

## Teatralne (re)konstruowanie pamięci o artystkach żydowskich w polskim monodramie

Od początku XX wieku teatr na całym świecie notuje wzrost zainteresowania spektaklami opartymi na biografiach wybitnych jednostek, najczęściej artystów, naukowców i ludzi sukcesu o złożonej, burzliwej przeszłości. Szczególnie jaskrawym przykładem podobnej tendencji jest choćby broadwayowski musical w reżyserii Lin-Manuela Mirandy pt. *Hamilton*<sup>1</sup> (2015), który zyskał ogromny rozgłos. Mimo że popularność tego dzieła nie wynika bezpośrednio z faktu stworzenia struktury muzycznej opartej na życiorysie Aleksandra Hamiltona, to jest dla niego symptomatyczna. Zdaje się bowiem, że biodramat ze względu na swoją linearność stanowi wyjątkowo plastyczną, choć stałą i z góry określoną podstawę konstrukcji teatralnej, która jest podatna na wszelkie przekształcenia interpretacyjne poprzez nadawanie znaczeń oraz późniejsze ich odczytywanie. Ponadto biodramat wyjątkowo dobrze wpisuje się w ogólną charakterystykę dominanty rozwojowej tzw. kultury zachodniej, tworzącej społeczeństwo

---

<sup>1</sup> L.-M. Miranda, *Hamilton*, The Public Theater, Richard Theater w Nowym Yorku, premiera: Nowy York, 20 stycznia 2015.

jednostek, w mniejszym lub większym stopniu respektujące ich całościową polifoniczność.

Podobna tendencja jest widoczna również w dramacie i teatrze polskim, szczególnie w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Biografia staje się centrum lub punktem odniesienia, na bazie którego tworzy się własną historię lub kontestuje określone zjawiska. Funkcjonuje ona w kontekście teatralnej postpamięci oraz jako „medium przywracania pamięci”, budowania na nowo w innych warunkach społeczno-kulturowych wizerunków postaci z różnych względów wykluczonych społecznie lub pominiętych przez główny nurt historii. Przy pomocy dramatu biograficznego można rekonstruować życiorysy tych ludzi, choć z zastrzeżeniem, że nigdy nie będzie to dokładne faktograficzne przeniesienie życia danej osoby na deski teatru. Elementy biografii są umieszczane w narracji zbliżonej do opowieści o życiu jednostki, najczęściej wyjątkowej bądź na pewnych polach wybitnej. Rzadziej można się spotkać z konstruowaniem figury *everymana* lub bohatera zbiorowego, choć ten ostatni staje się nieodłącznym elementem Teatru Śmierci oraz nowoczesnej narracji o Zagładzie. Nierzadko biografia jest ukształtowana przez konkretne wydarzenie, tak jak w przypadku podejmowanej przeze mnie tematyki artystek żydowskich. Wspólnym doświadczeniem, wobec którego określają się te twórczynie, jest problem Zagłady. Może on zarówno stać się końcem ich scenicznej historii, jak i stanowić jej paraboliczną, nieustannie powracającą część.

Teatr biograficzny nabiera dodatkowego znaczenia, jeśli zawęzi się go do gatunku monodramu. W tym przypadku relacja między postacią historyczną a odgrywającym ją aktorem/aktorką buduje szczególnie obecną na scenie i pozycjonuje go w roli storytellera, a więc „opowiadacza”. Jednak nie jest on niemyim świadkiem wydarzeń, nie opowiada też zasłyszanej historii, ale jest bezpośrednim uczestnikiem

