

AGATA CHALUPNIK Uniwersytet Warszawski

„NIECH SIĘ PAN NIE WYTEATRZA!” O „CHRABĄSZCZACH” MARIANA PANKOWSKIEGO

**Niech się pan nie wyteatrzal**

*Chrabąszcze* Mariana Pankowskiego, opublikowane w 1970 roku, miały polską prapremierę we wrocławskim Teatrze Kalambur w 1990 roku. Bohaterką sztuki jest Różia Karp, znana i modna paryska scenografka, która okazuje się jedyną ocalałą z Zagłady Żydówką ze swojej gminy, liczącej przed wojną 4815 członków – jak skrupulatnie wylicza Dziennikarz, który przyjeżdża po świadectwo kobiety wiele lat po wojnie:

A przecież chodzi tylko o to: (*wyciąga z kieszeni formularz i czyta*) „Kto pomógł obywatelowi obywatelce nazwisko imię sytuacja społeczna adres ukrywać się w czasie okupacji? Okoliczności, uwagi, adresy osób”. To wszystko. (*składa papier i chowa*) Suchy dokument, bez żadnych tam tego... westchnień i wspominków. To i to. Tak i tak. I ślus. [P 867]<sup>1</sup>

Po co Panu moja historia? – Róża pyta mężczyznę.

DZIENNIKARZ

Widzę, że Pani woli nie powracać do tamtych czasów. (*rocznicowy*) My to rozumiemy. Pewnie, że rozumiemy. Ale pragniemy, żeby Pani wiedziała, że jej miasto rodzinne pa-mię-ta... że przechowuje pamięć o tych... którzy odeszli... a byli nam... braćmi. Naszym ludziom na tej pamięci zależy... W każdej dzielnicy naszego grodu zawiązują się... sa-mo-rzutnie! lokalne komitety budowy pomnika dla ofiar getta. (*z satysfakcją*) Pomnik przy pomniku! No i potem te zjazdy, te pielgrzymki zagraniczne... I nasze dzieci, co będą kwiaty znosić. [P 865]

Na co jego rozmówczyni („znużona” – pisze Pankowki) odpowiada: „Nic o czymś takim nie słyszałam. Myślałam raczej, że... bo gazety...” (P 865) – odsyłając, jak się wydaje, do wydarzeń marcowych i ostatniego exodusu polskich Żydów.

Zwracają uwagę pewne niekonsekwencje w planie czasowym tekstu. Spotkanie w Paryżu ma miejsce w 1988 roku, a Róża w didaskaliach określana jest jako „*kobieta pięćdziesięcioletnia*”, skoro jednak pod koniec wojny była 18-letnią dziewczyną, której ciało budziło się do życia, w 1988 roku musiałaby liczyć sobie lat 60. Z kolei Dziennikarz przyznaje się do czterdziestki, więc powinien być urodzić się po

<sup>1</sup> Skrótem tym odsyłam do: M. Pankowski, *Chrabąszcze*. W zb.: *Polski dramat emigracyjny 1939–1969. Antologia*. Wybór, oprac. D. Ratajczakowa. Poznań 1993. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

wojnie, chociaż, jak wynika z jego relacji, okupację pamięta. Być może, czas akcji – czy raczej jej zewnętrznej ramy – trzeba by zatem umiejscowić bliżej daty powstania tekstu. Tym samym należałoby prawdopodobnie czytać *Chrabąszcze* jako odpowiedź na Marzec '68. Stanisław Frenkiel w jednym z pierwszych głosów o sztuce Pankowskiego pisał:

Wydaje mi się, że morałem *Chrabąszczów* jest anatomia czasów pogardy, prześladowań i zagłady. Od prześladowań cierpią nie tylko prześladowani, ale również prześladowcy i świadkowie prześladowań. Prześladowania demoralizują, wyjąławiają ludzi, którzy znaleźli się w orbicie prześladowań, choćby byli tylko ich niemymi świadkami<sup>2</sup>.

Dziennikarz jako przedstawiciel władzy lokalnej chce wykorzystać historię Róży, by odbudować dobre imię rodaków, oczyścić ich sumienie.

MADAME KARP

Panie Szeleściński... co wam wszystkim naraz przyszło do głowy z tymi pomnikami? Tamtych już nima. Wasi zapomnieli. Co Pan myśli – że taki pomnik w obcym czasie puści korzeń? Że może – zaszumi? Idź Pan. Tout est fini, foutu...

DZIENNIKARZ

Pani profesor powątpiewa... ale nasi ludzie... ma-rzą o pomnikach! (*poufnie*) Oni wprost u-bóstwiają inaugurację! Wykorzystajmy tę... skłonność, jakby nie było, społeczną i uspołeczniającą... No i Wasi ze świata będą mieli gdzie się zebrać, żeby... podumać, westchnąć... [P 866]

Doświadczenia Rózi u Polaków ukrywających ją w czasie wojny były raczej dobre. Łęki gospodyni, która chciała się pozbyć Żydówki, uciszyły zaszyte w jej spódnicy trzy złote monety. W piwniczce pod chlewikiem, gdzie schowano dziewczynkę, cuchnęło, ale było ciepło i bezpiecznie. Nie głodowała ona, nawet raz zakochany w niej Andrzej przyniósł jej tabliczkę czekolady. Jednak ten nieśmiały zalotnik, odrzucony przez nią już pod koniec wojny, wybuchnie stekiem ohydnych, antysemickich, absurdalnych fantazji, a po próbie wywołania antyradzieckich rozruchów zginie zastrzelony przez sowieckich oficerów, z którymi Róża flirtowała. Dziennikarz, będący – jak się domyślamy – jego młodszym bratem, miał z Różą także prywatną sprawę do załatwienia. Przyjechał wygarnąć jej w oczy, że jest współodpowiedzialna za tę śmierć, bo pozwalała się obmacywać mordercom jego brata.

Różia, która wróciła do własnego domu (Niemcy mieszkający w nim w czasie wojny zostawili nawet obrus na stole), wymyta do czysta – że „ani jednej wszy by nie złapali!” (P 879), znajduje rozkosz w ramionach oficerów Armii Czerwonej, znośzących jej zdobyczne gęsi na proszone kolacje. Oficerowie, warto zauważyć, są odeskimi Żydami, co dla Rózi stanowi część ich nieodpartego uroku.

MADAME KARP

Za to moje ciało zaczyna zmartwychwstawać... na biało... o... w tej chwili, (*przystaje, muzyka milknie*) w tej chwili lewa pierś odżyła!... Udo z martwych się wypręża... Przepraszam za szczegóły, ale to moment historyczny, pomimo danych osobistych i jednostkowych... [...] Co mną Benia zawinie, to ze mnie płat ciemności spada, co mi rękę twardziej położy na pachwinie, to mi... [P 886-887]

Co charakterystyczne, historia ocalenia Madame Karp nie zostaje opowiedzia-

<sup>2</sup> S. Frenkiel, *O „Chrabąszczach” Pankowskiego*. „Wiadomości” (Londyn) 1971, nr 3.

na, ale odegrana z pomocą zdjętych ze ściany kukiel: „Leż tu, Karpówna! (*poklepując kukłę nogą*) Śpij se tu, Różia!” (P 871).

