod kierunkiem reżyserki Małgorzaty Dębskiej, dla której realizacja ta była przedstawieniem dyplomowym białostockiej filii Akademii Teatralnej⁵², było odnalezienie wspólnej dla wszystkich bohaterów atmosfery przy zachowaniu ich charakterystyczności.

Głównymi elementami budującymi nastrój zdarzenia, były ograniczona przestrzeń i wrażenie ciągłego nadzoru ze strony Prażmatki obecnej ciągle na pięciu ekranach różnej wielkości stanowiących dominujący element scenografii. Rozbitkowie są ciągle obserwowani. Patrzy na nich zmultiplikowane oko, któremu nie umknie żaden ich ruch. Polecenia wydają zwielokrotnione usta. Ta sytuacja powoduje u bohaterów ciągłe napięcie i dyskomfort. Bardzo te okoliczności przypominają refleksje Michela Foucaulta zawarte w jego słynnym dziele pt. *Nadzorować i karać*:

Ćwiczenie dyscypliny wymaga urządzenia wywierającego presję za pomocą gry spojrzeń – aparatury, która sprawia, że techniki umożliwiające widzenie indukują skutki zamierzone przez władzę, z drugiej zaś strony środki przymusu zapewniają pełną widoczność tych, wobec których są stosowane. Powoli w trakcie epoki klasycznej zaczynają kształtować się owe „obserwatoria” zbiorowości ludzkiej (...). Obok wielkiej technologii lunet, soczewek, wiązek świetlnych towarzyszącej narodzinom nowej fizyki i kosmologii, istniały także skromniejsze techniki rozlicznych i wzajemnie się uzupełniających wglądów, spojrzeń, które mają widzieć, nie będąc widziane; mroczna nauka o świetle i widzialności przygotowała w ukryciu nową wiedzę o człowieku, wychodząc od ujarzmiających go technik i służących jego wykorzystaniu procedur⁵³.

⁵² Elementem misji i działań statutowych Fundacji Teatr PAPAHEMA jest umożliwianie debiutów studentom reżyserii białostockiej Filii Akademii Teatralnej. Tak było też w przypadku spektaklu *Nie płacz, Nemeczku* w reżyserii Agaty Nierzwickiej, który miał swoją premierę 7 września 2024 roku w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie.

⁵³ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 168.

Jednym z podstawowych narzędzi nadzoru jest ustalenie i przestrzeganie rozkładu zajęć. „Trzy jego podstawowe procedury – ustalenie rytmu, narzucenie określonych czynności i regulacja powtarzających się cykliów”⁵⁴. Na Madagaskarze obowiązuje rytm dnia, zawierający się w narzuconych czynnościach. Jak mówi moja postać:

Po śniadaniu zaczyna się pomiatanie. Przerzucają nas z jednych zajęć na drugie. Najpierw gimnastyka. Gimnastyka ciała i języka. Gimnastyka tożsamości. Tak nas ćwiczyli od wczesnej młodości i tu się to nie skończyło, a wręcz przeciwnie – nasiliło⁵⁵.

Tak zaczyna się dzień w zaświatach wybitnych jednostek o polsko-żydowskiej tożsamości. A to dopiero początek, rozbitkowie nie mają chwili wytchnienia. „To są w pełni zorganizowane wieczne wakacje na prywatnej wyspie na oceanie metafizycznym. Każda minuta zapelniona”⁵⁶.

Foucault pisze o regulacji wspólnych działań grupy na przykładzie marszu. Jak należy podporządkować grupę zwierzchnikowi? „Przyzwyczać żołnierzy chodzących szeregiem albo gromadą do maszerowania w rytm werbla. Osiągnąć to można, zaczynając od prawej nogi, ażeby całemu oddziałowi udało się podnieść tę samą nogę w tym samym czasie”⁵⁷. Marsz od prawej nogi jest elementem codziennej musztry, której poddawani są rozbitkowie. Wykonanie zadania satysfakcjonuje Prażmatkę:

PRAŻMATKA: Rozbitkowie, dziękuję za wspólny śpiew i marsz! A! I jeszcze jedno... W nocy znów jedno z was próbowało uciec. Dobrze wam radzę, nie róbcie tego więcej. Aj, jaj, jaj! Madagaskar!

To, co zostało z wszystkich rozgląda się po sobie nieufnie.

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Przepraszam, a co się stanie z kimś, kto ucieknie?

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY RUBINSTEIN: Coś okropnego, choć nie wiemy dokładnie co. Nikomu jak dotąd się nie udało.

*Grzmot z nieba niebieskiego i krótkie tsunami puentują to tajemnicze zdanie*⁵⁸.

Bohaterowie są czujni, nieufni względem siebie nawzajem, bo Prażmatka wie, że aby podporządkować ich swej władzy, musi nastawić ich przeciwko sobie. Gdyby byli zgodni, mogliby jej zagrozić. Każda z postaci ma w sobie coś ze zwierzęcia, drapieżnika, który

⁵⁴ Ibidem, s. 144.

⁵⁵ M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., s. 9.

⁵⁶ Ibidem, s. 8.

⁵⁷ Ibidem, s. 146.

⁵⁸ M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., s. 10.

jednocześnie czyha na ofiarę i uważa, aby się nią nie stać. Objawia się to w spięciach ciała, delikatnych przyruchach i ciągłej obserwacji tego, co dzieje się wokół. Te cielesne „objawy” pobudzenia można zaliczyć do formalnych środków aktorskiego wyrazu. Dużym wyzwaniem było dla wykonawców wypośrodkowanie pomiędzy psychologicznymi a formalnymi zabiegami i narzędziami oraz uspoźnienie tych proporcji dla całej obsady. Na średniozaawansowanym etapie pracy nad spektaklem trudno było oprzeć się wrażeniu, że każdy z nas, sześciorga aktorów, gra w innym przedstawieniu. Ten niepożądany efekt powodowała trudność w uchwyceniu istoty „tego, co zostało z” i, co za tym idzie, sposobu budowania takich postaci i doboru służących temu środków wyrazu. Z czasem kreacje się uspoźniały. Zdecydowanie służyła temu procesowi konieczność ciągłej obserwacji siebie nawzajem wpisana, jak już wspominałam, w dramaturgię przedstawienia.

Formalne elementy budowania roli skupiły się w przypadku mojej postaci na kategorii portretu. Z biografii Rubinstein dowiedziałam się, jak wielką rolę przykładała ona do kreacji własnego wizerunku. Lubiła pozować, ale chciała mieć wpływ na ostateczny efekt portretu. Kazała retuszować zdjęcia, z których nie była w pełni zadowolona. Po korektach wyglądała oczywiście młodziej i szczuplej. Helena kolekcjonowała też obrazy, na których została sportretowana. Z wizerunków Madame zaczerpnęłam kilka póz, które wykorzystałam w pracy nad postacią. Moja bohaterka ciągle pozuje, bo przecież ciągle jest obserwowana – bezpośrednio, przez współtowarzyszy metafizycznej banicji i na poziomie zapośredniczenia, przez wszechobecne oko Prażmatki działające niczym kamera monitoringu. W spektaklu są momenty, kiedy Helena wychodzi z formy, zapomina się. Emocje biorą górę nad potrzebą kontrolowania wizerunku, kiedy Helena Deutsch kończy swój psychoanalityczny song i pod koniec spektaklu, gdy wszyscy rozbitkowie pogrążają się we frustracji wynikającej z niemożności odmiany ich tragikomicznego losu. W budowaniu roli w oparciu o imperatyw pozowania pomógł mi bardzo kostium wyrażający pozostałości dawnej elegancji i, przede wszystkim, wyrazisty makijaż. Tworzy on rodzaj maski. W momentach, kiedy Rubinstein traci panowanie nad wyrazem własnej twarzy, charakteryzacja stanowi pozostałości portretu, który bohaterka stara się malować. Wierzę, że w tych momentach powstaje efekt budzącego litość oddzielenia treści od formy. Ujawnia się rozdzźwięk między tym, co bohaterka chce pokazać światu, a skrzętnie ukrywaną prawdą na jej temat. W kreacji Madame przeważają formalne środki wyrazu, obliczone na wrażenie, które postać robi na obserwatorach, czyli Prażmatce, pozostałych Żypo i widzach. Ale w momentach, kiedy bohaterce puszcza nerwy, forma

ustępuje miejsca obnażającej psychologii. Pojawia się wtedy miejsce na portret wewnętrzny tej złożonej postaci, a raczej tego, co po niej zostało.

Madagaskar. Wyspa wykluczonych

To tytuł debaty, którą Teatr PAPAHEMA zorganizował w Teatrze Żydowskim po premierze spektaklu. Spotkanie prowadził Jan Niebudek, dziennikarz związany z Radiem Nowy Świat, a jego rozmówcami byli: jedna z kuratorek galerii Dziedzictwo Tamara Sztyma, psychoterapeuta psychoanalityczny i kulturoznawca dr Jan Borowicz, nauczyciel zaangażowany w przywracanie pamięci o czarnych kartach w historii relacji polsko-żydowskich Karol Głębocki oraz reżyserka przedstawienia Małgorzata Dębska. Spotkanie miało podsumować cały projekt. Wspominałam wcześniej, że pomysł na spektakl wziął się z chęci spotkania na scenie kilku postaci historycznych. Był to założycielski pomysł formalny, jednak służebny względem tematu, który chcieliśmy poruszyć – wykluczenia, stosunku wspólnoty wobec Innego, ale też do Innego w sobie. Ze względu na miejsce realizacji spektaklu tymi Innymi uczyniliśmy Żydów. Tak się składa, że Żyd jest dominującym Innym naszej kultury. Jak pisze Piotr Dobrowolski w książce *Teatr i polityka*:

Efektom antysemitki nagonki sprzed półwiecza było (...) ich „rozmycie się” – zniknięcie poza sferą widzialności w przestrzeni publicznej, a przynajmniej nieafiszowanie własnego pochodzenia. W rezultacie Żydzi na długie lata praktycznie z Polski zniknęli. A jednak pozostali – w świadomości mieszkających tu osób nadal funkcjonując jako budzący niechęć reprezentanci Inności. W ten sposób realni ludzie, przedstawiciele narodu, który w czasach Kazimierza Wielkiego znalazł dla siebie miejsce w kraju nad Wisłą, zamienili się w retoryczną figurę – pojęcie funkcjonujące w przestrzeni dyskursywnej⁵⁹.

W gronie twórców spektaklu postanowiliśmy stematyzować tę retoryczną figurę. Mówiąc o zesłaniu naszych bohaterów w metafizyczne zaświaty, chcieliśmy opowiedzieć o wspólnocie, która ich tam umieściła. Opowiadając o Żypo, opowiadamy o sobie. Taki zabieg zgodny jest z tezą Joanny Tokarskiej-Bakir, która w książce *Legendy o krwi* stwierdza: „Grupa zawsze uważa się za zdrową, dlatego cechy przypisane Innemu będą antytezą wyidealizowanego obrazu własnego. W tym sensie stereotyp jest daną na temat grupy stereotypizującej (jej kultury i epoki), nie zaś stereotypizowanej”⁶⁰.

⁵⁹ P. Dobrowolski, op. cit., s. 146.

⁶⁰ J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, W. A. B., Warszawa 2008, s. 56.

Recenzenci zgodnie odczytali intencję twórców zorientowaną wokół pojęcia Innego. Zuzanna Geremek określiła miejsce akcji spektaklu jako „Raj all-inclusive dla jednych i miejsce zesłania dla innych. Wielkich Innych, prosto z kart polskiej historii”⁶¹. Podobnie odczytał kondycję bohaterów Rafał Turowski: „Cóż tam porabiają? Ano, w pewien metaforyczny sposób, ale jednak zostali tam zesłani jako ci niepotrzebni, ci groźni, ci wywołujący dyskomfort, słowem – ci inni”⁶². Krystyna Gucewicz zwróciła uwagę na to, że poczucie inności urasta do rangi paranoi, co świadczy o tym, że coś w tym świecie jest nie tak:

W tym raju «jest jak w każdym innym kraju» – dyscyplina i żarty, opresja i marzenia, ale nade wszystko poczucie, że coś tu jest «nie hallo». Skoro nawet pośmiertni zesłańcy dręczą się paranoją inności, wyobcowania, rodowodów innych niż oczekiwane, walczą ze stygmatyzacją oraz fobiami jedynie słusznego pochodzenia⁶³.

Zapytany przeze mnie o terapię, jaką moglibyśmy odbyć jako społeczeństwo, aby wyleczyć się z traumy związanej ze stosunkiem wobec przedstawicieli narodu żydowskiego, Jan Borowicz powiedział, że najlepszym lekarstwem dla zbiorowości byłoby „zobaczyć siebie jako Innych, zobaczyć i prawdziwie doświadczyć to, co robimy Innym”⁶⁴. Jednym ze zwierciadeł, w których możemy się przejrzeć, aby dostrzec w sobie Innego, jest spektakl o Żydach polskiego pochodzenia.

Żydzi. To źle brzmi. To słowo, oznaczające człowieka o określonej narodowości budzi negatywne konotacje. Często jest używane w obraźliwym kontekście, służy za wyzwisko, obelgę. Jak zauważa Tokarska-Bakir, powołując się zresztą na słynnego filozofa „Żyd», ów, jak go nazwał Leszek Kołakowski, «abstrakcyjny symbol ujemny», jest stałym elementem wyzwisk i określeń pejoratywnych, tradycyjnym kierunkiem przeniesienia agresji”⁶⁵. Nie rzadko zdarza się słyszeć w przestrzeni publicznej wyzwiska nie mające zupełnie nic wspólnego z tożsamościowym desygnatem. Kilkuletni kolega mówi w gniewie do kolegi „Ty Żydzie”, co w ich kodzie oznacza „Ty idioto”. Do „Żydów” sprowadza się osoby o innych poglądach. Mówimy „żydzić”, kiedy mamy na myśli skąpienie czegoś lub na coś. Uczestnik debaty, Karol Głębocki wspomniał o zasłyszonym przez niego określeniu mianem „Żyda”

⁶¹ Z. Geremek, *Zakłopotane ży-po. W poszukiwaniu żydowskiej tożsamości*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/zaklopotane-zy-po-w-poszukiwaniuzydowskiej-tozsamosci.html> [dostęp z 29.11.2024].

⁶² R. Turowski, *Madagaskar*, https://e-teatr.pl/madagaskar-19547?fbclid=IwAR1MWuMnjO2c52s4rKt9kQO418OYFZl_Ba-PgVrFXTN75RwD8lW3C3cIgNE [dostęp z 1.12.1024].

⁶³ K. Gucewicz, op. cit.

⁶⁴ J. Borowicz, cyt. z debaty *Madagaskar. Wyspa wykluczonych*.

⁶⁵ J. Tokarska-Bakir, op. cit., s. 43.

pustego baku w samochodzie. Nauczyciel historii podał to pejoratywne pomieszenie znaczeń jako motywację do swojej działalności: „Słowo Żyd funkcjonuje w języku polskim jako obelga. (...) Ja postanowiłem uczyć o tematyce polsko-żydowskiej, dopóki słowo Żyd nie przestanie mieć ujemnego znaczenia”⁶⁶.

Drugim biegunem „podejrzanego” stosunku Polaków do słowa Żyd jest jego unikanie. I tu kryje się negatywny podtekst – skoro konsekwentnie omijamy jakiś wyraz, zgadzamy się z jego pejoratywnym nacechowaniem. Lepiej przemilczeć, żeby nie obrazić. Przemilczanie jest jednak narzędziem wykluczania. Trafnie to zjawisko opisał Michał Głowiński, historyk i teoretyk literatury żydowskiego pochodzenia:

Słowo Żyd stało się słowem tabu. Gdy ktoś chciał powiedzieć o kimś, że jest Żydem, używał słów zastępczych – «wiadomego pochodzenia», «no, wiecie, kto to...» (...) W przeciętnej świadomości, zwłaszcza ludzi młodych, którzy nie mieli okazji zetknąć się z Żydami, utarło się przeświadczenie, że bycie Żydem jest faktem wstydlivym⁶⁷.

Autorka *Madagaskaru* postanowiła stematyzować zakodowany w języku antysemityzm. Słowo Żyd jest w jej sztuce reprezentowane przez Ż, osoby o podwójnej tożsamości to Żypo. Powtórzę puentę ody, którą już cytowałam: „I chciałabym, by pewnego dnia słowa: naród, tożsamość, Żyd czy Polak również stały się słowami lekkimi, niegroźnymi i nieobciążonymi”⁶⁸. To życzenie wszystkich twórców spektaklu. Zostało ono odczytane przez krytyków. Krystyna Gucewicz napisała:

Niestety, nie milknie melodyjka z katarynki dziejów. W teatrze początkowo szemrze jak w dziecinnej grze w obce języki, za moment staje się już natrętnym rżeniem, zasłoną dymną dla «niewygodnego» pojęcia: Żyd. (...) A przecież ponad wszystkim jest smutek, zdziwienie, zdumienie napędzane imperatywem poszukiwania odpowiedzi na pytanie «jak o tym rozmawiać, jak mówić»?⁶⁹.

Tomasz Miłkowski docenił utopijną chęć poprawy świata: „(...) całość tworzy groteskowo-absurdalne, choć zarazem głęboko rzeczywiste pragnienie zmiany świata na lepsze. Mądry, przenikliwy spektakl opowiadający o sprawach skomplikowanych w zaskakujący sposób. Majsterska robota”⁷⁰.

⁶⁶ K. Głębocki, cytat z debaty *Madagaskar. Wyspa wykluczonych*.

⁶⁷ *Polskie gadanie. Z Michałem Głowińskim rozmawia Teresa Torańska*, „Duży Format” / „Gazeta Wyborcza”, 23.05.2005.

⁶⁸ M. Drab, *Jestem ż*, op. cit.

⁶⁹ K. Gucewicz, op. cit.

⁷⁰ T. Miłkowski, *Madagaskar*, <https://www.aict.art.pl/2021/11/06/madagaskar/>

Na zakończenie przytoczę fragment jeszcze jednej recenzji. Jej autor, Andrzej Lis skupił się w interpretacji spektaklu na kategorii pamięci:

Spektakl Teatru Żydowskiego i Teatru Papahema, zagrany przez artystów z różnych pokoleń: Gołdę Tencer, Paulinę Moś, Helenę Radzikowską, Pawła Rutkowskiego, Piotra Siereckiego, Mateusza Trzmiela i Marka Węglarskiego przynosi jeszcze jedną, najważniejszą chyba refleksję. W toczących się dzisiaj dyskusjach o tym[,] kim jesteśmy i dla kogo powinna być budowana dzisiaj przez nas Polska, tak starannie odgradzana i dzielona murami przez polityków, warto zawalczyć o ocalenie pamięci. O przypominanie. O najmniejszych nawet szczegółach, nie zawsze prowadzących do stworzenia pełnego obrazu. Nie zawsze skupiające się na najważniejszych informacjach⁷¹.

Zagadnienie ocalania pamięci spaja myślowo dwa spektakle, które poddaję refleksji. „Bo to, co zostało, to właśnie pamięć. I nie możemy pozwolić sobie na zapomnienie”⁷²

fbclid=IwAR3xcKecQm7v8TqTdSTuvQLppRZqd3OGSkB1ScFMIFMskooq6YTD0u4Au34 [dostęp z 29.11.2024].