sięgającym po niedoskonałe medium pamięci, aby opowiedzieć ją widzom w formie scenicznego monologu lub dialogu prowadzonego z przywołanymi przez siebie postaciami — widmami. W ostatnich latach w polskim teatrze biograficznym, którego główne nurty zaprezentuję poniżej, można wyodrębnić mikrotendencję do podejmowania przez reżyserki i dramatologów tematyki biograficznej w odniesieniu do artystek żydowskich w kontekście gatunkowym monodramu. Na przykładzie dwóch monodramów *Divy* (2010)<sup>2</sup>, *Ginczanka. Przepisu na prostotę życia* (2020)<sup>3</sup> oraz reinterpretacjach scenicznych postaci Wiery Gran postaram się odpowiedzieć na pytanie, skąd wynika ich rosnąca popularność. Spróbuję także dowiedzieć się, w jaki sposób wpisują się w konkretne pola tematyczne, funkcjonujące w krajobrazie polskiego teatru, takie jak: biodram/biodramat, postpamięć (skoncentrowana na przekazaniu reminiscencji Zagłady), a także współczesną recepcję dyskursu feministycznego.

Najszerszym kryterium, obejmującym wybrane przeze mnie monodramy jest bioteatr. Każdy z nich to kwintesencja życiorysu konkretnej żydowskiej artystki, stanowiąca kolaż lub wybór scen z życia, układający się w obraz jej historii, uporządkowanej w sposób liniowy i atrakcyjny dla odbiorcy pod względem emocjonalnym. Wyjątkiem jest *Diva* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego, w której bohaterką jest słynna śpiewaczka operowa Nora Sedler *de facto* postać fikcyjna

<sup>2</sup> S. Miedziewski, *Diva*, Słupskie Towarzystwo Kultury Teatralnej — Teatr Rondo w Słupsku, premiera: Słupsk, 27 marca 2010.

<sup>3</sup> P. Rowicki, *Ginczanka. Przepisu na prostotę życia*, Teatr Łażnia Nowa w Nowej Hucie, premiera: Nowa Huta, 6 marca 2020. W powstaniu tego monodramu znaczącą rolę odegrała książka Izoldy Kiec *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt* wydana w 2020 roku. Warto przypomnieć, że już w 2017 roku Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskiej wystawił również monodram pod tytułem *Ginczanka. Chodźmy stąd* w reżyserii Krzysztofa Popiołka.

o zmyślonej biografii, choć opartej na opisie życia Wiery Gran i Marii Callas<sup>4</sup>. Mimo to pojęcie biodramu jest bardzo szerokie i zawiera w sobie twórczość zarówno takich artystów, jak wspomniany wcześniej Miranada, ale też Krystian Lupa, Jerzy Jarocki, Maciej Wojtyszko, Jędrzej Piaskowski czy Gołda Tencer. Należą oni do szerokiego grona artystów podejmujących w różnym celu i w niejednolity sposób temat wyjątkowych jednostek. Dlatego przyporządkowywanie ich projektów pod jednoznaczną i niewiele mówiącą definicję bio-sztuki lub bioteatru byłoby krzywdzące oraz w znacznej mierze spłycałoby ich przekaz. Jak wcześniej wspominałam, tematyka biograficzna na scenie nie doczekała się jeszcze jednorodnego i hegemonicznego opracowania, co nie oznacza, że nie podejmowano skutecznych prób jej podziału.

Oliwia Kasprzyk w artykule *Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki*, odwołując się do badań Ursuli Canton, pozycjonuje bioteatr w nurcie historycznym jako jego podgatunek, który w odróżnieniu od tego prądu „wyróżnia się tym, że jest poświęcony jednostce, zamiast osobowościom, które są »reprezentatywne dla swoich czasów«<sup>5</sup>. Dalej autorka przywołuje typologię Roberta Hubbarda, normalizującą angielskie *life writing* i dzieli je na: dramat biograficzny (prezentacja życia prawdziwych postaci historycznych), dramat dokumentalny (*verbatim*), dramat literacki (życie pisarzy), spektakl platformowy (*platform performance*), sztuki performatywne i teatr społecznościowy (*community-based*)<sup>6</sup>. Ta skądinąd ciekawa systematyzacja zdaje się jednak nie oddawać charakteru i specyfiki „polskiego teatru biograficznego”, gdzie tak szczegółowy podział oparty na charakterze

<sup>4</sup> *Sedler? Callas? Zajaczkowska!*, „Szkoła Filmowa w Łodzi”, <https://www.filmschool.lodz.pl/news/1093,sedler-callas-zajaczkowska.html> (dostęp: 15.06.2021).