### Jak wam się podoba

Jedną z najciekawszych scen w *Chrabąszczach* jest scena bluźnierczego ślubu Rózi i Andrzeja, w której krzyżują się i kulminują najważniejsze wątki tekstu. Pozwolę sobie przytoczyć ją z niewielkimi skrótami:

(*Drzwiami od prawej wchodzi młody chłopiec w letniej koszulce w paski. Oczy ma zawiązane białą wstążką.*)

MADAME KARP  
(*zrywa się*) Andrzej!

DZIENNIKARZ  
(*przeciera czoło, cofa się; do Madame Karp*) Nonsens! Tyś... pani aktora namówiła... (*śmiech raczej sztuczny*) Tere-fere-kuku... niee! Nie damy się nabrać!

ANDRZEJ  
(*dotyka na oślep pierwszego lepszego mebla*) Zgadza się. Wiedziałem, że tu ukrywają beczkę. (*z ulgą*) Ale jeszcze jej nie kręca.

MADAME KARP  
(*wybuchu przerażonym śmiechem*) Andrzej! Tyś zwariował?!

ANDRZEJ  
Niech się panna Różia ze mnie śmieje... ale ja wiem wszystko... o... o, już się kręci! (*cofa się o krok; rzeczywiście słychać jakby obroty miodarki*) Żydki tę beczkę rdzą opluły... gwoździami podziurawiły i ta blacha podziurawiona odziera ze skóry nasze dzieci katolickie... i świeża krew do skopca się leje!

DZIENNIKARZ  
Jędrus! (*poprawia się*) Monsieur... panie! Niech się Pan tu... nie... nie wyteatrze! Tu jest rzeczywistość... kulturalna i racjonalna!

ANDRZEJ  
Kręca... kręca, (*z podziwem*) a skopiec aż się pieeeni! I oni tę krew...

MADAME KARP  
(*triumfalnie*) Do pszennej mąki, a jakże! Wlewają! [...]

DZIENNIKARZ  
Błaga! Absurd! Mehr Licht i mydło Schicht! [...]  
[...]

ANDRZEJ  
(*zdziera opaskę; niemalże obojętnie i raczej uprzejmie*) Inaczej nie pozbędę się rudych kłaków, co mi stare Żydówki za koszulę ponasypywały. (*Kręci głowę, wyciąga koszulę ze spodni, wytrzepuje i znowu wsuwa za pas. Zaczyna gwałtownie wycierać nogi.*) Mokra... lepko (*unoszą stopy*). Piątkowe ryby żydowskie poucierały z rondelków i takie jak były, posolone już... z rozprutymi brzuchami... do nóg mi się lasza... całują mię po nogach. [...] „Andrzej, zaszyj nam brzuchy... my katolicki. Nadmucharz nas do chrzcielnicy!” (*chwila milczenia*) a w kościele parafialnym – ciemno. (*poufnie*) Świeczniki przy ołtarzu pogaszone. I wtedy śliczna Różia moja... [...]

[...]  
Tak Różia, jak widzi te świeczniki pogaszone, zza bielutkiego stanika... cycek za cyckiem wyciąga i każdym jednym nową świecę zapala! Siedem świec! [...]

[...]

I jasno! I ryby się pluszczą w chrzcielnicy! a my z Rózią klęczymy sobie przy bocznym ołtarzu i tam do takiego jednego obrazu szepczemy razem: *Zdrowaś Mario...* (*rośnie ogromny szept tysiąca wiernych ZDROWAŚ MARIO i cisza*) I już my gotowi do ślubu... a tu (*wesoło*) z konfesjonatu Hans, gestapowiec, mruga do mnie. Siedzi se tam i czekoladę mi pokazuje. Że prezent ślubny. a ja patrze... a tabliczka w środku... chyba przestrelona (*maca się za tył głowy*). a Rózia ciągle się o coś pyta... już nie wiem, o co?

MADAME KARP

Wo ist der wieprzek? Bo on za świadka. Faites entrer notre wieprzuniu!

DZIENNIKARZ

(*zrywa się*) Wariat! Panie... te... ja też byłem studentem... hece hecami, mnie też się karnawał głowy trzymał – ale Madame Karp... pana wyczyła! Ona Panu dobrze (*gest odliczania pieniędzy*) hm? Prawda?

ANDRZEJ

(*nie zwracając uwagi na Dziennikarza*) I organista organów próbuje... i wstyd! I hańba. Spod palców pijackich mu się co innego wypsnęło (*słychać triumfalne akordy „Miasteczka Betz”, zorkiestrowanego na marsz weselny*). [...]

[...]

A ksiądz się zwija, że no! Ręką do organisty macha, żeby prędzej. a ludzie się zloszczą.

GŁOSY:

[...]

II

Zobaczy Pani, jeszcze nam każą rabina w brodę całować!

[...]

ANDRZEJ

(*wesoło*) a Ksiądz przedziutko kończy partyjkę brydża ze Skotnicką, dopija kieliszek wiśniówki i dalejże przemawiać do nas po łacinie:

Rosa et Andreas,

sluchate!

Unus, duo, rex,

pontifex!

Artifex i triplex!

Ex-pex, hymen-flumen,

Gaudeamus igitur!

(*ze zdziwieniem*) I rozbiera się z ornatu. I mówi do nas: „Moi Drodzy, kto inny wam ręce stulą zwiąże, bo ja mam pośpieszny do Oświęcimia. Nie mogę się spóźnić na poranny apel”... a Hans, aż się bije po udach z radości i woła: „Pass' auf, Andreas! U Żydówki na ukos!” [...]

[...]

DZIENNIKARZ

Co?! Pani zwariowała? Brać udział w tych... irracjonalnych jasełkach? [...]. [P 875-877]

Chorobliwy monolog Andrzeja uruchamia cały repertuar antysemitycznych przesądów (o których dalej) i przetwarza elementy rzeczywistości na sposób, w jaki przetwarzali ją (czy też „teatrowali”) bohaterowie *Teatrowania nad świętym barszczem* Pankowskiego. Tym razem proboszcza, mającego „pośpieszny do Oświęcimia”, zastąpi w konfesjonale gestapowiec Hans, przypominający komicznego średnio-wiecznego diabła, Andrzejowi zaś, któremu Rosjanie strzelili w tył głowy, wydaje się, że przedziurawiona została tabliczka czekolady podarowana w prezencie ukrywającej się Rózi.

Niemniej pierwsze skojarzenie, jakie mi przychodzi do głowy, to błazeński ślub Probierczyka i Audrey (u Stanisława Barańczaka – Lakmusa i Anielki), interpretowany przez Jana Kotta w *Szekspirze współczesnym*. Zanim w finale komedii *Jak wam się podoba*, Hymen („hymen-flumen”) udzieli sakramentu Rozalindzie i Orlandoowi, Celli i Oliwerowi, Febe i Sylwiuszowi oraz brzydkiej, grubej Anielce o czerwonych rękach i błaznowi Lakmusowi, ten ostatni, już w połowie trzeciego aktu będzie się chciał z nią „sparzyć”.