⁷¹ A. Lis, *Przypominanie*, https://e-teatr.pl/przypominanie-21291?fbclid=IwAR1XvrtdTn4MkERCWNSFNbZ5YwtcAZTC0Re_7I9I1fQLIIW9-64XbnRXsz0 [dostęp z 2.12.2024].

⁷² Ibidem.

CZĘŚĆ DRUGA

Miejsce

Państwo żydowskie

Madagaskar leży na Oceanie Indyjskim, u południowo-wschodnich wybrzeży Afryki. Wyspa ma powierzchnię 580 tysięcy kilometrów kwadratowych, o jedną trzecią więcej niż przedwojenna Polska. Władze II Rzeczypospolitej zabiegały o pozyskanie kolonii. Inne kraje europejskie były w posiadaniu terytoriów zamorskich, Polska przez sto dwadzieścia trzy lata administracyjnego niebytu nie mogła wziąć udziału w kolonialnym wyścigu. Po odzyskaniu niepodległości rząd odradzającego się państwa postawił sobie za punkt honoru wejście w posiadanie egzotycznego kawałka ziemi. Powołano w tym celu Ligę Morską i Rzeczną, przemianowaną później na Ligę Morską i Kolonialną. Obiektów zainteresowania tego podmiotu było kilka: Angola, Liberia, część Brazylii, Mozambik. Większość negocjacji z zarządcami tych terytoriów zakończyła się niepowodzeniem bądź wykupieniem niewielkich terenów pod skromne osadnictwo i uprawę ziemi. Najbardziej prawdopodobne wydawało się wejście w posiadanie Madagaskaru.

Madagaskar od 1896 roku był kolonią francuską. Francuzi umacniali jednak swoje wpływy na wyspie już od XVII wieku, rywalizując o dominację z Anglikami. Po I wojnie światowej rząd Francji zaczął rozważać projekt rekolonizacji Madagaskaru, w której mogłyby wziąć udział inne kraje. Rekolonizacja oznaczała przesiedlenie na egzotyczną wyspę europejskich Żydów. Pomysł ten był spowodowany nasilającymi się nastrojami antysemickimi, lobbowali go jednak nie tylko wrogowie narodu żydowskiego, ale również jego przedstawiciele.

Pod koniec XIX wieku narodził się silny ruch syjonistyczny. Jego założycielem był Teodor Herzl, żydowski dziennikarz urodzony w Budapeszcie. W 1896 roku ukazała się jego książka pt. *Państwo Żydowskie. Próba nowoczesnego rozwiązania kwestii żydowskiej*, w której dowodził, że spokój i godność może Żydom przywrócić jedynie utworzenie i uznanie przez instytucje międzynarodowe niepodległego państwa żydowskiego. Powrót do Syjonu i powołanie wolnego państwa żydowskiego na ziemi świętej miałyby być według koncepcji Herzla jedynym skutecznym lekarstwem na przewlekłą chorobę jaką jest antysemityzm. Lider

ruchu syjonistycznego pragmatycznie uznawał kwestię żydowską za nasycone wielowiekowymi uprzedzeniami religijnymi, kulturowymi i ekonomicznymi zjawisko o charakterze politycznym. Błędne koło przemocy może przerwać tylko idea przemieniona w czyn:

Kwestia żydowska istnieje wszędzie tam, gdzie żyje znaczna liczba Żydów. Zaś tam, gdzie jej nie ma, pojawia się przywleczona przez wędrujących Żydów. Przenosimy się naturalnie w te miejsca, gdzie się nas nie prześladowuje, a wówczas nasze pojawienie się wywołuje prześladowania. (...)

Sądzę, że rozumiem antysemityzm, naprawdę wielce złożone zjawisko. Postrzegam je z perspektywy Żyda, jednak bez nienawiści i lęku. Wierzę, że jestem w stanie dostrzec, co w antysemityzmie jest jedynie prostackim żartem, nikczemną zawiścią spowodowaną konkurencją, odziedziczonym uprzedzeniem, religijną nietolerancją, a także to, co rzekomo jest obroną własną. Nie uznaję również kwestii żydowskiej ani za problem społeczny, ani za religijny, chociaż czasem przybiera ona takie i jeszcze inne formy. Jest to kwestia narodowa i aby ją rozwiązać, należy umieścić ją przede wszystkim w kontekście światowego problemu politycznego, który może być rozwiązany jedynie na gruncie porozumienia cywilizowanych narodów¹.

Teoria Herzla zdobyła wielu zwolenników. Platformą do wymiany myśli i planowania działań mających na celu utworzenie państwa żydowskiego w odkupionej od tureckiego sułtana Palestynie był organizowany od 1897 roku Kongres Syjonistyczny. Potrzebne na to niewyobrażalnie kosztowne przedsięwzięcie środki lokowane były w specjalnie założonym Żydowskim Banku Kolonizacyjnym. Herzl prowadził aktywną działalność dyplomatyczną, pozyskując kolejnych sprzymierzeńców idei syjonizmu. Negocjacje z sułtanem Turcji nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Kiedy utworzenie państwa żydowskiego na terenie Palestyny okazało się niemożliwe, lider ruchu syjonistycznego postanowił przychylić się do propozycji Brytyjczyków, którzy zadeklarowali gotowość do odstąpienia na rzecz osadnictwa żydowskiego Ugandy. Znaczna część uczestników Kongresu z 1902 roku była jednak przeciwna temu projektowi. Herzl, aby uniknąć rozłamu w środowisku, zmuszony był wycofać się z pomysłu ulokowania państwa żydowskiego we wschodniej Afryce. Charyzmatyczny przywódca syjonistów zmarł dwa lata później, nie rozwiązawszy kwestii żydowskiej. Do realizacji jego marzeń doszło dopiero w 1948 roku, kiedy to polski Żyd Dawid Ben-Gurion

¹ T. Herzl, *Państwo Żydowskie. Próba nowoczesnego rozwiązania kwestii żydowskiej*, przeł. J. Surzyn, Austeria, Kraków – Budapeszt – Syrakuzy 2020, s. 50.

ogłosił powstanie niepodległego państwa Izrael. Zanim jednak do tego doszło, naród żydowski spotkała największa w dziejach tragedia, której dałoby się uniknąć lub przynajmniej zminimalizować jej żniwo, gdyby kilkadziesiąt lat wcześniej urzeczywistniono projekt Herzla.

Jutro na Madagaskar

Równolegle z działalnością Teodora Herzla i po jego śmierci pojawiały się inne projekty przesiedlenia Żydów z Europy. „Wysłanie” przedstawicieli narodu żydowskiego na Madagaskar zaproponował jako pierwszy Niemiec Paul de Lagarde. Choć autor pomysłu był nacjonalistą i antysemitą, projekt madagaskarski spotkał się z zainteresowaniem filosemitów. Mimo tego nie był on szerzej dyskutowany do lat trzydziestych. I tu dochodzimy do momentu, kiedy w sprawie osiedlenia Żydów europejskich w Afryce pojawia się wątek polski.

W 1937 roku przedstawiciele rządu Francji zaproponowali Polakom odkupienie wyspy. Rozpoczęto rozmowy, z których wynikało, że propozycja nie jest tak korzystna, jak się stronie polskiej wydawało. Francuzi chcieli odstąpić jedynie część Madagaskaru – rejon Ankaiziny i to pod warunkiem osiedlenia tam Żydów. Wybór francuskiego Ministra Kolonii padł na Polskę na podstawie obserwacji sytuacji Żydów na terenie powstałego po I wojnie państwa. Na mocy traktatu ryskiego w obrębie II Rzeczypospolitej znalazły się miasta i miasteczka zamieszkiwane głównie przez Żydów. Wielu z nich miało zamiar opuścić ziemie polskie. Głównym kierunkiem emigracji była Palestyna. W latach 30. została jednak zamknięta linia żeglugowa między Konstancą a Hajfą, która umożliwiała taką podróż. Konieczna była zmiana kierunku emigracji polskich Żydów. Polacy byli zainteresowani nabyciem kolonii nie w celu przesiedlania ludności żydowskiej, ale polskich rodzin, co mogłoby rozwiązać problemy demograficzne i przyczynić się do wzrostu produkcji, ułatwić pozyskiwanie surowców i ożywić wymianę handlową. Podjęto jednak rozmowy i wysłano na Madagaskar rządową ekspedycję, w której skład weszli: były piłsudczyk, pracownik gabinetu ministra spraw zagranicznych Józefa Becka Mieczysław Lepecki oraz przedstawiciele organizacji żydowskich – reprezentant Bundu Leon Alter i inżynier, specjalista od irygacji Solomon Dyk. Zadaniem delegacji było sprawdzenie, czy na Madagaskarze da się zbudować osiedla na wzór kibuców i czy tamtejsza ziemia nadaje się pod rolnictwo. Złożony przez członków kilkumiesięcznej wyprawy raport był optymistyczny, wynikało z niego, że osadnictwo na Madagaskarze jest możliwe. W oficjalnym komunikacie Komisji można było przeczytać:

Komisja doszła do wniosku, że centralny Madagaskar, położony powyżej 800 m nadaje się do osadnictwa białego, opartego w zasadzie na pracy fizycznej osadnika, a więc na gospodarce rolnej typu chłopskiego. Oczywiście, jak każda akcja osadnicza, również i osadnictwo na Madagaskarze wymaga przygotowania terenu tj. przeprowadzenia prac komunikacyjnych, regulacji rzek i stworzenia odpowiednich warunków sanitarnych. (...) Projekt emigracji z Polski na Madagaskar, po przeprowadzeniu niezbędnych prac inwestycyjnych i organizacyjnych oraz przy czynnym poparciu francuskich czynników rządowych, będzie więc mógł wejść w stadium realizacji. (...) Madagaskar nadaje się również dla wychodźstwa żydowskiego².

Lepeckiego uważano powszechnie za fantastę, nie cieszył się powszechnym zaufaniem. Aby skonfrontować jego opinię ze stanowiskiem osoby kompetentnej w dziedzinie państw egzotycznych, śladem trzyosobowej ekspedycji wysłano podróżnika Arkadego Fiedlera. Cel jego wizyty na Madagaskarze nie był jawny. Spotkanym tubylcom i przedstawicielom władz kolonialnych przyrodnik mówił, że odwiedził wyspę, aby poznać tamtejszą florę i faunę. Przyznawał się do jeszcze jednej przyczyny wyprawy. Rozważany przez władze II Rzeczypospolitej plan kolonizacji wyspy nie był pierwszym polskim akcentem w dziejach Madagaskaru. W 1776 roku Maurycy Beniowski, Polak, obywatel Węgier, były pułkownik konfederacji barskiej, podróżnik i polityk, który – na krótko, co prawda – zdobył dla Francji Madagaskar, został przez Malgaszy mianowany Wielkim Królem. Beniowski słynął z humanitarnych działań względem rdzennej ludności wyspy, co pozwoliło mu zdobyć jej sympatię i szacunek. Oficjalnym celem pobytu Fiedlera na Madagaskarze, było podążanie szlakiem słynnego rodaka, znanego z poematu dygresyjnego autorstwa Juliusza Słowackiego i badanie, na ile pamięć o nim jest żywa wśród Malgaszy.

W rzeczywistości Fiedler prowadził zgola inne obserwacje, zgodne z celem jego misji. On również stwierdził, że warunki osadnictwa na wyspie są wystraszające, aby podjąć dalsze działania mające na celu przejęcie od Francuzów części wyspy. Swoje wrażenia przyrodnik zawarł w książce pt. *Jutro na Madagaskar*, wystosował również pismo do Ministerstwa. Stanowisko Fiedlera, choć nie wykluczało kolonizacji, było znacznie mniej entuzjastyczne niż opinia oficjalnej delegacji. Z przeprowadzonych przez Fiedlera rozmów wynikało, że można tam osiedlić jedynie ok. 1,5 tysiąca osadników, którzy dodatkowo powinni być doświadczonymi rolnikami. Wstępne plany zakładały emigrację na Madagaskar nawet 30

² Cytuję za: <https://archiwum.tvn24.pl/magazyn-tvn24/246/tvn24.pl/magazyn-tvn24/zydzi-kawa-i-lemury-tak-polacy-mieli-skolonizowac-madagaskar%2C246%2C4257.html> [dostęp z 13.01.2025].

tysięcy osób. Ostrożne stanowisko podróżnika brzmiało: „Wierzę w polskiego osadnika w Ankezinie. Wierzę, że Madagaskar to tak. Jeżeli uczciwie, rozumnie, bez wybujałej fantazji, bez chorobliwej ambicji, bez niebezpiecznych marzycieli, lecz realnie, skromnie, w ramach możliwości, powtarzam: uczciwie to tak”³. Kolonizacja Madagaskaru, zarówno polskimi rolnikami, jak i ludnością żydowską była więc możliwa jedynie na bardzo niewielką skalę. Rozmowy ze stroną francuską były jednak kontynuowane, dopóki nie przerwał ich wybuch II wojny światowej. Agresja Niemiec na Rzeczpospolitą pogrzebała marzenie o polskiej kolonii u wybrzeży Afryki.

Książka *Jutro na Madagaskar* jest dziś białym krukiem. Bez problemu można natomiast dotrzeć do innej publikacji, również będącej zbiorem wspomnień z magalskiej misji Fiedlera. *Madagaskar. Gorąca wieś Ambinanitelo*⁴ przenosi czytelnika na tropikalną wyspę i pozwala mu towarzyszyć podróżnikowi w aklimatyzowaniu się w tamtejszej wiosce. Poznajemy ludzi i ich zwyczaje, a także, a może przede wszystkim, niezwykle bujną florę i faunę. Jak pisał Fiedler, „(...) przyroda tworzyła tu nowy, inny świat, równie bujny, lecz fantastyczny, jak gdyby bez myśli i rozumu, świat, w którym wszystko istniało i działało jak w bajce, a jednak było codzienną rzeczywistością”⁵. Niewątpliwym walorem książki są obrazujące tę rzeczywistość fotografie autorstwa pisarza, które dzięki renowacji negatywów można podziwiać w doskonałej jakości. Oczywiście stworzona na kameralnej scenie Teatru Żydowskiego scenografia stanowi skrótową wariację na temat tropików, jednak opisy przyrody pozostawione przez Fiedlera były bardzo pomocne przy budowaniu poczucia obecności na gorącej wyspie. „Była to puszcza żywa, parna, bojowa, natłoczona zielenią zachłannych roślin i zgiełkiem zwierząt. Co dzień słyszeliśmy w naszej chacie o wschodzie słońca – chóry lemurów, przed wieczorem – śpiew leśnego ptactwa, w nocy – tajemnicze okrzyki i nieodgadnione łoskoty”⁶. Na atmosferę tropikalnej wyspy pracuje w spektaklu *Madagaskar* stworzona przez Ignacego Zalewskiego fonosfera. Przestrzeń jest wypełniona ambientami złożonymi z tajemniczych odgłosów

³ Ibidem.

⁴ Co ciekawe, z perspektywy czasu Fiedler zdecydowanie podważa pomysł kolonizacji wyspy: „Madagaskar o powierzchni blisko 600 000 kilometrów kwadratowych miał w okresie powyższych planów zaledwie trzy i trzy czwarte miliona ludności, a więc na jeden kilometr kwadratowy przypadało trochę ponad sześciu mieszkańców. Tylko około 2% obszaru wyspy było pod uprawą. Z tych faktów często wyciągano wniosek, że Madagaskar będzie można zaludnić dodatkowo wielomilionową masą imigrantów-osadników. Wniosek błędny, gdyż na ową resztę 98% powierzchni wyspy składały się nieurodzajne pastwiska, niezdatne do uprawy nieużytki i lasy (12%). Blisko dziewięć dziesiątych powierzchni wyspy pokrywa lateryt – gleba koloru czerwonego, wzbitya próchnicą, niezbyt urodzajna i nieużyteczna do poważniejszej uprawy. Z wyjątkiem niektórych dolin, zalewanych w porze deszczowej, wszystkie żyzne grunty Madagaskaru były już zajęte, a w niektórych okolicach nawet przeludnione.” / A. Fiedler, *Madagaskar. Gorąca wieś Ambinanitelo*, „Bernardinum”, Pelplin 2006, s. 169.

⁵ Ibidem, s. 338.

⁶ Ibidem, s. 79.

zwierząt i ptaków. Odgłosy te budzą niepokój, wprowadzają w ciągły stan gotowości, ale też intrygują, „zasysają”.

Największe wrażenie zrobił na mnie opis gigantycznego kokonu i oczekiwania, aż narodzi się z niego niezwykle motyl, któremu „przypięto do skrzydeł olbrzymi tren”⁷.

Kokon był ogromny, podniecający i tajemniczy. (...) Wiedzieliśmy, że kiedyś nadejdzie chwila, gdy wystrzeli z niego życie i zrodzi się jakieś owadzie cudo, (...) lecz zanim to się spełnić miało, kokon, chociaż w letargu, już wywierał wpływ: podrażniał naszą ciekawość, pobudzał domysły⁸.

Odebrałam tę relację jako metaforę. Metaforę spektaklu, który ma powstać, który jest już w planach, ale nie ma jeszcze określonego kształtu. Wzruszyło mnie to skojarzenie, zwłaszcza, że metafora okazała się bardziej pojemna, dotykająca nie tylko każdego przedstawienia *in statu nascendi*, ale przede wszystkim tego konkretnego, *Madagaskaru*: „(...) wszystko, co nas tutaj otaczało było właśnie jak ów motyl: i rzeczywistością, i chimera. Tworem zarówno jawy, jak snu. Słońcem, a zarazem mgłą. I zdumiewającym zwycięstwem życia nad grozą śmierci”⁹. Przecież taki właśnie jest, a przynajmniej miał być w założeniu twórców, *Madagaskar* – jego akcja toczy się na konkretnej wyspie, która jest jednocześnie zaświatami, rzecz dzieje się jednocześnie na jawie i w świecie wyobrażeń dotyczących życia po śmierci. I tak, ostatecznie zwycięża tu życie, zaraz rozpocznie się nowy cykl. Przedstawienie na podstawie tekstu Magdaleny Drab jest jak magalski motyl. Ta koincydencja dodała mi otuchy i pozwoliła wierzyć, że motyl, który wylęgnie się z kokonu procesu twórczego, będzie interesujący.

Rzecz o banalności zła

Wybuch II wojny światowej unicestwił starania Polaków o pozyskanie Madagaskaru pod osadnictwo, nie sprawił jednak, że wyspa przestała być brana pod uwagę jako miejsce przesiedlenia europejskich Żydów. Zmienił się zainteresowany wcieleniem tego planu w życie. Stał się nim Adolf Eichmann. Przed 1939 rokiem przedstawiciele rządu francuskiego prowadzili negocjacje w sprawie sprzedaży Madagaskaru nie tylko z Polakami. Georges Bonnet, szef francuskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych złożył w tej sprawie konkretną

⁷ Ibidem, s. 339.

⁸ Ibidem, s. 337.

⁹ Ibidem, s. 335.

ofertę swemu odpowiednikowi po stronie Trzeciej Rzeszy Joachimowi von Ribbentropowi. Pomysł ten miał swoich orędowników wśród najbliższych współpracowników Hitlera.