<sup>5</sup> O. Kasprzyk, *Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki*, w: „Studia Teatralne Europy Środkowo-Wschodniej”, red. A. Moskwini, Warszawa 2020, s. 245.

<sup>6</sup> Ibidem.

biografii oraz pozycji danej postaci w społeczności nie znajduje zastosowania. Ważniejszym bodajże jest kryterium doboru kompozycji, wykorzystania materiałów, a także ich artystyczne przetworzenie przez reżysera i dramaturga.

Inną skuteczną próbą kategoryzacji żywiołu teatru biograficznego, moim zdaniem bardziej adekwatną w odniesieniu do bio-sztuki (którą ja także wykorzystam w kontekście monodramu) jest podział zaproponowany przez Beatę Popczyk-Szczęsną w artykule *Bioteatr* opublikowanym w czasopiśmie „Teatr”. Badaczka dzieli w nim biodram na trzy grupy w oparciu o „dominującą strategię przywoływania i rekonfiguracji”<sup>7</sup> źródeł biografii. Pierwsza z nich zawiera w sobie przedstawienia, w których materiał biograficzny jest niejako drugorzędny w stosunku do twórczego badania osobowości (*laboratorium*) nie tylko bohatera spektaklu, ale również jego realizatorów, czyli reżysera, dramaturga albo aktorów. Do tej grupy zalicza się głównie dzieła Krystiana Lupy: *Factory 2* (2008), *Persona. Tryptyk/Marilyn* (2009) czy *Persona. Ciało Simone* (2010). W dużym uproszczeniu nie tyle są one próbą zmierzenia się z biografiami i indywidualnościami wybranych przez reżysera postaci historycznych, co stanowią odbicie jego własnych rozterek, wątpliwości, piętrowych sprzeczności oraz myśli osadzonych w przejrzystym, dobrze znanym życiorysie. Pod tym względem Krystian Lupa staje się wielkim eksperymentatorem i alchemikiem ludzkich osobowości. Jednak w grupie „laboratorium osobowości” Popczyk-Szczęсна umieszcza także wszelkie monodramy ze względu na ich parabiograficzną specyfikę oraz formę, która najpełniej może oddać fascynację konkretną osobowością i wytworzyć bardzo intymną relację między prezentowaną postacią a autorem tekstu, reżyserem i aktorem. Drugą wyróżnioną

<sup>7</sup> B. Popczyk-Szczęсна, *Bioteatr*, „Teatr” 2020, nr 5, <https://teatr-pismo.pl/7716-bioteatr/> (dostęp: 15.06.2021).

grupą są rewizje wynikające z chęci lub potrzeby ujęcia życia jednostki w perspektywie krytycznej lub polemiki z jej utrwalonym w kulturze obrazem. Jednocześnie ten nurt nie rości sobie praw do bezwzględnej obiektywizacji współczesnego spojrzenia, ale staje się soczewką skupiającą prądy myślowe i stawiającą je w opozycji hegemonicznych narracji przeszłości. Dominanta spojrzenia artysty przenosi się na szeroko rozumianą społeczność, której reżyser jest katalizatorem. Jako przykłady tego nurtu autorka wymienia głównie tryptyk Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina skupiony na władczyniach i kobietach o znaczących wpływach politycznych, w którego skład wchodzi: *Joanna Szalona; Królowa* (2011), *Caryca Katarzyna* (2013) i *Hrabina Batory* (2015). Dodatkowo, komentując dobór bohaterek, Beata Popczyk-Szczęśna dodaje:

„Tym samym spektakle przepełnione wątkami biograficznymi stały się formą oporu artystów wobec stereotypowej wizji przeszłości, w której role przypisane kobietom są przejawem ich kulturowego zniewolenia, niezależnie od miejsca i funkcji pełnionej w strukturze społecznej”<sup>8</sup>,

uwzględniając tym samym dyskurs feministyczny obecny w nurcie biografii rewizjonistycznej.