Nazwisko sir Olivera Martexta, który u Barańczaka nazywa się Ambroży Ambaras, Leon Ulrich tłumaczy jako „Psujtekst”. („Mój Ambroży, / Sługo Boży, / Choćbym cię najwyżej cenil – / Ślub z Anielką / Byłby wielką / Gałą, gdybyś ty nas żenił” – to u Barańczaka<sup>3</sup>.) U Czesława Miłosza to po prostu ksiądz Psujka. Błazen – pisze Kott – żeni się z brzydką i głupią Anielką, „by nie mieć złudzeń”:

Małżeństwo to ma pobogosławić ksiądz Psujka, którego parafia jest, oczywiście, także w Ardeńskim Lesie. Ale Błazen wygoni księdza. Małżeństwo ma zostać sparzone według praw natury<sup>4</sup>.

Las Ardeński – stwierdza dalej autor *Gorzkiej Arkadii* – stanowi bowiem „wyszyczenie Arkadii i nową Arkadię.

Miłość jest ucieczką od okrutnej historii do wymyślonego lasu. Szekspir podobny jest do *Biblii*: tworzy własne mity. Las Ardeński jest miejscem, w którym spotykają się wszystkie marzenia. Snem i obudzeniem się ze snu<sup>5</sup>.

U Williama Szekspira zatem wywołujący „ambaras” – tak w świecie przedstawionym, jak na widowni – ksiądz Psujka, u Pankowskiego ów proboszcz (Psujtekst!) mówiący okaleczoną, zwyrodniałą łaciną i spieszący się na poranny apel w Auschwitz oraz komiczny Hans, być może, jako Jakub: opaczny świadek i komentator („Pass' auf, Andreas! U Żydówki na ukos!”). Tam „za całe zgromadzenie – parę rogatych zwierząt”, tutaj „der wieprzek” (P 876), przyjaciel Rózi: Madame Karp w kryjówece pod jego chlewikiem w gospodarstwie Tarabanów przeżyła wojnę, jego zapach ją zawstydział (sama cuchnęła gorzej), a na koniec jadła chleb z jego smalcem. Tam ślub ma się odbyć pod krzakiem, tutaj – jest, co prawda, kościół, ale w chrzcielnicy pluskają szabasowe ryby i płoną świece w siedmioramiennym świeczniku, zapalone przez... siedem sutków Rózi, która w fantazjach zakochanego w niej Andrzeja zdaje się przybierać kształty macierzyńskich bogiń starożytności. („Rózia [...] zza bielutkiego stanika... cycek za cyckiem wyciąga i każdym jednym nową świecę zapala! Siedem świec!” Odwołanie do wielkiej bogini zostanie jeszcze wzmocnione zbiorową modlitwą *Zdrowaś Mario*.) Dziennikarz mówi o karnawale, który w czasach studenckich „tyż mu się głowy trzymał”, do porządku karnawałowego odsyła także błazen.

Postacie Błaznów – pisze Kott – są „najbardziej oryginalnym dodatkiem Szekspira do przejętych [pastoralnych] fabuł”.

Jeżeli mądrość staje się błazenadą, błazenada staje się mądrością. Jeżeli świat stanął na głowie,

<sup>3</sup> W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*. Przeł. S. Barańczak. Poznań 1993, s. 89.

<sup>4</sup> J. Kott, *Gorzka Arkadia*. W: *Szekspir współczesny*. Wyd. 2. Kraków 1990, s. 319.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 329.

tylko fikając koziołki można zająć właściwą pozycję. [...] Feste i Probierecnyk już nie są kłownami, ich żarty przestały być zabawne. [...] Ich funkcją jest dezintegracja; żyją w świecie nagim, bez wiary i bez liturgii, odartym z mitów, zredukowanym do wiedzy bez złudzeń<sup>6</sup>.

Te słowa z napisanego w 1964 roku eseju Kotta, Żyda, który – dzięki przypadkowi? niezwykleму szczęściu? cudem? – ocalał z Holocaustu, byłego katolika, rozczarowanego komunisty i dysydenta, więcej niż o Szekspirze zdają się mówić o traumatycznych doświadczeniach XX wieku. Wspominał w *Przyczyńku do biografii*:

Jeszcze na długo przed moim *Szekspirem współczesnym*, już w latach okupacji zacząłem czytać Szekspira poprzez doświadczenie wojny. W czasach terroru dramaty ludzkie nawet najbardziej powszednie stają się jak gdyby ostateczne, oczyszczone z wszelkiej przypadkowości. Są jak gdyby ponad miarę wyraziste i ta ich jasność jest czasami przerażająca<sup>7</sup>.

Szekspirowskie skojarzenie nasuwające się w trakcie lektury *Chrabąszczy* jest zapewne dalekie, niemniej znajdujemy się w teatrze, o czym nam się wielokrotnie przypomina: „panie! Niech się Pan tu... nie... wyteatrze! Tu jest rzeczywistość... kulturalna i racjonalna”. Co więcej, elżbietzańskie „mięsnosc”, jurnosc, wybujała cielesność, charakterystyczne zwłaszcza dla Szekspirowskich komedii, zdają się dobrze korespondować z klimatem utworu Pankowskiego – przy każdej oczywistej różnicy. Także Kott w swoich doświadczeniach ocaleńca rozpoznaje wzór kulturowy, odbijający się dalekim echem w *Chrabąszczach*:

Wszystkie niemal moje okupacyjne i wojenne wyczyny czy ocalenia miały w sobie coś z chaplinowskiej groteski, ale może była w tym i jakaś prawidłowość nie tylko moja, a bardziej powszechna, że wywnięcie się od śmierci miało w sobie coś z absurdalnej farsy<sup>8</sup>.

„Chaplinowskiej grotesce” i „absurdalnej farsie” blisko do „karnawału” i „irracjonalnych jasełek”.

Andrzej zostanie kilkakrotnie nazwany przez Dziennikarza aktorem. Pociągniemy szekspirowskie skojarzenie – scena ta pełni po trosze funkcję „pułapki na myszy” z *Hamleta*. Jeśli *Zabójstwo Gonzagi* odegrane przez zaprzyjaźnioną z księciem trupę miało doprowadzić Klaudiusza do *katharsis* i wyjaśnienia tajemnicy śmierci starego Hamleta, tutaj cielesne objawienie się Andrzeja odsłania prawdziwą tożsamość Dziennikarza i całą złożoność jego motywacji.

Swoją drogą, jeżeli *Chrabąszcze* są dramatem o pamięci, owa pamięć ma – wedle słów Dziennikarza – cechy „irracjonalnych jasełek”. Warto zwrócić uwagę na charakterystyczny tryb, w jakim Dziennikarz wypowiada kwestię „Niech się Pan [...] nie wyteatrze!” (P 875) i słowa zdziwienia: „Pani zwariowała? Brać udział w tych... irracjonalnych jasełkach?”! (P 877). Teatr, „irracjonalne jasełka” – nie są czymś, w czym, zdaniem Dziennikarza, należy uczestniczyć. Jako przedstawiciel oficjalnej pamięci zbiorowej (prasa stanowi niewątpliwie istotny ośrodek negocjacji oraz utrwalania dominującego dyskursu, a postać Stanisława Szeleścińskiego jest określona i zdefiniowana przez jego funkcję publiczną), Dziennikarz zabrania takiego

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 321.

<sup>7</sup> J. Kott, *Przyczynek do biografii*. Londyn 1990, s. 113.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 96.