Pod koniec lat trzydziestych Adolf Eichmann był odpowiedzialny za wysiedlanie Żydów z terenu Rzeszy. Założył Żydowskie Centralne Biuro Emigracyjne. Bezduszny system działał sprawnie, jak przystało na element maszyny administracyjnej państwa nazistowskiego:

Przypomina to fabrykę, w której pracują automaty, albo młyn zbożowy, połączony z jakąś piekarnią. Jednymi drzwiami wchodzi Żyd, który ma jeszcze jakiś majątek, fabrykę, sklep albo konto w banku. W tym budynku przechodzi on od lady do lady, od biura do biura, i wychodzi drugimi drzwiami bez żadnych pieniędzy, bez żadnych praw, tylko z paszportem, w którym napisano: „Musisz opuścić ten kraj w ciągu dwóch tygodni. Inaczej pójdziesz do obozu koncentracyjnego”¹⁰.

Głównym kierunkiem systemowej przymusowej emigracji była Palestyna. Kiedy wysyłanie tam uciekających przed prześladowaniami Żydów okazało się niemożliwe, Eichmann zaangażował się w realizację planu madagaskarskiego. Kiedy stanął przed sądem w Jerozolimie z dumą przypisywał sobie autorstwo tego projektu, co było nieprawdą. „Niczym innym jak przechwałką było stwierdzenie, że to rzekomo on «wymyślił» system gettowy i «wpadł na pomysł» wywiezienia wszystkich Żydów na Madagaskar”¹¹. W swej krytycznej relacji z procesu Eichmanna filozofka Hannah Arendt zwraca wielokrotnie uwagę na to, że zbrodniarz wojenny, który przyczynił się do śmierci setek tysięcy ludzi, był ograniczonym intelektualnie megalomanem. Jego uporczywe próby tworzenia myślowych konstruktów dawały efekt żenujący lub groteskowy. Jego wypowiedzi charakteryzowały się pustosłowiem, obfitowały w komunały i niestosowne oczekiwania wyrozumiałości, a nawet aprobaty dla jego działalności:

Stronice wypełnione jego zeznaniami podczas przesłuchań sprawiają tak komiczne wrażenie dlatego, że Eichmann posługuje się zawsze tonem człowieka, który jest przekonany, że opowieść o jego pechowych losach wzbudzi „normalne, ludzkie” współczucie. „Wszystkie moje poczynania i plany kończyły się zawsze porażką, nie wiodło mi się nie tylko w sprawach osobistych, lecz również moje trwające latami próby zdobycia dla Żydów kawałka miejsca na Ziemi spełzły na niczym. Nie wiem czemu, ale na wszystko

¹⁰ H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Znak, Kraków 2010, s. 61.

¹¹ Ibidem, s. 63.

jak gdyby padł zły urok. Nad wszystkimi moimi pragnieniami, zamiarami i planami ciążyło jakieś fatum, które nie pozwoliło się im spełnić. Zawsza spotykały mnie same zawody”¹².

W istocie pech Eichmanna polegał na tym, że projekt przesiedlenia Żydów na Madagaskar był niemożliwy do realizacji (na wyspie nie zmieściłyby się 4 miliony Żydów, które zamierzano tam ulokować, terytorium to należało do Francji, a kontrolę nad Atlantykiem sprawowali Anglicy) i miał jedynie fasadowy charakter:

Plan madagaskarski miał służyć wyłącznie jako parawan, za którym można było prowadzić przygotowania do fizycznej eksterminacji wszystkich Żydów zachodnioeuropejskich (...) Jego wielka zaleta w odniesieniu do armii wyszkolonych antysemitów, którzy mimo swych usilnych starań pozostawali zawsze o krok za führerem, polegała na tym, że oswajał on wszystkich zainteresowanych założeniem wstępnym, w myśl którego w grę wchodziła tylko całkowita ewakuacja z Europy: ustawodawstwo specjalne, „deasymilacja” i getta – to wszystko byłoby niewystarczające. Gdy w rok później oświadczono, że plan madagaskarski jest już „przestarzały”, wszyscy byli przygotowani pod względem psychologicznym, a właściwie logicznym, do następnego kroku: skoro nie istnieje obszar, na który można by przeprowadzić „ewakuację”, jedynym „rozwiązaniem” jest eksterminacja¹³.

Do zmiany planów przygotowany był również Eichmann, który, mimo iż nazywał się syjonistą i z uporem powoływał się na dzieło Teodora Herzla, często w swych rozważaniach mylił Madagaskar z Ugandą. Po konferencji w Wannsee z zapalem wzorowego urzędnika zajął się logistyką organizacji transportów Żydów z całej Europy do obozów zagłady. To jest kluczowy moment tej narracji. 20 stycznia 1942 roku w willi przy ulicy Großer Wannsee w Berlinie wysocy urzędnicy państwa nazistowskiego opracowali plan eksterminacji narodu żydowskiego. Postanowiono wymordować 11 milionów europejskich Żydów. Projekt ludobójstwa został eufemistycznie nazywany ostatecznym rozwiązaniem kwestii żydowskiej. Metoda „polityczna”, jaką był przymus emigracji zastąpiono metodą „fizyczną”, czyli komorami gazowymi. Z Madagaskaru przenosimy się do Auschwitz, które w procesie unicestwienia narodu żydowskiego miało odegrać – obok ośrodków zagłady w Chełmnie, Bełżcu, Sobiborze i Treblince – kluczową rolę. Upalne tropikalne powietrze zamieniamy na cyklon B i dym z krematoriów.

¹² Ibidem, s. 66.

¹³ Ibidem, s. 100.

Metropolia śmierci

Obóz koncentracyjny w Oświęcimiu powstał w połowie 1940 roku, na miejscu byłych koszar Wojska Polskiego. Początkowo trafiali do niego polscy więźniowie polityczni i jeńcy sowieccy. Od początku istnienia KL Auschwitz jego komendantem był Rudolf Höss, który wraz z rodziną zamieszkał w willi graniczącej z murem obozu. Osadzeni zmuszani byli do pracy. W 1941 roku w oddalonej o trzy kilometry od Oświęcimia Brzezince utworzono największą część kompleksu obozowego Auschwitz II-Birkenau. Tam też po konferencji w Wannsee rozpoczęto budowę czterech komór gazowych i krematoriów. Każda z nich była przeznaczona do jednorazowego uśmiercenia dwóch tysięcy osób, a krematoria mogły spalić w ciągu doby ok. 4,5 tysiąca zwłok, w kulminacyjnym okresie eksterminacji liczba ta sięgała jednak nawet 8 tysięcy. Szacuje się, że w Auschwitz zginęło 1,1 miliona ludzi, w tym około miliona Żydów. Skala maszyny śmierci jest niewyobrażalna. Przemysłowy charakter eksterminacji przypomina oczywiście urzędniczy porządek i wydajność Żydowskiego Centralnego Biura Emigracyjnego, którego funkcjonowanie Hannah Arendt porównała do fabryki. Tu jednak proceder ten został posunięty do granic etyki, do miejsca, w którym podważone zostają granice człowieczeństwa. Jak w swej książce traktującej o Zagładzie stwierdził Giorgio Agamben:

W Auschwitz nie umierano, w Auschwitz fabrykowano trupy. Trupy, którym nie dane było umrzeć, istoty nieludzkie, których zgon sprowadzano do seryjnej produkcji. I właśnie to upodlenie śmierci stanowi, wedle możliwej i rozpowszechnionej interpretacji, szczególną zniewagę, jakiej dopuszczono się w Auschwitz, właściwe miano jego potworności¹⁴.

Masowe odbieranie ludziom człowieczeństwa jest piętnem, które ciąży na ludzkości. Georges Bataille w tekście poświęconym Sartre'owi pisał:

Ogólnie rzecz biorąc, w fakcie bycia człowiekiem tkwi pewien bardzo ciężki element, obrzydliwy, który koniecznie trzeba przezwyciężyć. Ale ten ciężar i ta obrzydliwość nigdy nie były tak ciężkie, jak od czasów Auschwitz. Podobnie jak ty i ja, odpowiedzialni za Auschwitz mieli nozdrza, usta, głos, ludzki rozum, mogli łączyć się w pary, płodzić dzieci – jak piramidy czy Akropol, tak Auschwitz jest faktem, znakiem człowieka. Obraz człowieka jest odtąd nieodłączny od komory gazowej...¹⁵

Tak, jak Auschwitz można uznać za *pars pro toto* Zagłady, tak komora gazowa wyraża istotę koszmaru, który wydarzył się w tym miejscu. W relacjach wielu ocalańców pojawia się

¹⁴ G. Agamben, op. cit., s. 72.

¹⁵ Cytuję za: G. Didi-Hubermann, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 37.

chęć dania świadectwa jako główna motywacja przetrwania w obozie. Giorgio Agamben wskazuje jednak na sprzeczność tej intencji wynikającą z niemożności całkowitego zaświadczenia o Zagładzie przez osoby, które nie trafiły do jej epicentrum, nie doświadczyły całopalenia:

Świadek świadczy zazwyczaj w imię prawdy i sprawiedliwości, właśnie z nich jego słowa czerpią swą wartość i pełnię. W tym przypadku wszakże wartość świadectwa zasadza się w istocie na tym, czego w nim brakuje, w samym jego centrum tkwi to, czemu niepodobna dać świadectwa, to, co podważa wiarygodność ocalałych. „Prawdziwymi” świadkami, „świadkami całkowitymi” są ci, którzy nie dali świadectwa, ci, którzy nie mogliby go dać. Ci, którzy „zależli się na samym dnie”, muzułmani, pograżeni. Ocalali jako pseudoświadkowie przemawiają zamiast nich, w ich imieniu: dają świadectwo brakującemu świadectwu¹⁶.

Nikt, kto trafił do komory gazowej nie wyszedł z niej żywy, nie mógł więc dać świadectwa temu, co tam się działo:

Zobaczenie „naprawdę na własne oczy” komory gazowej byłoby warunkiem upoważniającym do stwierdzenia jej istnienia, warunkiem pozwalającym przekonać niedowiarków. Należałoby jednak również dowieść, że dokonywała ona swego zabójczego dzieła w tym samym momencie, w którym się ją widziało. Jedynym wiarygodnym dowodem tej morderczej funkcji byłaby śmierć tego, który ją ujrzał. Skoro jednak ów został zgładzony, nie może zaświadczyć o tym, że zginął za sprawą komory gazowej¹⁷.

Przytaczam tu obszerne cytaty z autorytetów, bo one najpełniej oddają paradoks braku świadectwa, ale też „fenomen” jądra ciemności, jakim jest komora gazowa. W obliczu tego zjawiska czuję się na siłach jedynie budować narrację z cudzych wypowiedzi – filozofa Giorgio Agambena oraz ocalańca i historyka Otto Dov Kulki, który po latach wspominał swoje powroty do Auschwitz:

(...) nieuchronna była droga do (...) miejsca, gdzie najwyraźniej żyłem i pozostawałem zawsze od tamtego dnia do tego i gdzie odsiaduję wyrok dożywocia, spętany i skuty łańcuchami, które nie mogą być zdjęte. (...) Powiadam, że zostałem i pozostaję spętany czy skuty łańcuchami, ale jest tak dlatego, że nigdy tam nie byłem, dlatego że moja stopa nigdy nie powstała na tych dziedzińcach, wewnątrz tych budowli. Okrążałem je, jak ćma okrąża płomień, wiedząc, że wpadnięcie weń jest nieuniknione, a mimo to ciągle krążyłem

¹⁶ G. Agamben, op. cit., 33.

¹⁷ Ibidem, s. 34.

wokół, chcąc, nie chcąc – nie zależało to ode mnie – podczas gdy wszyscy moi znajomi, motyle, nie wszyscy, ale prawie wszyscy trafili tam i stamtąd nie wyszli¹⁸.

Na Madagaskarze motyl symbolizował zwycięstwo życia nad śmiercią, w Auschwitz – odwrotnie. Motyl jest tu figurą kruchości życia, a właściwie ulatującej do nieba duszy. Powtórzenie tej figury w tak odmiennych, choć w kontekście moich rozważań układających się w jedną opowieść, kontekstach jest moim *punctum* podróży, jaką cywilizacja odbyła na przełomie lat 30. i 40. XX wieku, drogi z Madagaskaru do Auschwitz... i z powrotem. Żeby to *punctum* spotkać, odbyłam opisanę powyżej *studium* tematu przejścia od narzuconej Żydom emigracji do eksterminacji narodu żydowskiego; od punktu gdzie ci, którzy czują się znienawidzeni, pragną uciec z miejsca prześladowań, przez etap, na którym pogardzanych wysyła się gdzieś bardzo daleko, do krytycznego punktu unicestwienia milionów istnień; od celu podróży, do którego dociera się statkiem, licząc na rozpoczęcie nowego życia, do rampy kolejowej Auschwitz-Birkenau, z której większość pasażerów trafiała bezpośrednio do komory gazowej.

Niestety, do tematu Madagaskaru polskie społeczeństwo próbuje co jakiś czas wracać, w sloganach, podtekstach i przede wszystkim – w zakodowanej w nich chęci wysłania jak najdalej tych, którzy są niewygodni dla homogenicznej, ksenofobicznej wspólnoty. Z marca '68 pamiętamy hasło „Syjoniści do Syjonu”, z nowszej historii: z manifestacji sympatyków Ligi Polskich Rodzin łudząco podobne w treści „Korniki do lasu tropikalnego, a Polacy do władzy”. Okrutne są to powroty, nie tylko ze względu na samą treść zawartą w tych frazach, ale też dlatego, że wiemy, dokąd intencja wysyłki Innych w tropiki może ludzkość zaprowadzić.

Być może na motyle z Auschwitz czekały inne światy. Może za kolejnym razem ludzie „znikną” przez maszynę śmierci trafili lepiej – nawiązując do końcowego monologu Prażmaki ze spektaklu *Madagaskar*. A może trafili w tropikalne zaświaty, równoległe do tych stworzonych przez realizatorów przedstawienia. Bo do tych konkretnych scenicznych zaświatów nie trafił nikt bezpośrednio dotknięty Zagładą. Holokaust jest – jak już wspominałam i do czego jeszcze wrócę – wielkim nieobecnym uniwersum zaprojektowanego przez dramaturżkę Magdalenę Drab, reżyserkę Małgorzatę Dębską i zespół twórców.

Inaczej rzecz się ma w przypadku spektaklu *Powroty*. Otto Dov Kulka, przy okazji jednego ze swoich powrotów do metropolii śmierci zstąpił wreszcie do ruin piekła:

Kiedy wróciłem i spełniłem ostatnie zobowiązanie, którego nie miałem «zaszczytu»

¹⁸ O.D. Kulka, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślania o pamięci i wyobraźni*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 27.

spełnić przedtem – kiedy więc zstąpiłem w przetrwałe ruiny, ruiny komory gazowej i krematorium, wypełniło się niezmiennie prawo, «ostateczny sens» (...) wybrzmiał i zakończyła się odyseja, w której byłem niezbywalnie obarczony tym miejscem i z nim złączony¹⁹.

Skoro piętno Zagłady dotyczy nas wszystkich i na zawsze pozostanie nierozzerwalnie związane z istotą ludzkiej natury, postanowiłam zaryzykować zejście z współrealizatorami przedstawienia, a ostatecznie również z widzami do podziemi, do krateru stanowiącego centralny punkt zaprojektowanej przez Sylwię Maciejewską przestrzeni. Nie śmiałam liczyć na odnalezienie „ostatecznego sensu”, jest on moim udziałem jedynie jako części wspólnoty, ale miałam nadzieję, że choć odrobinę zbliżymy się do zrozumienia tego, co się wydarzyło.

O konsekwencjach wyborów podjętych przy projektowaniu podejścia do tematu „kwestii żydowskiej” w obu spektaklach opowiem w rozdziale poświęconym językowi.

¹⁹ Ibidem, s. 66.

Portret

Śmierć to *eidos* zdjęcia

Bliski związek fotografii ze śmiercią został rozpoznany przez czołowych dwudziestowiecznych myślicieli. Pisali o nim m.in. Roland Barthes i Susan Sontag. Francuski semiolog i strukturalista w dziele pt. *Światło obrazu* tak opisał swoje odczuwanie bycia fotografowanym:

Jeśli chodzi o wyobrażenie, Fotografia (...) stanowi tę bardzo subtelny chwilę, gdy – prawdę mówiąc – nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem. Przeżywam wtedy mikrodoświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę staję się zjawą. Fotograf dobrze o tym wie i sam (choćby z powodów zawodowych) boi się tej śmierci, w jakiej jego gest ma mnie zabalsamować. Nic bardziej zabawnego niż to uwijanie się fotografów, aby ktoś „był jak żywy” (...). Można by powiedzieć, że przerażony Fotograf musi strasznie walczyć, aby Fotografia nie stała się Śmiercią. Ale ja, już uprzedmiotowiony, nie walczę. (...) nie wiem, co społeczeństwo zrobi z mojego zdjęcia, co w nie wczyta (przecież jest tyle odczytań tej samej twarzy). I gdy odnajduję siebie jako produkt tej operacji, widzę, że stałem się Cały-Obrazem, to znaczy ucieleśnioną Śmiercią. Inny – Inny – pozbawiają mnie siebie samego, czynią ze mnie, z okrucieństwem, przedmiot, jestem na ich łasce, do ich rozporządzenia, skatalogowany w przegródce, wydany na wszelkie delikatne triki¹.

Fakt, iż zostało się „uwiecznionym na zdjęciu” jak podpowiada frazeologia, czyli w pewnym sensie unieśmiertelnionym, uprzedmiotawia modela, pozbawia go możliwości decydowania o sobie, zabija go. „Tym, czego dopatruję się w zdjęciu, które mi się robi (...) jest w istocie Śmierć: Śmierć to *eidos* tego właśnie Zdjęcia. Tak więc, co osobliwe, jedyną rzecz, którą mogę znieść, którą lubię, która jest mi bliska, gdy się mnie fotografuje, stanowi odgłos aparatu”².

Co ciekawe, to właśnie odgłos robionego zdjęcia, który dostarcza Barthesowi odrobinę przyjemności, bywa kojarzony z uśmiercającym strzałem. Takiego spojenia znaków dokonał Tadeusz Kantor w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, kiedy to grupa żołnierzy jest rozstrzeliwana

¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 30.

² Ibidem, s. 31.

sprzętem imitującym dawne urządzenie służące do robienia zdjęć. Artysta przywołał ten zabieg w swoich zapiskach – tekście pt. *Spotkania ze śmiercią*:

Wynalazek pana Daguerre – aparat fotograficzny,
zamieniła na swoje narzędzie –
morderczy kulomiot,
utrwalając na wieczność wizerunki
żołnierzy idących na front...³

O podobieństwie aparatu do broni palnej pisała w swej książce poświęconej fotografii Susan Sontag – niby podważając tę metaforę, a ostatecznie oddając jej słusność:

Aparat fotograficzny, choć bywa porównywany do broni, nie zabija, a więc złowroga metafora wygląda na zupełny bluff – niczym męski sen o posiadaniu pistoletu, noża albo wyjątkowej potencji płciowej. A jednak w samym wykonywaniu zdjęcia jest coś drapieżnego. Wykonać ludziom zdjęcia – to gwałcić ich i oglądać takimi, jacy nigdy sami siebie nie widują: w ten sposób ludzie ci stają się przedmiotami, które mogliby symbolicznie mieć. Podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia – stanowi sublimację morderstwa – łagodnego morderstwa, pasującego do naszych smutnych, pełnych strachu czasów⁴.