Ostatnią grupę stanowią autoreferencyjne spektakle przeplatające elementy biografii znanych osób ze współczesną konstrukcją opowieści o nich, przez co teraźniejszość miesza się w nich z przeszłością i nadaje jej znaczący potencjał krytyczny. Tutaj autorka odnosi nas do spektakli opartych na twórczości Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, wymieniając *Popiełuszkę* (2012) w reżyserii Pawła Łysaka. Ze względu na to, że trzecia kategoria nie dotyczy analizowanych przeze mnie spektakli, nie będzie poruszana w tym artykule.

<sup>8</sup> Ibidem.

W obliczu naświetlonej systematyzacji najłatwiej byłoby zaliczyć *Divę* i *Ginczanki. Przepisu na prostotę życia* do kategorii „laboratorium osobowości”, jednak nie byłoby to w pełni zgodne z prawdą. Sposób portretowania zarówno Nory Sedler, jak i Zuzanny Ginczanki porusza, choć subtelniej niż w dziełach Jolanty Janiczak, wątki feministyczne. Obie postaci opisują swoje zmagania z patriarchalnym światem, umniejszającym ich wartość oraz dyskryminującym ze względu na płeć. W przypadku Nory Sedler płeć artystki staje się dodatkowym czynnikiem, poza żydowskim pochodzeniem, decydującym o jej upokorzeniu i powodującym prześladowania przez oficerów SS. Teoretycznie została uratowana z łódzkiego getta dzięki swojemu talentowi muzycznemu i niezwykle głośowi, ponieważ zwróciła uwagę Hauptsturmführera Wilhelma Henkla. Jednocześnie stała się ofiarą wielokrotnych gwałtów dokonanych przez SS-mana i jego podwładnych, przez co Nora zaszła nawet z nim w ciążę, ale ostatecznie została pozbawiona wiedzy o losach swojego dziecka. Bohaterka prowadzi narrację, przeplatając stosunkowo nowe wspomnienia z jej obecnego życia, w którym jest rozchwytywaną, lecz nieco podstarzałą gwiazdą estradową ze wspomnieniami z pobytu w getcie i domu Henkla. Wioleta Komar, wciela jąca się w Norę, wielokrotnie (szczególnie w końcowej części występu), miesza ludzi z przeszłości i teraźniejszości bohaterki. Łączy np. występ w nowojorskiej operze i recital przed podchmielonymi oficerami SS. Podobnie sam Szymon, menadżer i przyjaciel Nory, organizujący jej występy, jeśli nie całe życie, łączy się w wyobraźni głównej bohaterki z Henklem — jej „wybawcą” oraz „dobroczyńcą”. Nie bez znaczenia zdaje się też pozycja mężczyzn: artystów, kompozytorów i reżyserów, którzy bagatelizują doświadczenia obozowe Nory (scena próby zmazania numerów uznanych za zwykły brud, w trakcie próby, niewiedza i ignorancja młodego kompozytora w stosunku do Holokaustu). Przeszłość

nieustannie ożywa w rzeczywistości bohaterki, oddziałuje na jej teraźniejszość, prowokuje pytanie, czy naprawdę została ocalona, czy może raczej wewnętrznie spustoszona gwałtem na jej ciele oraz duszy, widzianym wciąż i wciąż na nowo.