„teatrowania” historii. Sam lokuje się po drugiej stronie – po stronie rzeczywistości „kulturalnej i racjonalnej”. Madame Karp i Dziennikarz reprezentowałyby zatem dwa porządki myślenia i pamiętania. Teatr sytuowałby się po stronie tego, co irracjonalne, i – hmm – „niekulturalne” czy „naturalne”? Na pewno, w każdym razie, związane z prywatnym, nieoficjalnym i cielesnym. Obscenicznym.

### Traktat o manekinach

Manekiny pojawiają się już w pierwszych liniijkach didaskaliów otwierających dramat:

*(Ogromne studio Madame Róży Karp. Wiszące kolory i bryły sugerują ostatni krzyk nowoczesności architektoniczno-dekoracyjnych. Kontrastują z tym dwie kukły, wyobrażające realistycznie dwoje kłoszardów paryskich. Kiedy kurtyna idzie w górę, widać Różę Karp w trakcie podnoszenia się z hamaka. Jest nieruchoma, jakby „zaczarowana”. Z lewej, patrząc z widowni, stoi z kapeluszem i teczką w rękę Dziennikarz, zastygły w przymilnym ukłonie. Przez chwilę trwają „skamieniałości”. Jakiś refren muzyczny „przyspiewa im życie”.) [P 859]*

Dramat rozpoczyna się od żywego obrazu, chciałoby się powiedzieć – scenki rodzajowej, wprowadzającej charakterystyczne dla *Chrabąszczy* napięcia i kontrasty. Mamy tu krzyk nowoczesności i *design’u* oraz śmierzących kłoszardów, wstającą z hamaka, zrelaksowaną kobietę i zastygłego w przymilnym ukłonie, spiętego Dziennikarza. Hamak Róży przywodzi na myśl czas wolny, prywatność, Dziennikarz natomiast ściska w rękę teczkę, rekwizyt jednoznacznie kojarzący się z pracą zawodową i odsyłający do sfery publicznej oraz do jego publicznej roli. Róża występowałaby zatem jako indywiduum, podczas gdy Dziennikarz reprezentowałby personę. (Persona pracuje – pisze Victor Turner – indywiduum bawi się<sup>9</sup>.) Najbardziej intrygujący – bo nie przystający, jak się wydaje, do niczego – rekwizyt stanowią owe kukły kłoszardów. Być może, to część jakiegoś nowego projektu Madame Karp. Kolejna kukła pojawi się, kiedy Róża, pokonawszy swoje opory, zacznie snuć opowieść, a raczej odgrywać historię własnego ocalenia z Zagłady.

MADAME KARP

*(wypija wino, wstaje i wychodzi na przód sceny) Najpierw...*

*(W tej chwili – drzwi brutalnie otworem! Wpada trzech Wyrostków! Włoką dużą, rudą kukłę, którą okładają tęgimi łagami.)*

DZIENNIKARZ

*(zrywa się) Co? Chuligani? (z dumą erudyty) Ach, nie! To są les gavroches. (z emfazą) Autentyczni gawrosze! (już opanowany) Niemniej skandal.*

WYROSTEK 1

Niech się gość odpierdoli! Zdrajce wykańczamy!

DZIENNIKARZ

*(uradowany) Nasi!! Nad Sekwaną! (opanowany) Obywatele się chyba omylili?*

WYROSTEK 2

*Rudy skurwysyn, słodkiego Jezusa sprzedał! (Po chłopsku, na trzy tempa, młóć judaszową kukłę).*

[P 867]

<sup>9</sup> V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*. Przeł. M. i J. Dziekanowie. Warszawa 2005.

Ta scena ludowego zwyczaju bicia Judasza, praktykowana w Wielkim Tygodniu w niektórych regionach Polski („Vivat Jezus, pogromca kudłajstwa! Niech żyje Wielka Środa! Podpalic rudego!” – wrzeszczą wyrostki, dodając sobie animuszu (P 868)), wydaje się, że nie zauważona przez Rózię, to preludium, tło zdarzeń, których centrum stanowi transport z getta. „Do obozu zagłady?” – Dziennikarz siada i skrzętnie notuje. „Że transport” – odpowiada Madame Karp (P 868). Różia każe teraz Dziennikarzowi odgrywać z nią sceny handlu, jaki się odbywał na miejscowym Umschlagplatzu, dobrze wpisujące się w to, co dziś wiemy o relacjach między polską i żydowską ludnością polskich wsi oraz miasteczek w czasie okupacji.

Jak się w końcu przekonamy, Różia ucieka z transportu i trafia do gospodarzy, którzy będą ją ukrywać do ostatniego dnia wojny. „Ja dobrze znałem Pani ojca, bo to był uczciwy kupiec». Jak to »był« – pytam. A on na żonę przedko spojrzy i... No bo teraz nikt z waszych nie handluje...” (P 871) – mówi Taraban w relacji Madame Karp.

DZIENNIKARZ

To znaczy, że po krótkim wahaniu, poczciwi Tarabanowie roztoczyli nad Panią czułą opiekę.

MADAME KARP

*(dziwnie wesoła, wstaje, zdejmuje ze ściany kukłę, kładzie ją pod stołem i poprawia nogą)* Leż tu, Karpówna! *(poklepując kukłę nogą)* Śpij se tu, Różia!

DZIENNIKARZ

*(zniecierpliwiony)* No... przecież... ale....

MADAME KARP

Ćśśś! Ona teraz śpi. [P 871]

Opowiadając o czasie, który spędziła w piwniczce pod chlewikiem Tarabanów, Róża animuje swoją kukłę, okazuje jej czułość, z jej pomocą dialoguje ze swoimi adoratorami. Z kukłą Rózi tańczą też radzieccy oficerowie, którzy, ni z tego, ni z owego, pojawiają się na scenie.

Pierwszym adoratorem jest Andrzej Hurczała, ów gimnazjalista z oczami przewiązanymi białą wstążką, majaczący o ślubie z Rózią:

MADAME KARP

*(wstaje, podchodzi do ściany, zdejmuje drugą kukłę i opiera ją o stół)* Stójże! *(uszytwnia ją)* No? Jakie wieści? Chleb i co jeszcze? Zwiastuj. *(za niego)* „Kijów opuścili Panno Róziu Kamieniec opuścili Panno Róziu słyszy Pani pociągi po nocach Panno Róziu Panno Róziu już niedługo...” *(do swojej kukły)* A ty? Ona pociągów słuchała *(słychać stłumiony stukot pociągu i nawet coś jakby śpiew żołnierzy)*.

DZIENNIKARZ

Ale co z An... co z tym, jak mu tam... Pani profesor mówiła?

MADAME KARP

*(do „Rózi”)* No? Coś mówiła? *(za kukłę)* Że wdzięczna, że... merde! *(Nalewa obojgu. Piją. Madame Karp wybuchła nerwowym śmiechem.)* [P 873–874]

Za chwilę druga kukła będzie odgrywać narzeczonego Róży:

Ja mam prawdziwego, naszego narzeczonego. Henryk też się ukrywał. [...] On na razie czeka w pudełku z sardynek, zalutowany, że ni rdza, ni śmierć! Pewnie dziś *(powtarza gest otwierania pudełka)* Chrust-chrust! I pudełko otworem! [P 878]



Skąd te kukły?