„Policyjne” portrety z Auschwitz

Tu przejdę do rzeczywistego tematu moich rozważań – do miejsca, w którym fotografia stanowiła nie metaforyczną, a rzeczywistą sublimację morderstwa, element maszyny śmierci. System zagłady realizowanej w nazistowskich obozach przewidywał wizualną ewidencję więźniów. Jak zauważa Agnieszka Pająchkowska, antropolożka zajmująca się badaniem zdjęć więźniów obozów koncentracyjnych: „Badanie fotografii w kontekście Zagłady jest ważne i interesujące z kilku powodów. Po pierwsze ze względu na wspólną kategorię nowoczesności, której emblematycznym narzędziem jest aparat fotograficzny, zaś wyjątkowym i jednocześnie wynikowym procesem – projekt Zagłady”⁵. Badaczka powołuje się tu na myśl Zygmunta Baumana, zawartą w dziele *Nowoczesność i Zagłada*. Polski socjolog pochodzenia

³ T. Kantor, *Spotkania ze śmiercią* [w:] Tadeusz Kantor. *Dalej już nic. Tom trzeci pism*, Ossolineum i Ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław/Kraków 2005, s. 225.

⁴ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 15.

⁵ A. Pająchkowska, *Zdjęcia identyfikacyjne w KL Auschwitz-Birkenau. Rekonstrukcja i interpretacja praktyk*, http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/2563?fbclid=IwY2xjawG7DdhleHRuA2FlbQIxMAABHBG_LwVp0DC2ZpH0IufXUuOym2Dcl_YFaPIGmdFvvsoKT8UIQnALOjV2Fg_aem_GHl5KxyAvIRF-QpO6cuMlg [dostęp z 3.01.2025].

żydowskiego, który w wyniku antysemitkiej nagonki opuścił kraj w marcu 1968 roku, aby osiaść na stałe w Wielkiej Brytanii, uznał Holokaust za zjawisko ściśle powiązane z postępek – nie błąd systemu, ale jego element. Teza Baumana jest jedną z kluczowych w refleksji o Zagładzie, dlatego pozwolę sobie ją przytoczyć:

Niewypowiedziany strach przenikający naszą zbiorową pamięć o Zagładzie (nieprzypadkowo związany z nieodpartym pragnieniem odwracania od niej oczu) nasuwa dręczące podejrzenie, że Zagłada mogła być czymś więcej niż aberracją, czymś więcej niż zejściem z zasadniczo prostej drogi postępu, czymś więcej niż rakowatą naroślą na zasadniczo zdrowym ciele cywilizowanego społeczeństwa, że, mówiąc krótko, Zagłada nie była antytezą nowoczesnej cywilizacji i wszystkiego, co (w naszym przekonaniu) mieści się pod tym pojęciem. Podejrzewamy (nawet jeśli nie chcemy się do tego przyznać), że Zagłada mogła po prostu odsłonić drugą twarz tego samego nowoczesnego społeczeństwa, którego inne, lepiej znane oblicze tak bardzo podziwiamy. I że obie te twarze doskonale pasują do tego samego ciała. Najbardziej zaś chyba lękamy się tego, że żadna z tych twarzy nie może istnieć bez drugiej, podobnie jak awers monety nie może istnieć bez rewersu⁶.

Pars pro toto Zagłady stanowi obóz Auschwitz-Birkenau. Studio fotograficzne wyposażone w sprzęt sprowadzony z Sachsenhausen powstało na terenie KL Auschwitz w grudniu 1940 roku. Jako jeden z fotografów został w nim zatrudniony Wilhelm Brasse, który trafił do obozu w drugim transporcie jako więzień polityczny. Brasse był młodym Ślązakiem, mimo niemiecko brzmiącego nazwiska identyfikującym się jako Polak. W 1935 roku rozpoczął pracę w atelier fotograficznym w Katowicach, gdzie wiódł spokojne, radosne życie. Kiedy wybuchła wojna, nie podpisał volkslisty i podjął próbę ucieczki z terenów okupowanych. Został jednak schwytany, odmówił wstąpienia do Wehrmachtu i trafił do Auschwitz. Brasse przeżył obóz, a jego doskonałej pamięci zawdzięczamy wiedzę na temat procedury wykonywania zdjęć do obozowej kartoteki. Fotograf spisał swoje wspomnienia, stał się bohaterem filmu dokumentalnego pt. *Portrecista*, powstał o nim również reportaż wyemitowany na antenie Polskiego Radia.

Więźniom, którzy trafiali do obozowego studia, wykonywano trzy zdjęcia: *en face*, z profilu oraz trzy czwarte w nakryciu głowy (mężczyzn fotografowano w czapce, kobiety – w chustce). Na zdjęciach z profilu widoczny jest pręt, o który więzień opierał głowę. To narzędzie, a także stałe ustawienie stołka, na którym sadzani byli fotografowani, oraz system szyn i zapadek umożliwiający obracanie „modela” przez fotografa usprawniały proces

⁶ Z. Bauman, op. cit., s. 36.

dokumentacji i zapewniały jej spójność. W tym celu opracowano również metodę podpisywania zdjęć. Na tryptykach uwieczniających wizerunki więźniów widać stały element – umieszczony na tabliczce napis KL Auschwitz. Umieszczone wyżej tabliczki były wymieniane, na jednej z nich znajdowała się narodowość osoby fotografowanej, obok – układ kilku plansz składających się na obozowy numer, ten sam, który więzień miał wytatuowany na przedramieniu. Brasse wspomina, że w latach 1941-43 wykonał 40-50 000 zdjęć portretowych, które nazywał później policyjnymi. Nazwa ta wskazuje na związek wykonywanych w obozach zagłady portretów z praktykami penitencjarnymi. Skojarzenie wydaje się słuszne, można je jednak podważyć. Zdjęcia wykonywane osobom oskarżonym o przestępstwa i osadzonym w zakładach karnych służą ich identyfikacji. W przypadku więźniów obozów koncentracyjnych cel ten nie wydaje się istotny, a przynajmniej nie nadrzędny. Wizerunki więźniów szybko się zmieniały, po kilku tygodniach w Auschwitz człowiek przestawał przypominać samego siebie. Dodatkowym elementem utrudniającym identyfikację była dbałość osób zatrudnionych w studio fotograficznym o możliwie schludny wygląd osób pozujących. Brasse wspominał: „Więzień do zdjęcia musiał być porządnie ogolony, no i mundur musiał mieć, prawda, doprowadzony do porządku i w tym stanie dopiero robiliśmy zdjęcie”⁷. Dodatkowo nie dopuszczano przed obiektyw osób ze śladami bicia na twarzy. Dbano też o neutralny wyraz twarzy fotografowanego więźnia. Wyglądzeni, brudni, pobici mieszkańcy baraków, poddani procesowi uniepodobnienia się do siebie, nie przypominali osób ze zdjęć, wykonanych co prawda już w obozie, ale zazwyczaj na początku pobytu. Zgadza się więc z Agnieszką Pajączkowską, która zauważa:

(...) nasuwa się podejrzenie, że system fotografowania więźniów i więźniarek służył władzom KL Auschwitz przede wszystkim, jeśli nie jedynie, jako technika zarówno symbolicznej jak i fizycznej ingerencji w ciało, służącej konstruowaniu tożsamości więźnia. Proces fotografowania – oślepienie światłem, szcęk przesuwanego mechanizmu, trzask spuszczonej migawki, brutalne zrzucenie z krzesła – zaprojektowany jako intensywne i bolesne doświadczenie cielesne i psychiczne, był narzędziem samym w sobie⁸.

To spostrzeżenie bliskie jest cytowanemu wcześniej rozpoznaniu Sontag – robienie komuś zdjęcia pozwala przemocą zdobyć nad tą osobą władzę, zgwałcić ją, uprzedmiotowić.

⁷ *Portrecista*, reż. Ireneusz Dobrowolski (2006).

⁸ A. Pajączkowska, op. cit.

Pająchkowska w swoim esej poświęconym obozowym portretom przywołuje scenę z filmu *Pasażerka*, o którym wspominałam, kiedy podawałam inspiracje do monologu wnuczki nazisty w spektaklu *Powroty*. Zabieg zastosowany przez Munka w scenie opisanej przez Pająchkowską, choć w innej artystycznej materii, nasuwa skojarzenie z kantorowskim aparatem-kulomiotem. Bohaterka filmu, więźniarka Marta przebywa w celi śmierci. Obserwujemy ją oczami wyniosłej nadzorkczyni. Szybkie ujęcie na Martę w profilowym kadrze. W tle strzał. Kolejne ujęcie: trzy czwarte. Strzał. Następne: Marta patrzy prosto w obiektyw. Strzał.

Fotografując więźniów, a raczej każąc ich fotografować innym więźniom, SS-mani chcieli ich uprzedmiotować, symbolicznie pojąć. Nie był to jednak wyłącznie symboliczny gest. Zdjęcia trafiały do kartoteki, jednego z narzędzi biurokratycznego systemu, który umożliwił masową eksterminację. Dzięki odwadze i sprytowi Wilhelma Brasse wiele fotografii udało się ocalić. Najbardziej interesujące i poruszające są dla mnie jednak te zdjęcia, które nigdy nie zostały wykonane. W Auschwitz nie fotografowano wszystkich. Ci, którzy z rampy trafiali do komór gazowych nie zostali uwiecznieni, nie pozostał po nich ślad. Dziesiątki tysięcy Żydów i Romów, a także, już mniej liczni przedstawiciele innych narodowości są wielkimi nieobecnyymi obozowej kartoteki. Ten fakt uświadamia, jak ambiwalentnym medium jest fotografia, zwłaszcza ta obozowa – z jednej strony antycypująca śmierć, z drugiej ocalająca pamięć o życiu, które przeminęło.

Poza wykonywaniem zdjęć „policyjnych” Wilhelm Brasse był odpowiedzialny za dokumentowanie eksperymentów medycznych doktora Mengele. Widok wygłodzonych, okaleczonych ofiar demona śmierci powracał do fotografa po wojnie.

Jak robiłem zdjęcie jakiejś młodej dziewczynie, to czasem tak jak żywą widziałem przed oczami. Za tą dziewczyną stała nago Żydówka młoda. Tak jak żywą widziałem, przerażone, przestraszone (...). Po przeszło roku poszedłem z tym do lekarza psychiatry. Poradził mi całkowicie zerwać z zawodem⁹.

Traumę Brassego można nazwać hiperbolą doświadczenia Rolanda Barthesa opisanego w *Świetle obrazu* – fotografowane w przeszłości osoby stały się dla byłego więźnia zjawami przypominającym o pokrewieństwie fotografii ze Śmiercią.

Kiedy zaczynałam pracę nad spektaklem *Powroty*, miałam przed oczami zestawione w tryptyki fotografie identyfikacyjne więźniów. Czułam, że są one ważnym elementem

⁹ <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2606988,wilhelm-brasse-fotograf-z-auschwitz> [dostęp z 4.01.2025]

obozowego uniwersum, że powinny zostać w przedstawieniu przywołane. Podobnymi odczuciami podzieliły się ze mną aktorki. Włączyłyśmy hasło „zdjęcie” do improwizacji, które przerodziły się w ruchowe sekwencje. Figura rytmicznego pozowania *en face*, bokiem i trzy czwarte pojawia się w spektaklu kilkakrotnie, aby rozwinąć się w układzie łączącym w sobie elementy jazdy pociągiem, odbierania ciosów w brzuch i odwracania głowy względem niewidocznego obiektywu. Sekwencji towarzyszy drażniąca muzyka z wyraźnymi impulsami w postaci wysokich dźwięków, które można interpretować jako odgłos zwrotnicy, migawkę aparatu, strzał. Dźwięk się powtarza, ruch też. Każda z aktorek gra kilka postaci, każda z postaci musi zostać uwieczniona, skoro jej historia jest opowiadana. Bliscy bohaterów znaleźli się w kartotece. Ktoś musiał przeżyć piekło, żeby kolejne pokolenia obciążyć traumą. Ta scena sublimuje upokorzenia doświadczane przez więźniów, a raczej – posługując się kodem językowym zaczerpniętym z *Madagaskaru* – to, co po tych upokorzeniach zostało.

Portret – pancierz Madame

W pracy nad rolą Heleny Rubinstein dużo uwagi poświęciłam zdjęciom, na których została ona uwieczniona. Zaintrygowało mnie to, że na wszystkich wygląda ona podobnie. Madame ma zawsze gładko zaczesane włosy upięte w niski kok, jej twarz pokrywa wyrazisty makijaż, jej pozy są zawsze wystudiowane, nie ma w nich przypadku. Wizerunek Madame jest efektem kreacji. Patrząc na jej portrety, miałam wrażenie, że skrywają one tajemnicę o człowieku, który nie chce powiedzieć światu prawdy o sobie. To przeczucie potwierdziła lektura biografii Rubinstein. Kobieta, która wymyśliła piękno, wymyśliła też siebie, nałogowo zakłamując fakty ze swojego życia.

W doskonale opanowanej sztuce promocji Helena wykorzystuje własne życie. W przekazywanych prasie informacjach wszystko jest wykalkulowane, kłamstwa zręcznie dopracowane, wizerunek starannie wyczyszczony. Zawsze każe się fotografować lub malować w domu, elegancko ubrana, z najpiękniejszymi klejnotami, w otoczeniu przedmiotów świadczących o jej wyrobionym guście. Niektóre portrety przedstawiają ją w białym fartuchu, w instytucjach urody i w jej fabrykach. Autorzy mają rozkaz oszukiwać, przedstawiać jej postać szczuplejszą, a twarz zawsze młodszą. Każe im też retuszować.

Fotografia Cecila Beatona, na której pozuje obok klasycznego posągu z białego marmuru, autorstwa Eliego Nadelmana, ukazuje Helenę przed [retuszem] i po retuszu, twarz taką, jak została uchwycona przez obiektyw oraz zapisane lub oznaczone czarnym tuszem poprawki, o które sama poprosiła: dodać włosy, inaczej ukształtować ramię, zamazać zmarszczki na

ramieniu i na twarzy. Efekt jest uderzający. Helena jest o dziesięć lat młodsza, bez chirurgii, elektrycznego masażu, peelingu¹⁰.

Do wspomnianego przez autorkę biografii zestawienia zdjęć przed retuszem i po nim nie udało mi się dotrzeć. Znam więc moją bohaterkę tylko z „poprawionych” fotografii – taką, jaką chciała być widziana. Rubinstein lubiła być fotografowana, bo znalazła sposób na uśmierzenie lęku, towarzyszącego Rolandowi Barthesowi podczas pozowania. Helena nie oddawała fotografowi i odbiorcom przestrzeni na interpretację swojego wizerunku. Odmładzając się na zdjęciach, oddalała śmierć, czyli odwrotnie niż autor *Światła obrazu*, który stawał podczas fotografowania „ucieleśnioną Śmiercią”. Nie pozbawiała się, jak on, siebie samej, a wręcz przeciwnie – zdobywała władzę nad recepcją własnej historii. To ona decydowała o tym, jak chce zostać zapamiętana.

Właścicielka kosmetycznego koncernu lubiła też pozować do obrazów. Przez lata zebrała znaczną kolekcję swoich portretów. Malowali ją znakomici artyści. Namalować Madame, mimo jej usilnych próśb, nie chciał jednak Picasso. Rubinstein udało się umówić na sesję, podczas której powstało kilka szkiców, ale na ich podstawie nie został namalowany żaden obraz. Spotkanie to zaowocowało dowcipną anegdotą, która sporo mówi o charakterze artysty i jego modelki. Patrząc na Helenę, Picasso miał powiedzieć:

Ma pani duże uszy (...) takie jak moje. Słonie też mają duże uszy. Słonie żyją wiecznie. My także będziemy żyć wiecznie! (...) Odległość uszu od oczu jest dokładnie taka sama jak u mnie. To znaczy, że jest pani geniuszem, całkiem tak jak ja¹¹.

Oboje byli geniuszami, oboje swym dorobkiem zapewnili sobie nieśmiertelność. Helena zapewniła sobie również trwałość swego idealnego wizerunku. Madame ubrała się w formę, nałożyła na siebie elegancki, gładki, pachnący pancerz. Z czymś mi się ta powłoka spajająca osobowość i jednocześnie uniemożliwiająca rzeczywisty do niej dostęp kojarzyła. Długo nie wiedziałam, z czym.

Zwróciłam uwagę na to, że w biografii często pojawia się określenie Rubinstein jako twardej. Pod koniec życia sama tak o sobie mówiła: „Czy ja także powinnam była miewać przygody z mężczyznami? Często tego żałowałam. Może dzięki temu nie byłabym taka twarda”¹². Z perspektywy życia Madame zdaje się żałować tej swojej dystynktywnej cechy,

¹⁰ M. Fitoussi, op. cit., s. 180.

¹¹ Ibidem, s. 303.

¹² Ibidem, s. 328.

którą bezkompromisowo umacniała. Pod twardą powłoką kryła się delikatna kobieta traktująca kruchość jako słabość. Jak pisze Fitoussi:

Pomimo drogich ubrań, biżuterii, bogatego tła, jej twarz jest twarzą żydowskiej babci, jednocześnie bardzo twardej i bardzo kruchej. Taka była, mimo wszelkich pozorów nigdy nie przestała być «małą lady z Krakowa», która przez całe życie musiała się starać zrozumieć najrozmaitsze kody kulturowe¹³.

Zestawienie twardości i kruchości naprowadziło mnie na skojarzenie, którego poszukiwałam w pamięci. Swego czasu ogromne wrażenie zrobiła na mnie książka Jonathana Littela, autora bestsellerowych *Łaskawych*, pt. *Suche i wilgotne*. Jest to analiza sylwetki belgijskiego faszysty Léona Degrelle'a. Bohater książki zostawił po sobie zapiski stanowiące doskonały przykład autokreacji, ale też dające dostęp do mentalności faszystów, ujawniające ich rys psychologiczny. Littel pisze:

Faszysta (...) przeszedł socjalizację, mówi, pisze, działa, często niestety w sposób skuteczny, a czasem nawet obejmuje władzę. Żeby do niej dojść, buduje sobie lub pozwala sobie zbudować – poprzez dyscyplinę, tresurę, ćwiczenia fizyczne – Ja uzewnętrznione, które przyjmuje kształt „pancerza”, „mięśniowej zbroi”. To Ja utrzymuje w ryzach, we wnętrzu, czyli tam, gdzie faszysta nie ma dostępu, wszelkie jego impulsy, jego pragnienia – absolutnie bezkształtne, niezdolne do obiektywizacji. Ale Ja-pancerz nigdy nie staje się całkiem hermetyczne, przeciwnie, jest kruche; (...). W stanach kryzysu pęka, a faszysta narażony jest na wybuch niekontrolowanych impulsów, na „rozmycie granic osobowości”. (...) Jeśli chodzi o zagrożenie tym, co płynne, faszysta może dokonać jego projekcji na bolszewizm, i w takim przypadku powraca ono pod postacią Czerwonego Przypływu, przeciwko któremu faszysta wznosi tamę z broni i własnego (twardego) ciała¹⁴.