W przypadku młodej pisarki Zuzanny Ginczanki, jej walka o uznanie toczy się w innym miejscu. Bohaterka próbuje zdobyć pozycję jako poetka-kobieta w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Anna Gryszkówna, odpowiedzialna za reżyserię, wykorzystwała do zarysowania relacji władzy między Ginczanką a mężczyznami trzy sceny. W pierwszej z nich Zuzanna opowiada o swoim romansie (ostatecznie zakończonym z jej inicjatywą) z pewnym mężczyzną, pochodzącym tak jak ona z miejscowości Równe. Dalej widz z monologu prowadzonego przez bohaterkę dowiaduje się, że został on poetą podobnie jak Ginczanka. W tym momencie, wcielająca się w Zuzannę Aleksandra Przepiórska schodzi ze sceny i prosi mężczyzn z widowni o przeczytanie wierszy, które napisał o niej jej były partner. Wszystkie one bardzo dosadnie koncentrują się na ciele kobiety, seksualizując ją i pomijając jej godność jako osoby oraz twórczyni. Kolejna znacząca scena rozgrywa się w wydawnictwie, gdzie Zuzanna chce pracować. W czasie rozmowy kwalifikacyjnej przesłuchujący ją mężczyzna zamyka drzwi na klucz i proponuje jej stanowisko w zamian za nawiązanie z nim relacji seksualnej. Ostatni obraz przywołany przez Przepiórską jest ściśle powiązany z poprzednim. Po spotkaniu z wydawcą Zuzanna udaje się na policję, chcąc zgłosić molestowanie i próbę gwałtu, co policjant kwituje tylko słowami, że „w takim mieście jak Warszawa gwałty się nie zdarzają”. Opisane wyżej obrazy nie są znaczące z perspektywy biografii Zuzanny Ginczanki, lecz mimo to znalazły się w monodramie Gryszkówny, podobnie jak wyraźne paralele między mężczyznami z przeszłości i teraźniejszości Nory. W rozumieniu Beaty Popczyk-Szczęśnej, ten zabieg nadaje obu monodramom charakteru



rewizjonistycznego. Kobiety zostają usytuowane w kontekście dyskursu władzy w obrębie płci, który nie bez ironii jest portretowany na scenie. Jednocześnie stanowią też „laboratorium osobowości” artystek, próbę ich zrozumienia, co sytuuje pozycję spektakli na granicy obu grup. Forma monodramu natomiast pogłębia osobisty wymiar relacji z życia bohaterek przeciwstawiających siłę indywidualizacji historii, zdystansowanemu uniwersalizmowi wielkich narracji.

Złożone i wielokierunkowe projekty, takie jak *Dybuk* (2003) i *(A)polonia* (2009) Warlikowskiego, *Umarła klasa* (1975) oraz cały Teatr Śmierci Kantora, spektakle Strzepki, Grzegorzewskiego, a także wiele innych są raczej pewną „reakcją” na historyczną obecność Holocaustu, próbą odpowiedzi na jego istnienie, skupiają się na stawianiu diagnoz, próbującą odpowiedzieć na problem destrukcji pamięci, mówiąc za lub przeciw całemu pokoleniu, które tej tragedii doświadczyło. Przy czym są to mimo wszystko relacje osób postronnych, najczęściej nie-Żydów budowanych w oparciu o figurę świadka, a nie uczestnika. Oddanie głosu żydowskim artystkom, zarówno ofiarom (Zuzanna Ginczanka najprawdopodobniej została rozstrzelana w 1944 roku), jak i ocalonym (Wierze Gran, fikcyjnej Norze Sedler) stanowi tutaj wyjątkową, nowatorską próbę skonstruowania biografii — symulakrum opartej na konkretnych źródłach, wciąż bliższej doświadczeniu zwykłego człowieka niż wielkie narracje. W przypadku monodramu *Ginczanka. Przepis na prostotę życia* znacząca jest książka Izoldy Kiec *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt* (2020), choć już trzy lata wcześniej Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskiej wystawił również monodram pod tytułem *Ginczanka. Chodźmy stąd*<sup>9</sup> w reżyserii Krzysztofa Popiołka.

<sup>9</sup> K. Popiołek, *Ginczanka. Chodźmy stąd*, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskiej. Centrum Kultury Jidysz w Warszawie, premiera: Warszawa, 14 października 2017.