Obraz świata jako teatru i Boga jako „Wielkiego Łątkarza”, który powraca w wielu przeznaczonych dla teatru utworach Pankowskiego<sup>10</sup>, wpływa w jakimś stopniu z inspiracji teatrem Michela de Ghelderode’a, wielkiego znawcy tradycyjnego belgijskiego teatru lalek i kolekcjonera manekiniów. Niemniej równie interesującym kontekstem dla tego wątku wydaje się *Umarła klasa*. Kilka lat po powstaniu *Chrabąszczy* Tadeusz Kantor także odkrył potencjał, jaki dla opowieści o Zagładzie ma w teatrze lalka.

„Patrzcie! Patrzcie!”

Na początku wąpli się w to, co się widzi. Trzeba je odróżniać od śniegu. Wypełniają dziedziniec. Są nagie. Ułożone jeden przy drugim. Białe, niebieskawą bielą na śniegu. Głowy są ogolone, włosy podbrzusza sterczą sztywno. Trupy są zmrożone, białe, paznokcie mają brązowe. Sterczące palce stóp są, prawdę mówiąc, dziwaczne. Straszliwie dziwaczne.

W Montluçon na bulwarze Courtais czekałam na ojca pod domem towarowym Nouvelles Galeries. Było lato, słońce rozgrzewało asfalt. Zatrzymała się ciężarówka, którą rozładowywali mężczyźni. Przywieźli manekiny na wystawę. Każdy brał w ramiona manekina i odstawiał go przy wejściu do wnętrza. Były nagie i widać było ich połączone części. Mężczyźni wnosili je ostrożnie, kładli przy murze na gorącym chodniku.

Patrzyłam. Byłam zmieszana nagością manekiniów. Widywałam je często na wystawie, w sukni, butach i peruce, ze zgiętymi teatralnie rękami. Nigdy nie pomyślałam, że mogły istnieć nagie, bez włosów, że mogły istnieć poza wystawą, bez oświetlenia elektrycznego, bez tego ich gestu.

Teraz manekiny leżą w śniegu, oświetlone poświęciatą zimy, przypominającą mi słońce na asfalcie.

Wczoraj te leżące w śniegu były naszymi towarzyszkami. Wczoraj stały na apelu piątkami, w szeregach po obu stronach *Lagerstrasse*. Szły do pracy, włożyły się w kierunku stawów. Wczoraj były głodne. Były zawszone, drapały się. Wczoraj łykały mętą zupe. Miały *Durchfall*, były bite. Wczoraj cierpiały. Wczoraj chciały umrzeć.

Teraz leżą tutaj, nagie trupy w śniegu<sup>11</sup>.

To migawka ze wspomnień Charlotte Delbo, francuskiej komunistki, działaczki ruchu oporu i przedwojennej asystentki Louisa Jouveta, ocalonej z Birkenau. I jeszcze jeden obrazek, zatytułowany przez autorkę *Manekin*:

Z drugiej strony drogi znajduje się teren, gdzie esesmani trenują psy. Widać ich, gdy idą z psami na smyczy, uwiązany po dwa. Esesman na przedzie niesie manekina, wielką słomianą kukłę ubraną jak my, w wyblakły pasiak, brudny, ze zbyt długimi rękawami. Esesman trzyma go za jedno ramie. Ciągnie jego kończyny po kamieniach. Doczepili mu nawet drewniaki.

Nie patrz. Nie patrz na tego manekina, którego ciągną po ziemi. Nie patrz na siebie<sup>12</sup>.

W *Umarłej klasie* – pisze Kott – żywi są sobowtórami umarłych, a umarli sobowtórami żywych<sup>13</sup>. Rozpoznania Delbo idą w podobnym kierunku: oto manekiny krawieckie w zapamiętanym z dzieciństwa wydarzeniu, w zgodzie z odwróconą logiką wspomnienia, przemieniają się w sobowtóry trupów koleżanek z Birkenau. Te

<sup>10</sup> Ten wątek omawia K. Łatawiec (*Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*. Kraków 1994, s. 61) w pierwszej monografii poświęconej dramatowi Pankowskiego.

<sup>11</sup> Ch. Delbo, *Żaden z nas nie powróci*. Przeł. K. Malczewska-Giovanetti. Oświęcim 2002, s. 31–33.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 143.

<sup>13</sup> J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Oprac. P. Kłoczowski. Wyd. 2, zmien. Gdańsk 2005, s. 12.

manekiny krawieckie z Nouvelles Galeries, mimo że w scenie wspomnienia zostają odarte z całego blichtru swojej scenicznej egzystencji – ze światła, elegancji, urody i gestu, odsyłają do świata wolności, dobrobytu, urody, świeżości, młodości, lata. Sceneria Birkenau – w planie rozpoznania – wydaje się rewersem świata za drutami. Tam oślepiające słońce, tu siarczysty auszwicki mróz. Tam zieleń, tu wyszarzała, niebieskawa biel. Tam drobne przyjemności świata, tu – upokorzenie, ból i strach. Tam kobiecy manekin stanowi ucieleśnienie fantazji erotycznej, tu brutalny symbol przeznaczenia tych, którzy, i tych, które przekraczają bramę z napisem „*Arbeit macht frei*”. Oba fragmenty wspomnień francuskiej więźniarki uruchamiają ową, tak charakterystyczną dla Delbo, wzrokocentryczną perspektywę. Uderza nagromadzenie czasowników odnoszących się do spojrzenia: „Patrzyłam”, „Widywałam”, „wątpi się w to, co się widzi”, i perswazyjny ton: „Patrzcie! Patrzcie!” – w pierwszym, i „Nie patrz!” w drugim fragmencie.

Często przywoływaną Freudowską kategorią w kontekście teatru Tadeusza Kantora jest „niesamowite”, *das Unheimliche*. Analizowany przez Freuda w odniesieniu do opowiadań Ernsta Theodora Hoffmanna, niedoścignętego mistrza w operowaniu lalką, sobowtorem, cieniem i wielokrotnionym odbiciem, termin ów odnosi się do czegoś, co swojskie, „samowite”, co przesunięte i umieszczone w innych okolicznościach, uderza swoją obcością i zaczyna budzić lęk. Owo niesamowite – pisze Freud – „nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia”<sup>14</sup>. Niewiele psychoanalitycznych kategorii zrobiło tak zawrotną karierę w literaturoznawstwie – konstatuje Michał Paweł Markowski, dla którego to ważna kategoria w interpretacji „czarnego nurtu” w twórczości Gombrowicza<sup>15</sup>.

Zarówno lalka, manekin, figura woskowa, które ze względu na zdolności imitowania życia plasują się w ambiwalentnej przestrzeni pomiędzy ożywionym a martwym, jak też sobowtór, który przez pozorną identyczność, nieodróżnialność prowadzi do pomieszania w kwestiach jego „ja”, są szczególnie predystynowane do tego, żeby objawiać niesamowite.

– pisze Ewelina Godlewska-Byliniak w książce poświęconej wątkom melancholicznym w twórczości Kantora<sup>16</sup>. Dzieje się tak dlatego, że – jak twierdzi Freud – pierwotnie stanowiący „zabezpieczenie przed upadkiem »ja«”, sobowtór zmienia swój charakter wraz z przezwyciężeniem fazy pierwotnego narcyzmu: „z tego, który zabezpiecza kontynuację życia, staje się on niesamowitym zwiastunem śmierci”<sup>17</sup>.