Jak dowodzi pisarz, faszysta, aby nie ulec pod wpływem okrucieństw wojny dezintegracji, wytworzył twardy pancierz skrywający jego kruchą w gruncie rzeczy naturę. Jego obraz świata zbudowany jest na zasadzie antynomii.

(...) w przypadku Degrelle'a takiego, jaki wyłania się z kart *Kampanii rosyjskiej*, zachowanie Ja odbywa się poprzez stworzenie rygorystycznej, niemal mechanicznej serii kontrastowych zestawień, w których drugie pojęcie określa zagrożenie czyhające na Ja-pancerz, a pierwsze – zalety, dzięki którym faszysta się umocni, a więc uniknie psychicznego rozpuszczenia (...) Najważniejszą z tych opozycji, jak się przekonamy,

¹³ Ibidem, s. 11.

¹⁴ J. Littel, *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 24.

będzie: suche i wilgotne; są także: sztywne i rozlane, twarde i miękkie, nieruchome i rojne, jędrne i obwisłe, stojące i położone, czyste i brudne, ugotowane i surowe, syte i wygłodniałe, bezwłose i kudłate, przejrzyste i mętne, przezroczyste i niewyraźne, matowe i lśniące, gładkie i kleiste i tak dalej¹⁵.

Przyglądając się uwiecznionym wizerunkom Madame i zagłębiając się w jej biografię, łatwo dostrzec, że pielęgnowała ona pierwsze cechy z tych zestawień. Jej portrety, wypowiedzi i dzieło jej życia utożsamiają to, co twarde, jędrne, czyste, syte, gładkie. Chciałoby się dodać – i pachnące. Przeciwiężstwa tych cech musiały przywoływać u Rubinstein skojarzenia ze światem, z którego wyrosła, który zostawiła za sobą we wczesnej młodości. Tym, przed czym Helena przez całe życie uciekała, budując gładki pancerz, była rzeczywistość brudnego, śmierdzącego, błotnistego, biednego, głodnego, rojnego krakowskiego Kazimierza. Trudno o bardziej kontrastowe zestawienie: przemysł kosmetyczny – żydowski sztetl.

Trudno też o bardziej kontrowersyjne skojarzenie podobieństwa postaw: Żydówka – faszysta. Degrelle o Żydach w swojej książce nie pisał. Żyd jest wielkim nieobecnym jego *Kampanii rosyjskiej*. Jak, zapewne słusznie, zauważa Litell nie jest tak, ponieważ były żołnierz nie uosabiał przedstawicieli narodu żydowskiego z negatywnymi cechami grożącymi rozpadem osobowości.

W 1945 roku ludobójstwo de facto dobiegło końca, na Wschodzie nie ocalał praktycznie ani jeden Żyd; Judenfrage, kwestia żydowska, została rozwiązana. Jaki więc sens ma mówienie o problemie, którego już nie ma? W oczach Degrelle’a, w chwili gdy pisze, Ostateczne Rozwiązanie już się dokonało. Więc w sposób naturalny jego książka jest równie judenrein (wolna od Żydów) jak terytorium, na którym rozgrywa się jej akcja¹⁶.

Ludzie tacy jak autor *Kampanii rosyjskiej* przyczynili się do upadku świata, w którym przyszła na świat założycielka światowej marki kosmetyków. Prawdę mówiąc, niewygoda wynikająca z zestawienia skrajnie odmiennych doświadczeń najbardziej mnie w tej syntezie pociąga. Z heurystycznego punktu widzenia odległe, nieoczywiste konotacje okazują się najbardziej twórcze. Kiedy odkryłam powiązanie między postawą życiową Rubinstein i Degrelle’a, poczułam, że rozumiem postać, w którą będzie mi dane się wcielić, że znalazłam jej *punctum*, że przybliżyłam się do niej i jestem gotowa na bliskie z nią spotkanie.

Kiedy patrzę na wykonane przez Wilhelma Brasse zdjęcia więźniów Auschwitz, kiedy patrzę na pozowane fotografie Heleny Rubinstein, kiedy patrzę na inne zdjęcia z przeszłości,

¹⁵ Ibidem, s. 33.

¹⁶ Ibidem, s. 85.

muszę zgodzić się z Susan Sontag. „Fotografia – to sztuka żałobna, schyłkowa. Wszystkie fotografie mówią: «Memento mori». Robiąc zdjęcie[,] stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy”¹⁷. I jest to zjawisko demokratyczne, dotyczące wszystkich – biednych i bogatych, dotkniętych krzywdą i szczęśliwych, oprawców i ofiary. Budowanie narracji pomaga ocalać pamięć i stawiać granice, również tam, gdzie proces dochodzenia do prawdy wiedzie przez ich zatarcie.

¹⁷ S. Sontag, op. cit., s. 16.

Niewypowiadalne

W dyskursie na temat Zagłady często pojawiają się słowa „niewyobrażalne”, „nieprzedstawialne”, „niewypowiadalne” i kilka innych im podobnych. Jak twierdzi Giorgio Agamben: „Powiedzenie, że Auschwitz jest «niewysłowione» bądź «niepojęte», jest równoznaczne z *euphemein*, z wielbieniem go w milczeniu, tak jak wielbi się Boga; co oznacza, niezależnie od intencji, przyczynianie się do jego chwały”¹. Te pozornie filozoficzne kategorie przypisuje się Holokaustowi zapewne z obawy, aby nie naruszyć swoistej zasady poprawnego politycznie, żałobnego decorum, aby nikogo nie urazić. Być może też po to, aby nie urazić samych siebie. Wytrawny filozof nie unika mówienia o Auschwitz, pomimo iż podjęcie tematu może prowadzić do przerażającej autorefleksji: „My zaś «nie wstydzimy się wpatrywać w jego niewypowiadalność». Nawet jeśli mielibyśmy okupić to odkryciem, iż to samo, co zło wie o sobie, bez trudu znajdziemy także w sobie samych”². Myślę, że ryzyko związane z próbą opowiedzenia o „niewyobrażalnym” wiąże się przede wszystkim z tym, że moglibyśmy rozpoznać się w sprawcach. Pisał o tym Zygmunt Bauman: „Najbardziej przerażającą nowiną, jaką przyniosły nam Zagłada oraz to, czego dowiedzieliśmy się o jej sprawcach, nie była myśl o tym, że mogliśmy się znaleźć na miejscu ofiar, ale świadomość tego, iż mogliśmy się znaleźć na miejscu oprawców”³. Można z tych słów wywnioskować, że nazywanie Holokaustu „nieprzedstawialnym” i „niewypowiadalnym” jest wybiegiem pozwalającym ocalić wiarę we własne dobro. W moim jednak przekonaniu należy podejmować próby nazywania tego, co wydarzyło się w Auschwitz. Należy to robić, aby zrozumieć, jak mogło do tego dojść, gdzie ludzkość popełniła błąd i jak powinniśmy postępować jako wspólnota, aby nie dopuścić do powtórki najczarniejszego scenariusza.

Pytanie, na które próbowałam sobie odpowiedzieć po podjęciu decyzji o realizacji spektakli o Zagładzie – jednego odnoszącego się do niej wprost, drugiego czyniącego z niej wielką nieobecność – dotyczyło sposobu, w jaki można mówić o tym, co wygodniej jest nazwać niewypowiedzianym. Pewnej wskazówki udzielił mi Georges Didi-Huberman: „Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. Musimy spróbować wyobrazić sobie, czym było piekło Auschwitz (...)”.

¹ G. Agamben, op. cit., s. 32.

² Ibidem.

³ Z. Bauman, op. cit., 316.

Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie brońmy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego”⁴. Zaczęłam sobie wyobrażać. Moim zadaniem było nie tylko wyobrażenie sobie „tamtego”, ale też okoliczności, w których mówienie „o tym” byłoby uzasadnione.

W przypadku *Powrotów* szukałam miejsca, które jest wszędzie i nigdzie, które może stać się prywatnym mieszkaniem, szkolnym korytarzem, gabinetem terapeutycznym, berlińskim klubem techno, ale też Muzeum Auschwitz-Birkenau i samym Auschwitz-Birkenau – uciekającym przed naszą niewyobrażalnością miejscem, które dla wielu było „tu i teraz”. Stworzyłyśmy ze scenografią Sylwią Maciejewską uniwersalną przestrzeń o metaforycznym potencjale i umieściłyśmy w niej bohaterki opowiadające o swoim doświadczeniu pamięci. Od początku wiedziałam, że będą one dużo mówiły, że poprzez opowieść będą próbowały rozliczyć się z ciężarem, który został im narzucony przez traumę poprzednich pokoleń.

Jednym z pierwszych tropów, na które trafiłam po rozpoczęciu badania tematu Zagłady, był film Claude’a Lanzmanna z 1985 roku pt. *Shoah*. Jest to trwający dziewięć i pół godziny dokument o Zagładzie, w którym nie pojawia się ani jedno archiwalne zdjęcie. Narracja zbudowana jest z wypowiedzi świadków: ocalańców, mieszkańców miasteczek, w których znajdowały się obozy, oprawców. Reżyser podczas trwających jedenaście lat zdjęć zebrał ogromną ilość materiału, mnóstwo wypowiedzi, reakcji na zadawane pytania. Powstało polifoniczne dzieło, ukazujące, jak złożona jest pamięć o Holokauście.

Film nie spotkał się w Polsce z dobrym przyjęciem. Wśród składających się na niego relacji jest sporo wypowiedzi Polaków, którzy do tego, co działo się tuż obok nich, mieli stosunek obojętny albo wręcz z aprobatą patrzyli na eksterminację Żydów, bo ich nie lubili, bo zazdrościli im uprzywilejowanej pozycji, w przypadku kobiet – urody i powodzenia u płci przeciwnej, bo mieli nadzieję przejąć ich majątki. Ogromnie zainteresowała mnie figura tłumaczki towarzyszącej Lanzmannowi podczas wizyt w Polsce. Widać wyraźnie, jak stara się ona z jednej strony złagodzić ironiczny ton pytań Lanzmanna, z drugiej zaś głupich, nierzadko antysemitycznych odpowiedzi swych rodaków. Na marginesie dodam, że postać tłumaczki musiała również zainteresować Wilhelma Sasnała, bo uczynił ją bohaterką swoich prac. Między 17 czerwca 2021 a 10 stycznia 2022 roku w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN można było obejrzeć wystawę prac artysty zatytułowaną *Taki pejzaż*. Większość dzieł dotyczy tematu Zagłady, kilka odwołuje się do filmu Lanzmanna. Wybrałam się na wystawę w ostatnich jej

⁴ G. Didi-Huberman, op. cit., s. 9.

dniach, czyli pół roku po premierze *Powrotów*. Myślę, że gdybym zobaczyła ją wcześniej, starałabym się uczynić tłumaczkę również swoją bohaterką. Zmaganie z przekładalnością nie tylko słów, ale i zaplecza kulturowego, ukrywanie stosunku do wypowiedzianych słów w przestrzeni pomiędzy jednym językiem a drugim wydaje mi się fascynujące, zwłaszcza gdy wydarza się w dziele, które tematyzuje proces opowiadania pamięci.

Film Lanzmanna jest przedmiotem refleksji Didi-Hubermana, autora książki *Obrazy mimo wszystko*. Filozof i historyk sztuki przywołuje wypowiedź reżysera *Shoah*:

Zawsze mówiłem, że obrazy archiwalne to obrazy bez wyobraźni. Petryfikują myśl i zabijają wszelką moc przywoławczą. (...) Przedkładać filmowe archiwa nad słowa świadków, jakby pierwsze mogły więcej od drugich, to podstępnie pozbawić ludzkie słowo jego przeznaczenia do wyjawienia prawdy⁵.

Odniosłam wrażenie, że stanowisko Lanzmanna bliskie jest medium teatru, które bazuje na sile wyobraźniowości. Zaczęło mnie interesować, jak przełożyć dokumentalne wypowiedzi świadków na fikcyjne wypowiedzi bohaterek dramatu. Szukałam dalej wskazówek u Didi-Hubermana:

Shoah (...) nie pokazuje tego, czego świadkowie doświadczyli podczas zagłady; ale pokazuje samych świadków, postawionych przed tragiczną próbą reminiscencji. Poprzez montaż w całości oparty na ekonomii opowieści Claude Lanzmann pozwala nam wyrwać tym słowom – od których sam wymaga, głoska po głosce, całej możliwej dokładności wizualnej – pewną wyobraźność tego doświadczenia⁶.

Postanowiłam podjąć próbę postawienia swoich postaci przed „tragiczną próbą reminiscencji” doświadczenia postpamięci i oparcia narracji na ekonomii opowieści, co pozwoli stworzyć wyobraźność doświadczeń bohaterek, ale też – pośrednio – nieuczestniczących w akcie opowiadania więźniów, oprawców, szmalcowników, sprawiedliwych.

Za decyzją o polifoniczności spektaklu stała również lektura Otto Dov Kulki. Wstrząsnęła mną jego książka pt. *Pejzaże metropolii śmierci*, która stanowi w istocie relację z powrotów autora do miejsca, do którego trafił jako dziecko i z którego udało mu się wydostać. Kulka pisze:

⁵ Ibidem, s. 120.

⁶ Ibidem, s. 168.

(...) wszystko, co tutaj zapisałem – wszystkie pejzaże, cała mitologia prywatna, ta metropolia, Auschwitz – to Auschwitz, które jest tutaj zapisane, które mówi z moich słów, jest jedynym wejściem i wyjściem – raczej wyjściem lub zamknięciem – jedynym, które istnieje tylko dla mnie. Jak sądzę, znaczy to, że do tego miejsca nie mogę wejść żadną inną drogą, przez żadną inną bramę. Czy inni będą w stanie wejść przez bramę, którą tutaj otwarłem, która zawsze jest dla mnie otwarta? Możliwe, że tak, ponieważ brama, którą otworzył Kafka, która jest przeznaczona tylko dla jednej osoby, K., Józefa K., jest rzeczywiście otwarta dla niemal każdego. Niemniej Kafka miał tylko jedną bramę do swojej mitologii⁷.

Zrozumiałam, że ile ludzkich historii związanych z Auschwitz, tyle narracji. Każda osoba naznaczona piętnem Zagłady musi opowiedzieć ją własnymi słowami, zmierzyć się z poszukiwaniem własnego języka do opisanego swego doświadczenia. Język jest w tym wypadku kafkowską bramą do poznania.

Stałam więc przed wyzwaniem stworzenia nie jednego, ale wielu języków do opisanego tego, co dla własnego komfortu łatwiej pozostawić „niewypowiadalnym”. Wypowiedź każdej z bohaterów starałam się konstruować na bazie odmiennego zasobu słów i charakterystycznej składni, innego sposobu przekładania stanów emocjonalnych na werbalny komunikat. Szukałam w monologach różnych rytmów. Kiedy oglądałam spektakl po czasie, przy okazji wznowienia albo na nagraniu, widzę wyraźnie, że najciekawsza okazała się scena, w której podjęłam największe ryzyko i zdecydowałam się skorzystać nie tylko ze wspomnianych wyżej zabiegów dotyczących językowego charakteru poszczególnych monologów, ale też z figury groteski. Potraktowałam tu język szerzej, jako złożoną formę wypowiedzi. Mam na myśli scenę Perli Ovitz. Wykorzystałam fakt, iż jest ona jedyną wśród bohaterów postacią wzorowaną na konkretnej osobie, która bezpośrednio doświadczyła obozowego piekła. Jej opowieścią dokonałam odstępstwa od przyjętej zasady opowiadania serio. Monolog (a raczej występ) Perli jest karnawalem w strukturze *Powrotów*, odstępstwem od normy, które pozwala utrzymać w ryzach obowiązującą zasadę. Taki był mój zamysł.

⁷ O.D. Kulka, op. cit., s. 117.

Śmieszne jest ułomnością i szpetotą...

Normą w *Powrotach* uczyniłam swoistą zasadę decorum, polegającą na tym, że z cierpienia nie wypada się śmiać. Jest to obiegowa, „bezpieczna” opinia, mało kto jednak wie, że sformułował ją już Arystoteles. W *Poetyce* czytamy: „(...) śmieszne (...) jest ułomnością i szpetotą nie sprawiającą cierpienia ani nieszczęścia”⁸. Arystoteles dzielił świat sztuki na tragedię i komedię. Poświęcona tej drugiej część jego najsłynniejszego dzieła nie przetrwała do naszych czasów, nie wiemy więc, w jakim kierunku filozof rozwinął swą myśl.

Wiadomo natomiast, że od czasów renesansu istnieje słowo na określenie zjawisk, które są śmieszne i straszne jednocześnie. Termin groteska wywodzi się od włoskiego słowa *la grotta* oznaczającego piwnicę. Na przełomie XV i XVI wieku w podziemiach Domu Nerona w Rzymie odnaleziono freski datowane na koniec antyku. Przedstawiały one tajemnicze zwierzęco-ludzko-roślinne hybrydy, budzące zarazem rozbawienie i niewygodę. Takie właśnie zjawiska – śmieszne i straszne jednocześnie zaczęto nazywać mianem groteskowych. Groteska jako kategoria artystyczna święciła triumfy w XX wieku, w epoce przewartościowań, totalitaryzmów, egzystencjalnych lęków człowieka zagubionego w świecie i próbującego oswoić ból istnienia śmiechem. Jak pisze Wolfgang Kayser w eseju pt. *Próba określenia istoty groteskowości*:

Czemużby groteskowość nie miała być najaktywniejszą kategorią współczesnej sztuki? Znajdujemy się pod każdym względem w pełni kryzysu świadomości, a więc i buntu. Naszą jedyną odpowiedzią na wyzwanie rzucone przez rzeczy jest śmiech: u kresu gniewu pojawia się humor, czarny humor. Nasz los wydał nam się tak dziwaczny, że nie pozostaje nam nic innego, jak uczynić go jeszcze bardziej dziwnym, podkreślając to, co jest w nim śmiechu warte i patetyczne, dwa efekty ściśle ze sobą związane we współczesnej sztuce⁹.

Pamięć o przekraczającym granice pojmowania ludzkim okrucieństwie doprowadza nas do „kresu gniewu”, może więc, wbrew narzucającej się ostrożności i poprawności, w poszukiwaniu języka do opisu Zagłady jest miejsce na czarny humor. Więzień Auschwitz może, jak mi się wydaje, stanowić wręcz idealny model współczesnego nośnika groteskowej formy, jak twierdzi bowiem Bernard McElroy w eseju pt. *Groteska i jej współczesna odmiana* „(...) centralną postacią współczesnej groteski jest (...) nie człowiek wyalienowany, lecz

⁸ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Stanisław Siedlecki, Wolne Lektury, s. 10, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/arystoteles-poetyka.html> [dostęp z 2.03.2025].

⁹ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. Ryszard Handke [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 76.

człowiek upokorzony”¹⁰. W obozie zagłady ludzkie upokorzenie sięgnęło zenitu, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i pod względem skali. Pozbawienie człowieka przynależnej mu godności sprawia, że przedmiotem największego lęku staje się dla niego życie, a nie śmierć, jak ma to miejsce u osób, których podstawowe potrzeby są zaspokojone. „W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz lęk przed życiem”¹¹. Powyższa opinia Kaysera predestynuje człowieka uwięzionego w obozie do tego, aby stał się on bohaterem groteski. Ryzykowna to teza, dlatego, mimo przeczucia o jej słuszności, podeszłam do jej realizacji z obawą.