Pierwiastek niesamowitości można też rozpoznać u Delbo. Obnażone ze zdobnych strojów, manekiny krawieckie leżące na trotuarze wywołują „zmieszanie” swoją nagością, bo demaskują fantazmat erotyczny, którego materialnym nośnikiem są na co dzień. Ciała koleżanek – sztywne niczym wielkie lalki, z ogolonymi sinymi głowami, które trudno wyodrębnić ze śniegu, ze sterzącymi włosami łonowymi i brązowymi paznokciami, wydają się jej „straszliwie dziwaczne”, trudno

<sup>14</sup> S. Freud, *Niesamowite*. W: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997, s. 253.

<sup>15</sup> M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004.

<sup>16</sup> E. Godlewska-Byliniak, *Tadeusz Kantor. Sobowtór, melancholia, powtórzenie*. Kraków 2011, s. 27.

<sup>17</sup> Freud, *op. cit.*, s. 247.

rozpoznawalne, obce, tą niesamowitą, na poły swojską obcością, która prowadzi do stwierdzenia: „Nie patrz na [...] manekina, którego ciągną po ziemi. Nie patrz na siebie”!

Tym, co łączyłoby rozpoznania Delbo z teatrem Kantora (i być może Ghelderode'a oraz Pankowskiego), byłyby, jak się wydaje, swoista metafizyka Brunona Schulza. Schulz każe Jakubowi czerpać inspirację do subtelnych wywodów *Traktatu o manekinach* z krawieckich zajęć Pauliny i Poldy, z pstrokatego bałaganu, jaki robią one w jadalni, wokół wyniosłej, milczącej pani, „damy z kłaków i płótna, z [...] drewnianą gałką zamiast głowy”<sup>18</sup>. Ghelderode, którego dramaty, zwłaszcza te pisane dla teatru lalek, sprawiają wrażenie współczesnych realizacji tańca śmierci, kolekcjonował manekiny krawieckie.

Toczyły się w tych czterech ścianach dziesiątki, o ile nie setki mniejszych i większych kształtów [...], a nade wszystko [...] one: „jego dziedzie” – jak je żartobliwie nazywała żona – *fin-de-siècle* owe manekiny w negliżach, długorzęse, kokieteryjne, zastygłe w swojej rzekomej cielesności, zadbane aż po manikiur paznokci [...]. Jarmarczne *panopticum* czy podręczne archiwum kształtów przydatnych w trakcie pracy pisarskiej, czy wynikająca ze znajomości teatralnych efektów sceneria dla zafrapowanych przybyszów, czy też może właśnie rodzaj zwielokrotnionej maski?

– zastanawiał się tłumacz jego dramatów<sup>19</sup>. Delbo w kobiecych zwłokach ułożonych rzędem na placu apelowym rozpoznaje sobowtóry manekinów krawieckich, które niegdyś, owego upalnego popołudnia na bulwarze Courtais w Montluçon uderzyły ją swoją niesamowitością.

Mają również MANEKINY swoją stronę PRZEKROCZENIA. Egzystencja tych tworców, wykonanych na kształt człowieka, niemal „beżoźnie”, w sposób niezalegalizowany, jest wynikiem procederu heretyckiego, objawem owej Ciemnej, Nocnej, Buntowniczej strony działalności ludzkiej. Przystępstwa i Śladu Śmierci jako źródła poznania. To niejasne i niewytłumaczalne uczucie, że przez tę istotę ludzką podobną do żywej, pozbawioną świadomości i przeznaczenia przepływa ku nam groźny przekaz Śmierci i Nicości – to właśnie ono staje się przyczyną – równocześnie – przekroczenia, odtrącenia i przyciągania. Oskarżenia i fascynacji.

– pisał Kantor w *Teatrze Śmierci*<sup>20</sup>.

Gdy w *Chrabąszczach* Madame Karp wręczy swojemu gościowi na pożegnanie kukły przedstawiające Rózię i Henryka, „Ależ... to dar wręcz muzealny!” – powie Dziennikarz błędąc (P 891). Czy owa bladeść jest reakcją na lęk? Rozpoznaniem niesamowitości? Dziennikarz reaguje na niepokój w charakterystyczny dla siebie sposób – odsyłając kukły do muzeum (a może do Muzeum?). Do porządku, który zapewni mu poczucie bezpieczeństwa.

Według Godlewskiej-Byliniak –

Istnienie sobowtórów i sobowtórów-manekinów u Kantora należy do porządku przypominania. Wylaniają się z pamięci nie po to, by stanowić odwzorowanie-podobieństwo tego, co przywoływane, ale

<sup>18</sup> B. Schulz, *Sklepy cyjamonowe*. W: *Opowiadania. – Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Wrocław 1989, s. 29. BN I 264.

<sup>19</sup> Z. Stolarek, wstęp w: M. de Ghelderode, *Teatr*. Wybór, przekł. Z. Stolarek. Warszawa 1971, s. 35–36.

<sup>20</sup> T. Kantor, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*. Wybór, oprac. K. Pleśniarowicz. Wrocław 2004, s. 18. *Pisma*. T. 2.

by w dwuznacznym procederze „podszywania się” przypominać nieobecny-nieistniejący model w różni-  
cującej pracy powtórzenia. Gra sobowtórów polega na byciu kopią i modelem jednocześnie<sup>21</sup>.

Jak jest u Pankowskiego w *Chrabąszczach*?

Mamy tu podobny zabieg jak w *Teatrowaniu nad świętym barszczem*<sup>22</sup> – po-  
nownie historia zostaje odegrana przez świadka i ocalańca na oczach widza. Co  
więcej, w obu dramatach ową historię przedstawia się wobec zdublowanej widow-  
ni: w *Teatrowaniu nad świętym barszczem* pierwszym widzem historycznego per-  
formansu W. 1 i W. 2 był Prezes, widzem Róży Karp jest Dziennikarz. Obaj – co  
warto zauważyć – zostali niejako zredukowani do swojej osoby oraz do funkcji  
publicznej i obaj występują w roli strony uczestniczącej w negocjacjach o kształt  
pamięci. Niemniej zachodzą między nimi subtelne różnice: Prezes, w charakterze  
cenzora i strażnika pamięci, pilnuje litery wynegocjowanego raz kontraktu, Dzien-  
nikarz z kolei przyjeżdża do Róży z zamiarem ustanowienia nowego *status quo*.  
Nowego porządku pamięci, nowej wersji historii. Obaj reprezentują porządek Mu-  
zeum, wizję historii jako stabilnego pola znaczeń i wartości. Obaj jednak, każdy  
w trochę innym celu, uruchamiają mechanizm upamiętnienia, nad którym nie są  
w stanie zapanować. Ów „teatr pamięci” ma charakter żywiołu, wymykającego się  
spod kontroli, uruchamiającego ciało i rozmaite rejestry nie mieszczące się w ofi-  
cjalnych dyskursach – tak cielesnym, jak historycznym.

Manekiny Róży Karp nie tylko pozwalają scenografce odegrać i rozegrać własną  
historię – w jej nieoczywistych niuansach. W jakimś stopniu zdają się wyzwalać  
pamięć bohaterki, przywoływać to, co wyparte. Jak owa opuszczona szkolna klasa,  
która, zdaniem Kantora, oglądana i podglądana przez brudne okienko – wyzwoliła  
w reżyserze pamięć przeszłości krystalizującej się w *Umartej klasie*.

Za wstrząsający kontekst dla manekinów u Pankowskiego mogłaby także po-  
służyć pierwsza, pochodząca z 1945 roku, wystawa w Państwowym Muzeum na  
Majdanku. Makabryczne obrazy z życia obozowego były tam inscenizowane za  
pomocą woskowych figur. Unaocznione zostały w bardzo dosłownym przedstawi-  
niu. Anna Ziębińska-Witek w książce poświęconej ekspozycjom Shoah cytuje An-  
toniego Ferskiego, pierwszego dyrektora muzeum:

Co działo się w obozie śmierci, uplastyczni się, jakoby powoła do życia, przez ustawienie całego  
szeregu figur woskowych we wszystkich miejscach kaźni. Ustawienie figur woskowych projektuje scen-  
kami – jak np.: kilkadziesiąt osób z wyrazem strachu w oczach, odzianych w pasiaste ubrania, stoją  
przed „gestapowcem” z batem w ręce, a obok niego pies rwący ciało jednego z nieszczęśników; „Gesta-  
powiec” wrywający z objęć matki niemowlę. Kilkadziesiąt osób leży w komorze gazowej zatrutych  
„cyklonem” [...]. Tego rodzaju scenki z życia obozu, zrekonstruowane za pomocą figur woskowych,  
uzmysłowią ogrom zgrozy, która panowała w obozie na Majdanku. Widz zwiedzający Muzeum przeżyje  
zgrozę dnia pobytu w obozie, który był przygotowany do wytepienia ludzi „nieniemców”. Powstałe Mu-  
zeum na Majdanku i zgromadzone w nim dowody będą doniosłej wagi aktem oskarżenia zgrai morder-  
ców i tępicielei ludzkości, faszystów niemieckich wobec całego świata<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Godlewska-Byliniak, *op. cit.*, s. 20.

<sup>22</sup> M. Pankowski, *Teatrowanie nad świętym barszczem. W: Teatrowanie nad świętym barszczem. Wybór utworów dramatycznych*. Pośl. K. Łatawiec. Kraków 1995.

<sup>23</sup> A. Ferski, pismo do gen. A. Zawadzkiego, z 14 XI 1944. Cyt. za: A. Ziębińska-Witek, *Hi-  
storia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*. Lublin 2012, s. 163–164.

Te manekiny niewątpliwie należały do „porządku przypominania”. Opisując ową wystawę z Majdanka na podstawie zdjęć, Ziębińska-Witek zauważa, że realistyczne inscenizacje scen obozowego horroru musiały mieć inną wymowę dla wojennej publiczności, przyzwyczajonej do przemocy, okrucieństwa i wszechobecności śmierci w rzeczywistości. Niemniej z dzisiejszej perspektywy owe sceny zdają się emanować Freudowskim *das Unheimliche*. Pierwiastkiem niesamowitości, którego figurą – po Hoffmannie, Schulzu i Kantorze – jest w naszej wyobraźni zbiorowej manekin.

### Wojna nie ma w sobie nic z kobiety

Z pomocą owych zdjętych ze ściany kukieł Róża wraz z Dziennikarzem odegrają także wstrząsającą scenę ucieczki z Polski:

MADAME KARP

Est-ce que je sais? Zobaczysz Pan. *(wstaje, bierze „Różę”, kładzie ją na podłozie)* Lecz! I ani mru-mru! Aż ci powiem, że można. *(do Dziennikarza)* Połóż Pan Henryka przy niej.

[...]

[...] *(staje okraciem nad kukłami)* Teraz – maj! Znowu polskie chrabąszcze. Świętojańskie robaczki, storczyki, kolczyki – na całego! Połóż mi Pan ręce na ramionach... Dalej bawimy się!

DZIENNIKARZ

W co?

MADAME KARP

*(gest szeroki)* W 1 u d z i! Pociąg jesteście. Jazzzda!  
*(Stukot kół pociągu jadącego pod górę, gwiżdżącego czasem. Jak na początku.)*

[...]

DZIENNIKARZ

*(filuternie, wskazując kukły)* Czas im się nie dłuży?

MADAME KARP

Rzeczywiście. *(schyla się i mając ciągle na sobie ręce Dziennikarza, kładzie „Henryka” na „Rózi”)* Trochę tak... *(wyprostowuje się)* Dobrze, że mi Pan przypomniał.

[...]

*(chwila milczenia)*

MADAME KARP

*(zdejmuje „Henryka” z „Rózi”)* Dzieci, na razie wystarczy. Przykro mi, ale zaraz będzie granica. *(słychać gwizd lokomotywy, zgrzyt hamulców i nawoływania; do „Rózi” półgłosem)* Nie ruszaj się. Kontrola się zbliża. *(robi krok i głosem męskim)* Strzelcy Gołabek i Haftka, podnieść mi te blachy! *(słychać zgrzyt odsuwanej żelastwy)* Aaaa! Spaly se chrabąszczyki! Na wiosnę se czekały! a my ich łopata faj! na światło dzienne. I leżą se rozmazane i śmierdzą! *(krzyczy i kopie)* Wstawać. Papiery, bo... [P 889–890]

Henryk, za sceną, zostanie pobity na śmierć (ale najpierw jego domniemana żydowska tożsamość potwierdzona będzie przez inspekcję rozporka). Na scenie tymczasem:

MADAME KARP

*(Kładzie „Różę” na podłozie, staje na jej rozrzuconych w krzyż ramionach. Światła przygasają.)* Bierze nogi kukły pod pachy.)

DZIENNIKARZ

*(wychylając głowę zza drzwi)* Obywatelu poruczniku... Co Pan robi! Będą znowu szkalować nasz kraj! *(Znika; czas trwa. Słychać nacichający jęk, pewnie bitego „Henryka”).* Cisza.)

MADAME KARP

(opuszcza nogi „Rózi” i schodzi z jej ręk; głosem porucznika) Papiery przystemplowane. Szczęśliwej podróży! [P 891]

Manekin na scenie umożliwia przedstawienie gwałtu na Rózi – obszaru doświadczeń konsekwentnie wypieranego z różnych dyskursów pamięci, niezależnie od kontekstu politycznego<sup>24</sup>.

Gwałt wojenny, zinstytucjonalizowana forma przemocy, dzisiaj rozpoznawana jako rodzaj broni – czy też zręcznie byłoby powiedzieć – narzędzie agresji skierowane przeciw ludności cywilnej, stanowi niejako sygnaturę zwycięzców, odcisniętą na ciele kobiet pobitej strony. Nie tyle zaspokajają żądze, ile utwierdza władzę i dominację. Wymierzony jest nie tylko przeciw kobietom, lecz i przeciw mężczyznom, będących ojcami, mężami i braćmi ofiar – to ich władza i prawo własności zostają zakwestionowane. Stąd – tak ofiary, jak i sprawcy okrywają milczeniem masowe gwałty wojenne.