Dysonanse zharmonizowane w upiornym show

Obawa skłoniła mnie do poszukiwania bohaterki, która usprawiedliwi dwuznaczny moralnie, jeśli kierować się opinią Arystotelesa, zabieg. Nie musiałam długo szukać. Chciałam przecież opowiedzieć historię Perli Ovitz, niskorosłej ofiary pseudomedycznych eksperymentów doktora Mengele. Osoby o zdeformowanym, nieproporcjonalnym ciele są jednym z najpopularniejszych motywów groteskowych:

Widok skrajnie zdeformowanej osoby wywołuje swoisty rodzaj lęku; nie jest to lęk racjonalny, jaki budzi istnienie realnego niebezpieczeństwa, lecz coś głębszego i bardziej pierwotnego niż strach przed dzikimi bestiami czy obcymi. Jest to ten sam lęk, jaki odczuwamy w koszmarze sennym, gdy wydaje się nam, że ściga nas zmora czy demon. Ale widok osoby zdeformowanej wywołuje także inne uczucie, niemal równie pierwotne, ściślej jednak związane ze świadomymi, myślowymi procesami, a mianowicie uczucie rozbawienia. Stoi ono w całkowitej sprzeczności z naszymi ludzkimi uczuciami wobec tej osoby i naszym współczuciem dla jej kalectwa; niemniej jednak jest to uczucie elementarne i często uświadamiamy sobie jego obecność pod bardziej „cywilizowanymi” postawami. Popęd komiczny, z jakim mamy tu do czynienia, niewiele ma wspólnego z dowcipem czy humorem, który opiera się na subtelnych związkach intelektualnych. Bliższy jest on raczej prostackiemu śmiechowi, który zwykle wywołuje to, co wulgarne, bestialskie i okrutne, czy grzesznej przyjemności, z jaką ogląda się czasem rzeczy chorobliwe lub nieprzyzwoite. W grę może tu wchodzić również element zdumienia w zetknięciu się z czymś niesłychanym, nieprawdopodobnym; dominuje jednak poczucie przewagi nad obiektem groteskowym – przyglądamy mu się z pozycji wyższości i z pełną rozbawienia wzdargą

¹⁰ B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M. B. Fedowicz [w:] ibidem, s. 156.

¹¹ W. Kayser, op. cit., s. 24.

dla jego śmieszności. Ta ostatnia faza zaznacza się najwyraźniej wtedy, gdy potworność zostaje odsunięta od głównego nurtu życia i postawiona przed nami po to jedynie, byśmy ją kontemplowali (na przykład na scenie czy w różnego rodzaju widowiskach)¹².

Najczęstszą figurą zdeformowanego ciała wystawionego na publiczny ogląd, osadzonego w ramach występu, jest karzeł. Widowiska z udziałem osób niskorosłych, wręcz całe trupy liliputów, jak ta założona przez rodzinę Ovitzów, przez wieki rozweselały gawieź, prezentując skecze i wykonując piosenki. Karły pełniły też funkcję ludzkich maskotek na dworach królewskich. Liczne ich wizerunki znamy chociażby z obrazów Velazqueza. To z kolei zbliża je do błaznów, innych przedstawicieli groteskowego uniwersum.

(...) błazen królewski nie jest nieszkodliwy: podobny do niezdolnych dzieci, ma władzę „terroryzującą”. Widzi to, co inni przestali już zauważać, ponieważ patrzy na wszystko OD ZEWNĄTRZ. Dane mu jest również dziwić się, a jego zdziwienie skłania do refleksji. Jego pytania są tak ciężkie, że zniechęcają niekiedy do jakiegokolwiek odpowiedzi, jego naiwność jest tak potężna, że burzy niekonsekwencje, zakłamanie, konwencje, które scalają społeczeństwo. Błazen posuwa się więc o wiele dalej niż poważni ludzie – prawdę mówiąc, niszczy całą powagę i obnaża prawdę życia aż do tragizmu, aż do absurdu¹³.

W *Powrotach* jest odwrotnie – Perla, w przeciwieństwie do wszystkich innych postaci, patrzy na wszystko od wewnątrz. I ta właśnie pozycja daje jej prawo do obnażenia prawdy do granic absurdu, to pozwala jej wywoływać śmiech z tego, z czego nie wypada się śmiać. Perla tam była, doświadczyła okrucieństw na własnej skórze, więc może zrobić z nich widowisko. Poza tym jest karlicą. Bohaterka „wciela się w swoją rolę”: „Jak świat światem, teatr kocha karły. Z wzajemnością. Zapraszam na upiorne show. Scena, którą można powtórzyć tylko po śmierci, kiedy umarło poczucie wstydu”¹⁴.

Przedmiotem przedstawienia będzie zaaranżowany przez Mengelego występ Liliputów przed SS-mannami, podczas którego dochodzi do prezentacji nagiego, nieproporcjonalnego ciała więźniarki. Ciało jest ciałem lalki, dzięki czemu działanie, choć okrutne, nie jest obsceniczne. W Anioła śmierci wciela się ta sama aktorka, czyli sama Perla, która przez nałożenie na jedną dłoń rękawiczki wyodrębnia antagonistę, mistrza upiornej ceremonii. Ręka Mengelego wskazuje, maca, ściska, upokarza:

Rodzina, którą tu widzicie, dostarczy mi z pewnością materiału do badań na najbliższe 20

¹² Ibidem, s. 48.

¹³ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka [w:] *Groteska*, op. cit., s. 78.

¹⁴ H. Radzikowska, op. cit., s. 10.

lat – na jej podstawie opiszę przebieg karłowacenia narodu żydowskiego. Oto siedmioro rodzeństwa. Regularnie pobieram im krew, badam również kał, mocz, gluty z nosa, ślinę, spernę, pot i łzy. Zwróćcie proszę uwagę na nieproporcjonalną budowę ich ciała. Żadne z nich nie przekracza 90 centymetrów wzrostu. Nogi krótkie, wykoślawione, tułów wyraźnie skrócony. Proszę bardzo, można dotykać. Uwagę zwracają genitalia naturalnej wielkości, nieproporcjonalnie duże w stosunku do całego ciała. Sugeruje to wzmożony popęd. Najbardziej interesuje mnie to, jak oni się za przeproszeniem, pierdola. Ten mały ma dużą żonę. Chcecie zobaczyć, jak oni to robią?¹⁵

Lalka może też na oczach widzów załatwić swoje potrzeby do nocnika. Komiczny efekt kontrastuje z treścią monologu:

Z nerwów chce mi się siku. Na szczęście nie muszę iść do latryny. W przeciwieństwie do innych więźniów mamy swój nocnik – jeden z tysięcy nocników, które rodzice zabrali dla swoich dzieci w podróż donikąd. Nocniki piętrzą się w magazynie, ich właścicielom nie będą już nigdy potrzebne. Za to nam tak. Gdyby nie ta namiastka luksusu potopilibyśmy się w gównie¹⁶.

Lalkowość sceny pracuje na jej groteskowy charakter. Jak stwierdza Kayser to, „co mechaniczne, wyobcowuje się, zyskując życie, natomiast to, co ludzkie – tracąc je. Do trwałych motywów [groteski] należą żywe istoty przekształcone w manekiny, automaty, marionetki i twarze zastygłe w maski”¹⁷.

Uważam, że jest to najlepsza część spektaklu, najsilniej działająca na odbiorcę (co sprawdziłam podczas kilku przebiegów spektaklu z udziałem publiczności, w których uczestniczyłam), dzięki trafnie użytym środkom. Udało się tam uzyskać efekt, na którym mi zależało – poprzez śmiech doprowadzić do wzruszenia. To oczywiście zasługa wszystkich realizatorów i zespołu aktorskiego – zwłaszcza grającej Perlę Karoliny Sadowskiej i scenografki Sylwii Maciejewskiej, która zaprojektowała lalkę, ale też kompozytorki Nataszy Topor, autorki melodii do słów autentycznej ballady z repertuaru Trupy Liliputów, choreografa Piotra Michalczuka i dwóch pozostałych aktorek: Jagny Polakowskiej i Moniki Bieńkowskiej-Gryc wcielających się w tej sekwencji w występujących pod postacią krasnoludków z bajki Disneya pozostałych członków rodziny Ovitz. W książce *Sercem byliśmy wielcy* przeczytałam, że niskorosłą rodzinę porównywano w Auschwitz do podopiecznych Królowny Śnieżki. Nie mogłam tej ironii nie wykorzystać. Myślę, że dopełniła ona kształtu sceny. Pozornie nic w tej

¹⁵ Ibidem, s. 11.

¹⁶ Ibidem, s. 10.

¹⁷ W. Kayser, op. cit., s. 23.

sekwencji do siebie nie pasuje: groza tematu z rubasznym żartem, humanoidalna lalka i porcelanowe figurki, „elegancka” suknia Perli i obozowe realia, uśmiechy aktorek i sytuacja, którą kreują. Sądzę jednak, że udało mi się tu osiągnąć to, co Michał Głowiński nazywa „dysonansami zharmonizowanymi”¹⁸, czyli główną cechą groteski.

Gdybym miała podać cel zabiegów dokonanych w poszukiwaniu „zgodnej niezgodności”¹⁹, zwróciłabym uwagę na próbę „zaklęcia i okiełznania wszystkiego, co w świecie demoniczne”²⁰. W tym świecie, o którym starałam się opowiedzieć, najbardziej demoniczny wydawał mi się Josef Mengele. Po zapoznaniu się z relacjami na temat jego działalności nie zaznałabym spokoju, gdybym nie zadała sobie trudu okiełznania tej diabelskiej figury, tego pełnego bezczelnego samozadowolenia uśmiechu, którego nie sposób zapomnieć, a przede wszystkim czynów przypominających się, kiedy nie są o to prozione. Tak, doktor Mengele zawsze był dla mnie ikoną zła, które wydarzyło się w Auschwitz. Groteskowa scena z *Powrotów* jest moim z tą ikoną rozrachunkiem. Cieszę się, że zawalczyłam o oczyszczającą puentę monologu. Myślę, że dzięki nagromadzeniu w scenie czarnego humoru jej zakończenie nie jest pretensjonalne:

Wszyscy przeżyliśmy Auschwitz. Myślami często tam wracałam, ale nigdy nie odczuwałam nienawiści do doktora Mengele. Wiem, że powinnam go nienawidzić, bo był mordercą, ale nas zachował przy życiu. Wykorzystał nas, ale oszczędził. Myślałam też dużo o Bogu. Nie straciłam wiary. Jesteśmy za mali, żeby przejrzeć jego zamiary. Ogień był jego wolą, tak jak jego wola było, że nasza rodzina przeżyła. Gdybym była zdrową, żydowską dziewczyną i miała metr siedemdziesiąt, trafiłabym jak setki innych do gazu. Przyszłam na świat jako karlica, żeby Bóg mógł mnie zachować przy życiu. Dzięki niskiemu wzrostowi dożyłam XXI wieku. Umarłam ze starości, nie z nienawiści²¹.

Zastanawiam się dziś, czy pracując nad spektaklem nie popełniłam błędu. Czy nie starałam się opowiedzieć o pamięci Zagłady zbyt poważnie, nie za rzadko sięgałam po groteskę i ironię. Ich elementy pojawiają się wprawdzie w innych scenach, m.in. kiedy wnuczka szmalcownika przychodzi do córki Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata w papierowej torebce na głowie czy kiedy z krateru wyłania się waza na zupe, a po chwili okazuje się, że skrywa ona niewielką kukłę odwzorowującą stereotypowy wizerunek Żyda²². Postać kiwa się

¹⁸ M. Głowiński, *Wstęp* [do:] *Groteska*, op. cit., s. 8.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ W. Kayser, op. cit., s. 29.

²¹ H. Radzikowska, op. cit., s. 11.

²² Lalkę znalazłyśmy ze scenografką w teatralnym magazynie. Ponieważ nie była ona skatalogowana,

w rytm wplecionej w muzykę modlitwy. Sekwencja ta oddziela dwa monologi. W pierwszym z nich mowa jest między innymi o spowodowanych tak zwaną traumą drugiego pokolenia zaburzeniach odżywiania, w drugim – o antysemitkich komentarzach padających podczas rodzinnego obiadu, wywołanych obrazem modlących się Żydów, który pojawił się na ekranie telewizora.

To chyba jednak za mało. Gdybym teraz pracowała nad *Powrotami*, szukałabym więcej „zharmonizowanych dysonansów”. Byłabym odważniejsza. Pocieszam się faktem, że groteska jest dojrzałym środkiem wyrazu, wymagającym doświadczenia. Kiedy mówi się poważnie o poważnych sprawach, łatwo otrzeć się o patos, który pozostawia widza obojętnym, albo – co gorsza – zniesmaczonym. Natomiast „groteskowość doprowadza śmiech do ostateczności, aż do łkania, i oczyszcza miejsce dla nowego patosu – patosu bez czułości i bez litości, jedyne, jaki nasz ból istnienia zdolny jest może jeszcze znieść”²³. Takiego doznania oczekiwałam, oglądając spektakl o Zagładzie.

Zgodna niezgodność czulentu z kiełbasą grillową

Czego nie osiągnęłam w zadowalającym mnie z perspektywy czasu stopniu w *Powrotach*, zrealizowało się, moim zdaniem, w drugim spektaklu, który uczyniłam przedmiotem swojej refleksji. Autorce *Madagaskaru* Magdalenie Drab udało się stworzyć konwencję, w której groteska jest podstawowym, budującym napięcia środkiem wyrazu. Było to łatwiejsze ze względu na temat – nie obarczony tak wielkim ciężarem cierpienia, a zawierający w sobie predestynującą do groteski „zgodną niezgodność”, czyli podwójną tożsamość. Żypo jest figurą z gruntu groteskową. Wychowanie w dwóch kulturach tworzy dysonans, który rzutuje na kształtowanie się osobowości. Życie człowieka obdarzonego (lub obarczonego) dwiema tożsamościami narodowymi naznaczone jest próbami harmonizowania elementów różnych kultur i religii, które często wzajemnie się wykluczają. Nierzadko prowadzi to do absurdów, wyolbrzymionych przez dramaturżkę w takich scenach jak ta, w której trzeba dokonać wyboru między żydowskim czulentem a polską grillową kiełbasą albo – przeciwnie – spożywać jednocześnie posiłki typowe dla kuchni polskiej i żydowskiej:

pozwolono nam wykorzystać ją w spektaklu.

²³ W. Kayser, op. cit., s. 76.

TO, CO ZOSTAŁO Z JULIANA TUWIMA: Pełne wyżywienie. Czekają na pana pomieszczone dania. Kuchnia narodowa, regionalna i koszerna wrzucona do jednego garnka.

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Przecież koszerne wrzucone do niekoszernego traci na koszerności.

TO, CO ZOSTAŁO Z JULIANA TUWIMA: Bystrzacha.

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY DEUTSCH: Typowa dyskryminacja.

TO, CO ZOSTAŁO Z JULIANA TUWIMA: Na śniadanie rozgotowana owsianka zmieszana z czulentem, na obiad pierogi z karpem i galareta, na podwieczorek makowiec z czosnkiem, na kolację chała nadziewana schabowymi.

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Tak nie można!

TO, CO ZOSTAŁO Z JULIANA TUWIMA: Tak nie można. To właśnie nam tu próbują zasugerować. A że my się opieramy, tak jak opieraliśmy się za życia, to dostajemy tu za karę szkołę²⁴.

Zgodnych, czyli w tym wypadku pracujących na dramaturgię, niezgodności jest w *Madagaskarze* wiele. Poza stanowiącą temat przedstawienia podwójną tożsamością, jest nią już podtytuł przedstawienia. *Horror metafizyczny*. Zapraszając widzów na spektakl, informujemy ich, że będą mieli do czynienia z nieoczywistą, podwójną konwencją – będzie strasznie, ale nie slapstickowo, a refleksyjnie i dodatkowo: w wyniku spotkania tych dwóch porządków również zabawnie. Kolejnym elementem „zgodnej niezgodności” jest status ontologiczny bohaterów. Rozbitkowie są martwi i żywi jednocześnie, są „tym, co z nich zostało”, co czyni ich zmagania z podwójną tożsamością jeszcze bardziej groteskowymi, niż byłoby to w przypadku osób żyjących.

Groteskowe jest również zestawienie dwóch Helen. Na pierwszy rzut oka bohaterki łączy wiele: imię, płeć, polsko-żydowskie korzenie, emigracja, inteligencja i pewien wkład w szeroko rozumiany rozwój cywilizacyjny. Różni je wszystko poza tym, przede wszystkim – stosunek do prawdy o sobie.

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY DEUTSCH: Jodla, jodla... To niesamowite, jak potrafisz chronić siebie.

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY RUBINSTEIN: Znam bardzo dużo rzeczy lepszych od prawdy.

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY DEUTSCH: A ja żadnej. (...) ²⁵.

²⁴ M. Drab, *Madagaskar*, op. cit., 9.

²⁵ Ibidem, s. 26.

Helena Deutsch w poszukiwaniu prawdy zajęła się psychoanalizą, Helena Rubinstein, uciekając od prawdy, zakłamywała fakty ze swojego życia, unikała zażyłości z innymi ludźmi, tworzyła wokół siebie elegancki pancerz czyniący ją niedostępną dla otoczenia. Humorystyczny charakter sceny pomiędzy jedynymi kobietami na wyspie opiera się na wzajemnym potakiwaniu i kontrowaniu go uszczypliwościami. Żeby było śmieszniej, w rozmowie pojawia się erotyczny podtekst. Bohaterki próbują być zgodne w niezgodzie, bo mimo wszelkich różnic są dla siebie jedynym wsparciem. Groteskowe jest ich pojednanie, do którego dochodzi podczas wygłaszanego przez Rubinstein monologu. Jego treść zawarta w słowach jest banalna, dotyczy walorów kobiecej urody. W istocie jednak głupia i zabawna paplanina o nawijaniu loczków i wytrzeszczaniu oczków jest próbą zaklinania rzeczywistości, dodawaniem sobie otuchy i wiary w przetrwanie, które jest według kreowanej przeze mnie postaci „tylko kwestią dobrej woli”.

Wracając jednak do języka *sensu stricto* – w cytowanej już przeze mnie w odautorskiej Odzie, która ostatecznie nie znalazła się w spektaklu, Magdalena Drab zadeklarowała „(...) że będzie to sztuka złożona z półsłówek, niedopowiedzeń, przemilczeń i neologizmów. To będzie horror żart o języku i o ważnych ludziach”²⁶. Zgodnie z zapowiedzią język został w *Madagaskarze* stematyzowany, co wyraźnie daje o sobie znać już w pierwszej scenie przedstawienia. Dzień rozbitków rozpoczyna się od tortury, polegającej na organicznym przymusie dodawania głośki ż przed niemal każdym wypowiedzanym słowem. Z tą dziwną męczarnią zostaje, od razu po przybyciu na metafizyczną wyspę, skonfrontowany autor *Solaris*. Wypierający swe żydowskie pochodzenie pisarz, który usunął ze swego nazwiska głośkę h, przeformatowując się tym samym z Żyda Lehma na Polaka Lema, twierdzi, że jego rżenie nie dotknie. Szybko jednak okazuje się, że język i jemu płała figle.

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Ż...

TO, CO ZOSTAŁO Z SAMUELA GOLDWYNA: Żaczyna się.

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Ż... Żjak to? Przecież ja podjąłem żza życia wszystkie konieczne żdecyzje. Wiem, kim żjestem.

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY DEUTSCH: To kim żpan żjest?

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Jestem ż...

TO, CO ZOSTAŁO Z HELENY DEUTSCH: Żzacina się. Żtypowe. Jodla, jodla...

²⁶ M. Drab, *Jestem ż*, op. cit.

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Wiem, kim jestem! Żudowodnię. Ż... Nie żzamierzam tu żż państwem rżęzić. Żprostestuję!²⁷.

Protesty na nic się zdają. Na szczęście rżężenie trwa tylko chwilę. Zaraz ustępuje, aby rozbitkowie mogli się skupić na innych „ćwiczeniach”. Zanim się im, na rozkaz Prażmatki, oddadzą, następuje wyjaśnienie językowego zabiegu.

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Ale dlaczego rżężenie? Po co?

TO, CO ZOSTAŁO Z JULIANA TUWIMA: Bo pana polszczyzna, zdaniem niektórych, powinna zawierać jakiś ślad ż... Pan nie jest tylko Po. Pan jest Żypo. Rozumie pan?

TO, CO ZOSTAŁO ZE STANISŁAWA LEMA: Paskudne. (...)²⁸.

Pojawiające się w słowie i sytuacjach elementy groteski można by mnożyć. *Madagaskar* jest nimi wypełniony po brzegi. Zaproponowany przez autorkę tekstu, przełożony na inscenizację przez reżyserkę i pozostałych realizatorów język okazał się trafny i sprawił, że przedstawienie zostało przez krytyków i widzów odebrane jako istotne, celnie zabierające głos w sprawie wykluczenia, pamięci, tożsamości; poruszające, ale nie ciężkie, dotkliwe, ale nie ocierające się o patos.

Strefa interesów, czyli o kulturze ogrodniczej

Na zakończenie rozważań o poszukiwaniu języka, którym można opowiadać o tym, co łatwiej nazwać „niewypowiedzianym”, chciałabym wspomnieć o dziele, które uważam za wybitne. Twórcom filmu *Strefa interesów* udało się, moim zdaniem, znaleźć język doskonały, wzorcowy.

Na stronie Miejsca Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau czytamy:

Wszystkie obozy i podobozы Niemcy odizolowali od świata zewnętrznego i otoczyli ogrodzeniem z drutu kolczastego. Teren administrowany przez komendanta i kontrolowany przez esesmanów z załogi KL Auschwitz przekraczał obszar znajdujący się w obrębie drutów. Zajmował powierzchnię 40 kilometrów kwadratowych (tzw. Interessengebiet – strefa interesów), rozciągającą się wokół obozów Auschwitz I i Auschwitz II-Birkenau²⁹.

Strefa interesów jest terminem historycznym, oznaczającym konkretny teren. Jako tytuł filmu określenie to ma również, a może przede wszystkim znaczenie metaforyczne. Oznacza

²⁷ Taż, *Madagaskar*, op. cit., s. 6.

²⁸ Ibidem, s. 8.

²⁹ <https://www.auschwitz.org/historia/kl-auschwitz-birkenau/> [dostęp z 2.02.2025 r.]

ambicje i interesy własne członków rodziny Rudolfa Hössa³⁰. Wyznaczona w definicji przestrzeń ogranicza się w obrazie do willi, w której najbliżsi komendanta wiodą dostatnie, szczęśliwe życie i malowniczych okolic Oświęcimia – rzeki, lasu. Film w reżyserii Jonathana Glazera kręcony był niemalże w realnym miejscu zdarzeń, we współpracy z Muzeum. Willa została zrekonstruowana. Dom, w którym mieszkali Hössowie nadal stoi, mieszka w nim jednak polska rodzina. Miejsce zdjęć umieszczono tuż obok. Przestrzeń, kostiumy i rekwizyty zrekonstruowano z porażającą dokładnością. Porażający jest też język filmowy zaproponowany przez twórców. Widz ma wrażenie podglądania rodziny nazisty w prywatnym życiu. Efekt taki osiągnięto dzięki umieszczeniu w willi wielu kamer, rodzaju monitoringu. Cała ekipa znajdowała się zaś podczas zdjęć poza domem. Dzięki takiemu zabiegowi udało się osiągnąć wrażenie dokumentalnej prawdy zachowań bohaterów. W rozmowie, która odbyła się w Muzeum Auschwitz-Birkenau po premierowej projekcji filmu, reżyser mówił, że jego celem było „stworzenie wciągającego wrażenia czasu teraźniejszego”³¹, co pozwala zidentyfikować się z treścią obrazu. Bolesna to identyfikacja.

Miejsca Zagłady w filmie nie widzimy, znajduje się ono za murem, z którym dom Hössów graniczy. Obóz jest wielkim nieobecnym świata przedstawionego, kontekstem budującym napięcie. Abyśmy o tym kontekście nie zapomnieli, co jakiś czas pokazuje się nam wystający zza ogrodzenia dymiący komin, w posiadłości pojawiają się więźniowie wykonujący prace porządkowe. Widzimy też przedmioty odebrane więźniom i jesteśmy świadkami niefrasobliwych rozmów o nich. Żona komendanta Hedwig rozmawia z koleżankami przy kuchennym stole:

- Zapytała, skąd ta kurtka. Więc mówię: Kanada. A ona: „Jak dostałaś się do Kanady?”
- Myślała, że chodzi o kraj.
- Zrozumiała pomyłka.
- Zgadnijcie, gdzie znalazłam ten brylant. W paście do zębów.
- Naprawdę?
- Jakim trzeba być przebiegłym.
- Tak. Są sprytni.

³⁰ Członków rodziny Rudolfa Hössa obozu Auschwitz-Birkenau poznaliśmy podczas dokonanej przeze mnie w rozdziale poświęconemu pracy nad spektaklem *Powroty* analizy filmu dokumentalnego *Cień komendanta*. Te dwa teksty kultury doskonale się uzupełniają. W filmie Glazera widzimy warunki, w jakich dorastał człowiek, który przez całe dorosłe życie wypierał winę rodziców.

³¹ <https://creators.spotify.com/pod/show/miejsce-pamieci-auschwitz/episodes/Strefa-Interesw---dyskusja-z-udziaem-twrcw-filmu-e2hmib6> [dostęp z 4.02.2025 r.]

– Zmówiłam więcej tubek. Nigdy nie wiadomo³².

Kobiety są wyraźnie rozbawione. Kanada to miejsce w obozie, w którym gromadzone są rzeczy osobiste więźniów odebrane im na rampie. Rozmówczynie wypierają dalsze losy tych, których pozbawia się przedmiotów zapelniających obozowy magazyn. Gospodyni opowiada też o koleżance, która wybrała sobie za małą sukienkę. Żydówka, do której należała, była dwa razy szczuplejsza od nowej właścicielki. My domyślamy się, że Żydówka zapewne jest wychudzona, bo ostatnie miesiące spędziła w getcie, a Niemka pulchna jak z propagandowego obrazka. Scena inkrustowana jest przebitkami na więźnia, który pod ogrodowym kranem obmywa buty komendanta z krwi, a także naradą w gabinecie komendanta. On i jego współpracownicy zapoznają się z planem budowy nowego krematorium, znacznie bardziej wydajnego niż istniejące dotąd.

W rozmowie tej pojawia się typowe dla systemu nazistowskiego, ironiczne użycie języka służące neutralizowaniu popełnianych zbrodni. SS-mani mówią o „spalaniu ładunku”. Była to ogólnie obowiązująca nomenklatura. Ładunek stanowi peryfrazę ludzkich zwłok. Zwłoki zupełnie nie pasują do biurokratycznego systemu. Jego urzędnicy nie uważali się za morderców, dlatego nie używali słów kojarzonych ze zbrodnią. Zgodnie z tą zasadą uśmiercanie gazem w nazistowskim słowniku figurowało jako Sonderbehandlung, co w dosłownym tłumaczeniu znaczy szczególne traktowanie. SS to skrót od Schutzstaffel, czyli jednostki ochronnej. Jak wiadomo, była to zbrodnicza paramilitarna organizacja. Przykłady „językowych gier” uprawianych przez nazistów z pełną powagą można mnożyć, zaznaczam jednak to zjawisko niejako na marginesie moich rozważań. Podsumowując tę dygresję, odwołam się ponownie do słów Didi-Hubermanna: „(...) tym, co słowa chcą zakryć, jest oczywiste znikanie istnień zaprogramowane przez to rozległe «laboratorium». Samo mordowanie nie wystarczało – gdyż zabici nigdy dostatecznie nie «znikali» w oczach autorów «Ostatecznego rozwiązania»”³³.

Wracając jednak do filmu *Strefa interesów*: opisana przez mnie sekwencja, podobnie jak następujące po niej, bazuje na ironicznym podejściu do tematu. Twórcy filmu konstruują swą wypowiedź z kontrastów. Słowa nie pasują do sytuacji, obrazy do kontekstu. Zachowanie bohaterów, ich zadowolenie z życia, które wiedzą, jest absolutnie sprzeczne z okolicznościami. Ze spotkania przeciwstawnych jakości rodzi się niepokojące napięcie i budują się znaczenia. Jest to podstawowa cecha ironii jako środka stylistycznego.

³² *Strefa interesów*, reż. Jonathan Glazer (2024).

³³ G. Didi-Hubermann, op. cit., s. 26.

Często mamy tu też do czynienia z łączeniem podobnych elementów, ale nacechowanych odmiennie znaczeniowo. W sferze wizualnej jest to na przykład komendant pałacy wieczorem papierosa w ogrodzie. W mroku żarzą się dwa punkty – wierzchołek komina krematoryjnego i czubek papierosa. Zanim Höss pozwolił sobie na podsumowującą dzień chwilę relaksu, przeczytał córeczkom bajkę na dobranoc: „Małgosia wepchnęła ją do pieca, najgłębiej, jak się dało. Po czym szybko zamknęła i zarygłowała klapę. Za swe niegodziwości stara wiedźma upiekła się żywcem”³⁴. Ironia wyboru lektury jest oczywista. W przestrzeni dialogu ironiczna jest chociażby relacja z podróży dopiero co przybyłej do Hössów w odwiedziny matki pani domu:

- Pociąg utknął w Krakowie.
- Irytujące.
- A jak gorąco. Pani siedząca obok mnie zemdląła.

W czasie, kiedy teściowa komendanta „cierpiała” w dusznym wagonie pociągu osobowego, setki ludzi umierały w bydłych wagonach wiozących ich wprost pod komory gazowe. Matka Hedwig, prosta kobieta, wyraźnie zmanipulowana przez nazistowską propagandę, jest oczarowana tym, co zastała w Oświęcimiu. Córka oprowadza ją po ogrodzie, który jest jej oczkiem w głowie:

- Podoba ci się?
- Jak mogłoby się nie podobać. (...) A tu mur obozu?
- Tak, tak. Posadziliśmy tam więcej winorośli, żeby go zasłoniła.
- Może Esther Silbermann tam jest.
- Kto?
- Kobieta, u której sprzątałam. (...) Kiedy licytowali jej rzeczy na ulicy, sąsiadka z naprzeciwka sprzątnęła mi sprzed nosa zasłony. A tak mi się podobały. Przepiękne kwiaty.
- Tak. Azalie. Są też warzywa. Trochę ziół. Rozmaryn, buraki. A to koper włoski. I słoneczniki. Tutaj kalarepa. Dzieci ją uwielbiają. Kapusta. Jarmuż. Fasola. Dynie. Dalej ziemniaki. Mamy pszczoły, które robią nam miód.
- To rajski ogród.
- (...) Rudi nazywa mnie „królową Auschwitz”. *Śmieją się obie.*
- Mieć to wszystko... Naprawdę złapałaś Pana Boga za nogi.
- Lipy pożółkły. Kiedy kwitły, tak pięknie pachniało³⁵.

³⁴ *Strefa interesów*, op. cit.

³⁵ *Ibidem*.

W jednej z kolejnych scen widzimy, że ogród użyźniany jest przez jednego z pracujących w nim więźniów popiołem przyniesionym zza muru. Istotą ironii przedstawionej sytuacji jest to, że miejsce uznawane za piekło na ziemi dla żony człowieka, który w największym stopniu przyczynił się do powstania tego piekła, jest prawdziwym rajem. Hedwig nie zamierza opuścić Oświęcimia, nawet kiedy jej mąż zostaje oddelegowany do innych zadań: „Musieliby mnie stąd wyciągnąć siłą. To jest nasz dom. (...) Wszystko, czego chcemy jest na wyciągnięcie ręki”³⁶.

Twórcy filmu nie bez powodu, jak mi się zdaje, zwracają szczególną uwagę na ogród. Kwiat z tego ogrodu znalazł się na plakacie promującym film, kadry ze scen ogrodowych trafiły na promocyjne fotosy. O roślinach rozmawiają nie tylko kobiety. Mówi o nich również sam komendant, jednak nie w odniesieniu do terenu prywatnego, ale obozu. W jednej ze scen widzimy Hössa, który z pełną powagą dyktuje przez telefon oświadczenie o treści:

Temat: krzewy bzu przed barakami kompanii wartowniczej. Esesmanom, którzy bezmyślnie i brutalnie zrywają kwiaty bzu, kalecząc przy tym roślinę będzie odtąd wymierzana kara. Esesmani, którzy zechcą zebrać trochę kwiatów, mają to robić w sposób, który nie uszkadza krzewu. W interesie całej społeczności przypominam, że krzewy bzu mają upiększać nasz obóz teraz, jak i w przyszłości³⁷.

Oglądałam te sceny z przeczuciem, że z czymś mi się kojarzą, że rozumiem nacisk, jaki realizatorzy filmu położyli na ogrodnictwo. Przypomniałam sobie źródło swojej reminiscencji. Zygmunt Baumann w *Nowoczesności i Zagładzie* pisał: „Współczesna kultura jest kulturą ogrodniczą. Definiuje się poprzez projekt doskonałego życia i idealnego urządzenia relacji społecznych”³⁸. Według socjologa eksterminacja szukająca argumentów na swoją konieczność w eugenicie ma wiele wspólnego ze sztuką hodowli roślin: „Ogrodnictwo i medycyna to funkcjonalnie odrębne formy tej samej działalności, polegającej na oddzieleniu pożytecznych elementów, które powinny żyć i rozkwitać, od elementów szkodliwych i chorobotwórczych, które należało tępić”³⁹. Jestem niemal pewna, że Jonathan Glazer podczas realizacji *Strefy interesów* sugerował się myślą zawartą w *Nowoczesności i Zagładzie*.

Co ciekawe, kiedy realizowałam *Powroty*, roślinność była moim myślowym punktem odniesienia. Początkowo chciałam, aby w ostatniej scenie spektaklu z krateru wyrosła roślina. Z przyczyn technicznych zdecydowałam się na bijące z jego wnętrza zielone światło i narrację dotyczącą bazujących na naturze pomników pamięci jako źródła nadziei.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Z. Baumann, op. cit., s. 200.

³⁹ Ibidem, s. 159.

Moje poszukiwania języka dla wyrażania „niewyobrażalnego” doprowadziły mnie do refleksji, iż należy go szukać przede wszystkim w grotesce i ironii, w czarnym humorze, w nieoczywistych zestawieniach i niedopowiedzeniach, które każą odbiorcy na własny rachunek wyobrazić sobie to, czego nie podaje się mu na tacy.

ZAKOŃCZENIE ALBO O TYM, CZEGO NIE MA

Dotarłam do stacji końcowej tej rozprawy. Rozważania, które złożyły się na odbytą przeze mnie podróż, pozwoliły mi uporządkować swoje doświadczenia i wyciągnąć z nich wnioski, co – mam nadzieję – pomoże mi podejmować trafne artystyczne wybory w przyszłości.

Jedno spostrzeżenie wydaje mi się szczególnie cenne. Zauważyłam, że często, w odniesieniu do różnych wątków wspominam o tym, czego nie ma, kilkakrotnie używam określenia „wielki nieobecny”. Sporo tych nieobecnych w podejmowanych przeze mnie tematach. W Olsztynie nie było getta, mimo że obywatele pochodzenia żydowskiego stanowili znaczną część mieszkańców tego miasta. W ocalonych kartotekach obozowych nie ma zdjęć tych, którzy prosto z rampy kolejowej trafili do komory gazowej. Nie ma też świadectwa tych, którzy się tam znaleźli. Czyli, jak twierdzi Agamben – nie ma „prawdziwych” świadków Zagłady. W filmie *Strefa interesów* nie ma obozu, mimo że obraz przenosi nas w miejsce, które jest tak blisko niego, najbliżej. We wspomnieniach belgijskiego faszysty Degrelle’a nie ma mowy o Żydach, a przecież stosunek do nich ukształtował światopogląd tego człowieka i jemu podobnych. Wśród mieszkańców metafizycznej wyspy wykreowanej na scenie kameralnej Teatru Żydowskiego nie ma ofiar Holokaustu, choć nie sposób o nich nie pomyśleć, oglądając przedstawienie.

Jedną z moich ulubionych książek w ostatnich latach jest *Nie ma* Mariusza Szczygła. Lektura tego zbioru reportaży uwrażliwiła mnie na to, co stanowi brak. Może dlatego zwracam uwagę na te miejsca pustki. One mnie intrygują, one stały się moim *punctum* tej wyprawy. Ich wartość polega właśnie na tym, że nie da się ich zobaczyć, pozostają w sferze niedopowiedzeń. Stąd wysnuwam cenny, choć może banalny, wniosek – w teatrze warto zostawiać takie puste miejsca, opierać się pokusie pokazania, dookreślenia. Mówiąc o czymś, możemy kreować przestrzeń dla tego, co pomijamy. Widz wypełnia te świadome, założone braki własnymi wyobrażeniami i refleksjami.

Wyjątek stanowi tu jedno „nie ma”, o którym wspominam w toku swoich rozważań – nieobecność w polszczyźnie słowa Żyd nacechowanego neutralnie. Zapełnienie tej pustki jest, według mnie, zadaniem stojącym przed naszym społeczeństwem. Przeciwnie niż w przypadku innych nieobecnych tej rozprawy, nieobecnego w języku przedstawiciela narodu żydowskiego należałoby wyłączyć ze sfery niedopowiedzeń, aluzji, lęków. Jak to zrobić, nie wiem. Sądzę jednak, że uprawianie sztuki teatru ma sens, jeśli wierzy się w to, że można tą sztuką zmienić

świat na lepszy. W tej wierze podjęłam w swej twórczości temat Zagłady i polsko-żydowskiej tożsamości.

Kiedy cofam się do czasu, kiedy zaczynałam myśleć o tym, co w tej rozprawie napiszę, przypominam sobie, że planowałam opisać, przynajmniej pokrótce kilka spektakli traktujących o Holokauście, odwołać się do *Polskiego teatru Zagłady* Grzegorza Niziołka. W trakcie pisania stwierdziłam, że tego nie potrzebuję, że wolę odnosić się do obrazów filmowych niż do spektakli. Tak też robię, kiedy przygotowuję się do pracy nad przedstawieniem – czytam i oglądam filmy, unikam zaś przedstawień. Nie chcę się sugerować, boję się, że okaże się, że ktoś już wymyślił to, co chodzi mi po głowie. Odczuwam strach, że to coś w praktyce okazało się wybitne i będę żałować, że nie mogę tego powtórzyć, bo ktoś był pierwszy, mimo że przecież ja sama to wymyśliłam albo że to coś okazało się żenujące i nie będę miała odwagi spróbować zrealizować tego po swoim. Teatr jest więc wielkim nieobecnym mojej rozprawy.

Jest jeszcze jeden nieobecny, którego początkowo chciałam na te strony zaprosić. Tym nieobecnym jest antysemicki performans życia publicznego. Planowałam poświęcić rozdział takim incydentom, jak spalenie *Statutu Kaliskiego* czy sejmowy wybryk z gaśnicą. Czym bliżej byłam stacji końcowej, tym bardziej czułam, że nie chcę o tym opowiadać, że wolę nie oddawać uwagi tego rodzaju zdarzeniom, nawet ku przestrodze. Stąd ich brak w tej rozprawie.

I ostatni już brak, który postaram się uzasadnić, śladowo uzupełnić. To brak refleksji na temat mojej aktywności pedagogicznej. Mam wielką przyjemność spotykać się w białostockiej Filii Akademii Teatralnej z osobami studiującymi reżyserię. Prowadzę zarówno zajęcia praktyczne – technikę pracy z aktorem w planie lalkowym, jak i teoretyczne – proseminarium albo seminarium reżyserskie, a ostatnio także heurystykę. Pracę na zajęciach proseminaryjnych i seminaryjnych rozpoczynam od wspólnej lektury dwóch tekstów: przemowy noblowskiej Olgi Tokarczuk oraz fragmentów *Światła obrazu* Rolanda Barthesa. Te dwie narracje układają mi się w jedną. Noblistka zaczyna swój esej od opowieści o zdjęciu:

Pierwsze zdjęcie, jakie świadomie przeżyłam, to zdjęcie mojej matki, jeszcze zanim mnie urodziła. Zdjęcie jest niestety czarno-białe, przez co ginie wiele szczegółów, stając się zaledwie szarymi kształtami. Światło jest miękkie i deszczowe, chyba wiosenne i najpewniej sący się przez okno, utrzymując pokój w ledwie zauważalnym blasku. Mama siedzi przy starym radiu, takim, które miało zielone oko i dwa pokrętła – jedno do regulowania głośności, drugie do wyszukiwania stacji. To radio stało się potem towarzyszem mojego dzieciństwa i z niego dowiedziałam się o istnieniu kosmosu. Kręcenie ebonitową gałką przesuwano delikatne czułki anten i w ich zasięg trafiały rozmaite stacje – Warszawa, Londyn, Luksemburg albo Paryż. Czasami jednak dźwięk zamierał, jakby

pomiędzy Pragę a Nowym Jorkiem, Moskwą a Madrytem czułki anteny natrafiały na czarne dziury. Wtedy przechodził mnie dreszcz. Wierzyłam, że poprzez to radio odzywają się do mnie inne układy słoneczne i galaktyki, które wśród trzasków i szumów wysyłają mi wiadomości, a ja nie umiem ich rozszyfrować. Wpatrując się w to zdjęcie jako kilkuletnia dziewczynka byłam przekonana, że mama szukała mnie, kręcąc gałką radia. Niczym czuły radar penetrowała nieskończone obszary kosmosu próbując dowiedzieć się, kiedy i skąd przybędę. Jej fryzura i ubiór (duży dekol w łódkę) wskazują, kiedy zrobiono to zdjęcie – to początek lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Patrzącą gdzieś poza kadr, nieco zgarbiona kobieta, widzi coś, co nie jest dostępne oglądającemu to zdjęcie. Jako dziecko rozumiałam to tak, że ona patrzy w czas. Na tym zdjęciu nic się nie dzieje, to fotografia stanu, nie procesu. Kobieta jest smutna, zamyślona, jakby nieobecna¹.

Tokarczuk daje nam studium tego zdjęcia i wyznacza w nim swoje *punctum*. To *punctum* jest też punktem wyjścia do jej twórczości, do konstruowania czułego narratora. Czytam z osobami studiującymi reżyserię mowę noblistki poświęconą literaturze i fragmenty książki strukturalisty poświęcone fotografii, bo czuję, że są one bardzo bliskie sztuce teatru, a dokładnie – warsztatowi reżysera. To, co mogę dać moim studentom, to wyposażyć ich w narzędzia, które pozwolą im tworzyć swoje czułe narracje. Towarzyszę im w ich podróżach. Razem dokonujemy studium tematu. Na początku jestem blisko, sugeruję kierunek poszukiwań. Z każdym kolejnym semestrem staram się niepostrzeżenie oddalać, aby ostatecznie już tylko podglądać proces poszukiwań. *Punctum* moi studenci zawsze wybierają sami. Mogę jedynie powiedzieć, czy je rozumiem, czy na mnie oddziałuje. Jestem pierwszym odbiorcą ich koncepcji, sprawdzam więc, czy mają one potencjał paraboli, co jak wskazuje Tokarczuk jest cechą konieczną dobrej literatury, a jak sądzę ja, idąc za jej przykładem – również dobrego teatru.

Wracając jednak do braku w rozprawie rozważań na temat mojej metodologii pedagogicznej – nie ma ich, ponieważ zawiera się ona w tych dwóch kategoriach: *studium* i *punctum*, przygotowanie merytoryczne i wrażliwość. Reszta wydarza się za każdym razem od nowa, zawsze inaczej, w zależności od człowieka, którego spotykam, i tematu, który ta osoba pragnie w ramach zajęć podjąć. Najbardziej ciekawią mnie teraz te wszystkie spektakle, których jeszcze nie ma. Moje i ich – moich studentek i studentów.

Napisałam powyższe zdanie i pomyślałam, że jest stosowną puentą moich rozważań. Tego samego dnia opinię publiczną obiegła wiadomość o śmierci Mariana Turskiego, historyka, współtwórcy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, byłego więźnia obozu Auschwitz-

¹ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 261.

Birkenau. Nie mogę nie zakończyć rozprawy słowami tego bardzo mądrego i dobrego człowieka:

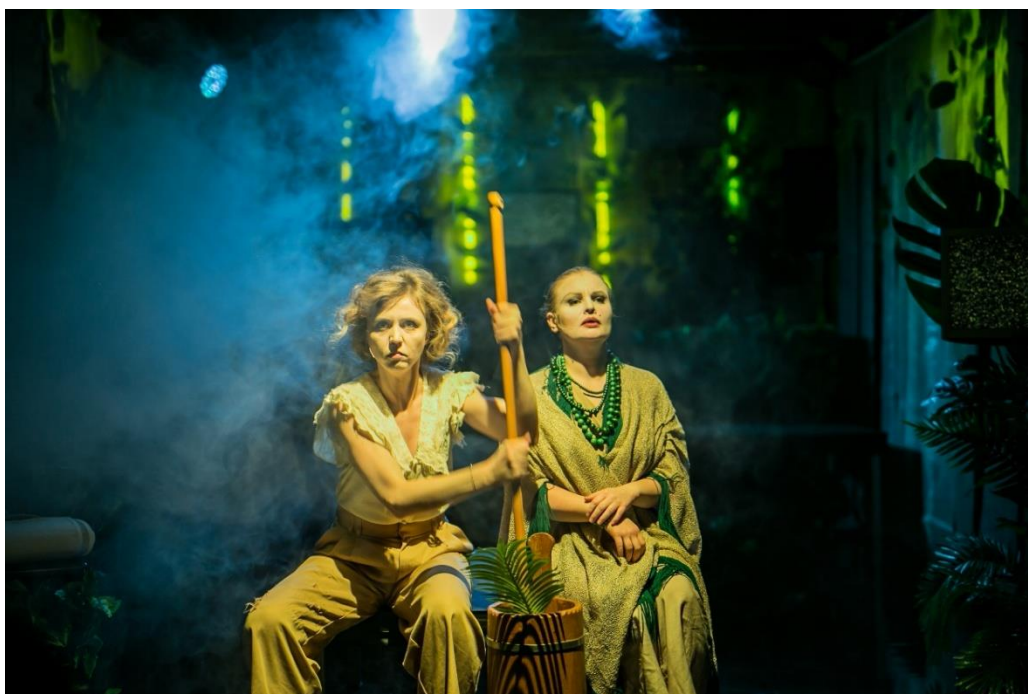
Nie bądźcie obojętni, jeżeli widzicie kłamstwa historyczne. Nie bądźcie obojętni, kiedy widzicie, że przeszłość jest naciągana do aktualnych potrzeb polityki. Nie bądźcie obojętni, kiedy jakakolwiek mniejszość jest dyskryminowana. Istotą demokracji jest to, że większość rządzi, ale demokracja na tym polega, że prawa mniejszości muszą być chronione. Nie bądźcie obojętni, kiedy jakakolwiek władza narusza przyjęte umowy społeczne, już istniejące. Bądźcie wierni przykazaniu. Jedenaste przekazanie: nie bądź obojętny. Bo jeżeli będziesz, to nawet się nie obejrzyście, jak na was, na waszych potomków jakieś Auschwitz nagle spadnie z nieba².

² Zakończenie przemówienia Mariana Turskiego z okazji 75. rocznicy wyzwolenia obozu Auschwitz-Birkenau, cytuję za: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1940080,1,marian-turski-auschwitz-nie-spadlo-z-nieba-nie-badzcie-obojetni.read> [dostęp z 3.03.2025].

ILUSTRACJE



Karolina Sadowska jako Perla Ovitz, *Powroty*, reż. Helena Radzikowska



Paulina Moś (Helena Deutsch) i Helena Radzikowska (Helena Rubinstein),
Madagaskar, reż. Małgorzata Dębska



„Policyjny” tryptyk autorstwa Wilhelma Brasse



Madame na tle swoich portretów



Błoto i śnieg. Krakowski Kazimierz w latach 30. i front wschodni w 1942 roku



Pancerz. Helena Rubinstein i Léon Degrelle.



Lata 30., Katowice

Pochód Ligi Morskiej
i Kolonialnej



Marzec 1968, Nowa Huta

Wiec poparcia dla antysemitkiej
polityki partii



Październik 2007, Warszawa

Namiot wyborczy
Ligi Polskich Rodzin



Arkady Fiedler na Madagaskarze.

„(...) wszystko, co nas tutaj otaczało było właśnie jak ów motyl:
i rzeczywistością, i chimerą.”

„Co dzień słyszeliśmy w naszej chacie o wschodzie słońca – chóry lemurów, przed wieczorem –
śpiew leśnego ptactwa, w nocy – tajemnicze okrzyki i nieodgadnione łoskoty.”

Arkady Fiedler, *Madagaskar. Gorąca wieś Ambinanitelo*

„Wysokie temperatury, wiatr, dusze lemurów zawieszone na gałęziach – to wszystko wyzwania,
przed którymi stoją te wybitne osobistości gatunku ludzkiego.”

Magdalena Drab, *Madagaskar*





Strefa interesów,
reż. Jonathan Glazer
„Rajski ogród” Hössów, w tle mur obozu
Auschwitz-Birkenau.
Jednym z dzieci bawiących się w basenie
jest kilkuletni Hans Jürgen.

Cień komendanta,
reż. Daniela Völker
Ocalała z obozu Auschwitz-Birkenau
Anita Lasker i jej córka spotykają się
z Hansem Jürgenem Höessem i jego synem.



BIBLIOGRAFIA

1. Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (HOMO SACER III)*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.
2. Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Znak, Kraków 2010.
3. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. S. Siedlecki, Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/arystoteles-poetyka.html> [dostęp z 2.03.2025].
4. Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
5. Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
6. Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.
7. Dmowski R., *Myśli nowoczesnego Polaka*, Nortom, Wrocław 2008.
8. Dobrowolski P., *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2019.
9. Drab M., *Jestem ż*, pierwsza wersja scenariusza spektaklu pt. *Madagaskar*, maszynopis.
10. Drab M., *Madagaskar*, scenariusz spektaklu, maszynopis.
11. Feldman D., *Unorthodox: jak porzuciłam świat ortodoksyjnych Żydów*, przeł. K. Sławinski, Poradnia K, Warszawa 2020.
12. Fiedler A., *Madagaskar: Gorąca wieś Ambinanitelo*, „Bernardinum”, Pelplin 2006.
13. Fitoussi M., *Helena Rubinstein. Kobieta, która wymyśliła piękno*, przeł. K. Sławińska, Muza, Warszawa 2012.
14. Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
15. Frankl, V.E., *Człowiek w poszukiwaniu sensu. Głos nadziei z otchłani Holokaustu*, przeł. A. Wolnicka, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009.
16. Geremek Z., *Zakłopotane ży-po. W poszukiwaniu żydowskiej tożsamości*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/zaklopotane-zy-po-w-poszukiwaniuzydowskiej-tozsamosci.html> [dostęp z 29.11.2024].
17. Głowiński M., *Wstęp [do:] Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

18. Grynberg M., *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
19. Gucewicz K., *Adres Madagaskar*, <https://e-teatr.pl/adres-madagaskar-18466> [dostęp z 29.11.2024].
20. Herzl T., *Państwo Żydowskie. Próba nowoczesnego rozwiązania kwestii żydowskiej*, przeł. J. Surzyn, Austeria, Kraków – Budapeszt – Syrakuzy 2020
21. Hoberman J., *Film*, [w:] *Dziedzictwo Żydów polskich*, red. naukowa B. Kirshenblatt-Gimblett, T. Sztyma, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2021.
22. Kantor T., *Spotkania ze śmiercią* [w:] *Tadeusz Kantor. Dalej już nic. Tom trzeci pism*, Ossolineum i Ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław/Kraków 2005.
23. Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. Ryszard Handke [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
24. Kącki M., *Oświęcim. Czarna zima*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2020.
25. Koren Y., Negev E., *Sercem byliśmy wielcy. Niezwykła historia żydowskiej rodziny karłów ocalałej z holocaustu*, przeł. M. Michalik, Videograf II, Katowice 2006.
26. Kulka O.D., *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
27. Leder A., *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
28. Levi P., *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
29. Lis A., *Przypominanie*, https://e-teatr.pl/przypominanie-21291?fbclid=IwAR1XvrtDN4MkERCWNSFNbZ5YwtcAZTC0Re_7I9I1fQLIiW9-64XbnRXsz0 [dostęp z 2.12.2024].
30. Littel J., *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
31. Małczyński J., *Krajobrazy zagłady: perspektywa historii środowiskowej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019.
32. McElroy B., *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M. B. Fedowicz [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

33. Miłkowski T., *Madagaskar*, <https://www.aict.art.pl/2021/11/06/madagaskar/?fbclid=IwAR3xcKecQm7v8TqTdSTuvQLppRZqd3OGSkB1ScFMIFMskooq6YTD0u4Au34> [dostęp z 29.11.2024].
34. Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
35. Onimus J., *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
36. Pajczkowska A., *Zdjęcia identyfikacyjne w KL Auschwitz-Birkenau. Rekonstrukcja i interpretacja* praktyk,
http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/2563?fbclid=IwY2xjawG7DdhleHRuA2FlbQIxMAABHbG_LwVp0DC2ZpH0IufXUuOym2Dcl_YFaPIGmdFvvsoKT8UIQnALojV2Fg_aem_GHl5KxyAvIRF-QpO6cuMlg [dostęp z 3.01.2025].
37. Paziński P., Szymaniak K., *Literatura* [w:] *Dziedzictwo Żydów polskich*, red. naukowa B. Kirshenblatt-Gimblett, T. Sztyma, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2021.
38. Posner G., *Dzieci Hitlera. Jak żyć z piętnem ojca nazisty*, Znak Horyzont, Kraków 2019.
39. Radzikowska H., *Powroty*, maszynopis.
40. Szczygieł M., *Nie ma*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
41. Sieradzki J., *Ajaj, Madagaskar*, <https://www.teatrzydowski.art.pl/sites/default/files/respondr/tresc/spektakl/2022/madagaskar/recenzja/madagaskarjaceksieradzkiodra-202204.pdf> [dostęp z 2.12.2024].
42. Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
43. Steffen K., *Nauka* [w:] *Dziedzictwo Żydów polskich*, red. naukowa B. Kirshenblatt-Gimblett, T. Sztyma, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2021.
44. Sulej E., *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2020.
45. Tokarczuk O., *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.
46. Tokarska-Bakir J., *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, W. A. B., Warszawa 2008.
47. Turowski R., *Madagaskar*, https://e-teatr.pl/madagaskar-19547?fbclid=IwAR1MWuMnjO2c52s4rKt9kQO418OYFZl_Ba-PgVrFxTN75RwD8lW3C3cIgNE [dostęp z 1.12.2024].
48. Winnik S., *Dziewczęta z Auschwitz*, Muza, Warszawa 2020.

49. Wiszniewska I., *Tajemnica rodzinna z Żydami w tle*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020.
50. Woodhead L., *Helena Rubinstein i Elizabeth Arden. Barwy wojenne*, przeł. R. Górczyńska, Świat Książki, Warszawa 2004.
51. *Polskie gadanie. Z Michałem Głowińskim rozmawia Teresa Torańska*, „Duży Format” / „Gazeta Wyborcza”, 23.05.2005.

Filmy:

1. *Cień komendanta* (dok.), reż. Daniela Völker (2024).
2. *Jedni z nas* (dok.), reż. Heidi Ewing, Rachel Grady (2017).
3. *Lista Schindlera*, reż. Steven Spielberg (1993).
4. *Nieznane Auschwitz* (dok.), reż. David Schulman (2020).
5. *Dotyk diabła – straszny los rodziny Ovitz* (dok.), reż. Dominique Maestrati (2019).
6. *Pasażerka*, reż. Andrzej Munk (1963).
7. *Portrecista* (dok.), reż. Ireneusz Dobrowolski (2006).
8. *Shoah* (dok.), reż. Claude Lanzmann (1985).
9. *Strefa interesów*, reż. Jonathan Glazer (2024).
10. *Unorthodox* (serial), reż. Maria Schrader (2020).
11. *Wybór Zofii*, reż. Allan J. Pakula (1982).
12. *Z kroniki Auschwitz* (serial dok.), reż. Michał Bukojemski (2004).
13. *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection* (TED Talk Mariny Abramović, (2015).

Strony www:

1. <https://glosujobo.olsztyn.eu/projekt/407?mr#project-preview-overlay> [dostęp z 3.03.2025].
2. <https://teatrpapahema.pl/program-edukacyjny/> [dostęp z 14.02.2025].
3. <https://www.polin.pl/pl/galeria-dziedzictwo> [dostęp z 28.10.2024].
4. <https://polin.pl/pl/pozydowskie-sztetl-opatow-oczami-majera-kirszenblata> [dostęp z 29.10.2024].
5. <https://delet.jhi.pl/pl/psj/article/18773/szmonces> [dostęp z 1.11.2024].
6. <https://archiwum.tvn24.pl/magazyn-tvn24/246/tvn24.pl/magazyn-tvn24/zydzi-kawa-i-lemury-tak-polacy-mieli-skolonizowac-madagaskar%2C246%2C4257.html>

[dostęp z 13.01.2025].

7. <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2606988,wilhelm-brasse-fotograf-z-auschwitz> [dostęp z 4.01.2025].
8. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1940080,1,marian-turski-auschwitz-nie-spadlo-z-nieba-nie-badzcie-obojetni.read> [dostęp z 3.03.2025].