Wstrząsającym świadectwem przemocy doświadczanej przez kobiety w pokonanych Niemczech, ale i wnikliwą analizą uniwersalnych mechanizmów rządzących życiem społecznym, zaburzonym przez konflikt wojenny, jest głośna książka Anonimy (Marty Hillers) zatytułowana *Kobieta w Berlinie. Zapiski z roku 1945*. Autorka ma świadomość dwuznaczności swojej sytuacji – wielokrotnie gwałcona przez prostych żołnierzy, świadoma swojej całkowitej bezradności, szuka kochanków-opiekunów wśród radzieckich oficerów. Czy to prostytutka? – zastanawia się. Oddaje się im ze strachu – czy za słoninę, śledzie i wódkę, potrzebne, żeby to wszystko przetrzymać? – pyta. Kobiety, których nie można obronić, wydawane są na łup – z tym prawem wojennym godzą się właściwie wszyscy:

Wydaje mi się, że nasi mężczyźni muszą się czuć jeszcze bardziej brudni niż my, skalane kobiety. W kolejce do pompy pewna kobieta opowiadała, jak w jej piwnicy sąsiad zawołał do niej, kiedy Iwan [żołnierz radziecki] ją szarpał: – No, niech pani z nim idzie, przeszkadza pani nam wszystkim!<sup>25</sup>

#### Relacjonuje dalej Hillers:

Na ogół [mężczyźni] są rozsądni, kierują się rozumem, chcą ratować własną skórę, a kobiety stoją wiernie u ich boku. Żaden mężczyzna nie traci twarzy, kiedy wydaje na łup zwycięzcy kobietę, czy to własną żonę, czy żonę sąsiada. Wprost przeciwnie, weźmie się mu za złe, jeśli rozdrażni panów swoim oporem<sup>26</sup>.

Mocne wrażenie sprawia opisana na ostatnich stronicach zwierzeń Anonimy scena powrotu do Berlina jej partnera – żołnierza Wehrmachtu, któremu udało się

<sup>24</sup> Problematykę przemocy seksualnej doświadczanej przez Polki omawia M. Zaremba (*Przemoc seksualna wobec Polek w czasie drugiej wojny światowej. Komentarz historyka*. „Dialog” 2012, nr 7/8) w komentarzu do poświęconego gwałtom wojennym dramatu M. Hermanowicz *Potęga spódnicy*. Historyk zwraca uwagę, że los polskich kobiet praktycznie został wyparty z polskiej historiografii, wyparto zwłaszcza wstydliwą kwestię przemocy seksualnej, doświadczanej masowo – jak dowodzą przytaczane przez niego dane – przez kobiety na ziemiach polskich w ostatnich latach wojny i pierwszych latach powojennych.

<sup>25</sup> Anonima [M. Hillers], *Kobieta w Berlinie. Zapiski z 1945 roku*. Przeł. B. Tarnas. Warszawa 2009, s. 62.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 103.

na czas pozbyć munduru i ukryć. Wysłuchawszy jej relacji, reaguje wstrętem, „straciłyście wszystkie poczucie wstydu” – mówi narratorce i jej gospodyni, i znika. Wspomnienia urywają się parę akapitów dalej, nie wiemy, czy narzeczony powrócił, niemniej jego reakcja zdaje się korespondować z opisywanymi przez Hillers męskimi strategiami radzenia sobie z doświadczaną przez kobiety przemocą. Większość mężczyzn, w poczuciu bezsilności, godzi się na gwałt, a zgodziwszy się, pilnują, żeby kobiety dobrze spełniały ów obowiązek wobec zwycięzców, dzięki czemu reszta społeczności jest bezpieczniejsza. Równocześnie – mężczyźni wypierają świadomość, w jaki sposób kobiety kupują im spokój i walczą z głodem. Projektują na kobiety własny wstyd i poczucie winy.

Autorka chłodno opowiada o tym, co jej się przydarzyło, a to czyni jej relację bardziej przejmującą. Ma też świadomość, że cierpienie doznawane przez kobiety nie doczeka się rekompensaty, na skutek kobiecego wstydu i męskich strategii wyparcia nie zostanie zapisane w heroicznej narracji pamięci:

Myślę teraz często o tym, ile zamieszania robiłam wokół żołnierzy na urlopie, ile okazywałam im troski, szacunku. [...] Chętnie opowiadali [oni] historie, w których przedstawiali się w najlepszym świetle. Za to my będziemy musiały trzymać język za zębami, będziemy musiały się zachowywać tak, jakby nas, właśnie nas, przypadkiem oszczędzono. Inaczej żaden mężczyzna nie zechce nas dotknąć<sup>27</sup>.

Ta konstatacja Hillers niezwykle mocno współgra z książką Swietłany Aleksijewicz *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*<sup>28</sup>, zbierającej historie radzieckich żołnierzy z czasów okupacji. Bohaterki Aleksijewicz opowiadają autorce o specyfice kobiecego doświadczenia wojennego i frontowego – o strachu, zimnie, brudzie, kłopotliwej fizjologii i przemocy seksualnej, jakiej ofiarą padały (także ze strony swoich kolegów). Ich przeżycia zostały wyparte z heroicznej radzieckiej narracji pamięci o drugiej wojnie światowej. Prawo do heroicznej narracji należy do mężczyzn. Po obu stronach frontu.

W *Teatrowaniu nad świętym barszczem* Pankowskiego byli więźniowie dopiero co wyzwolonego kacetu ustawiają się w długiej kolejce, żeby „poruchać”:

MEŻCZYŻNA

śmieje się dopinając rozporka Tam??!! Przyfrontowa zagrzewka! Nasi nagłym okrążeniem niemiecką wilę z wdowiuchną i trzema córkami zdobyli... ogonek duży, ale warto poczekać! (słychać krzyk kobiety; MEŻCZYŻNA tłumaczy) To ta najmłodsza. We trójkę trza ją trzymać, tak ci wierzga!<sup>29</sup>

To obrazek zdecydowanie nie mieszczący się w polskiej heroicznej narracji historycznej, na straży której stoi Prezes.

Susan Brownmiller w *Against Our Will: Men, Women and Rape*, książce istotnej dla nowoczesnego spojrzenia na przemoc wobec kobiet, zwróciła uwagę na to, że gwałt jest procesem zastraszania, narzędziem, za którego pomocą mężczyźni utrzymują kobiety w ciągłym lęku<sup>30</sup>. Po publikacji tej pracy gwałt staje się dla feminizmu „sceną pierwotną”, ujawniającą fundamentalny dla patriarchalnej kultury spłot

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>28</sup> S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. Przeł. J. Czech. Wołowiec 2010.

<sup>29</sup> Pankowski, *Teatrowanie nad świętym barszczem*, s. 157.

<sup>30</sup> S. Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York 1975.

prywatnego i politycznego. Gwałty wojenne i przemoc domowa to w tej perspektywie dwa oblicza tego samego zjawiska – brutalnej patriarchalnej władzy nad kobietami.

Róża u Pankowskiego doświadcza podwójnej opresji – jako Żydówka i jako kobieta. Jej relacje z mężczyznami – poza Tarabanem, który występuje po trosze jako figura ojca – są silnie nacechowane erotycznie. Najbardziej może uderza to w owych przywołanych już tutaj majaczeniach Andrzeja. Róża pojawia się w nich jako podwójnie obca: raz niemal jako wielopiersna, macierzyńska bogini, jednocześnie dziewica i dziewica w bieli, raz – jako przerażająca żydowska czarownica, odprawiająca swój krwawy, bezbożny rytuał. Ten nierozzerwalny spłot mizoginii i antysemityzmu odsyła w jakimś sensie do feministycznego hasła, że prywatne jest polityczne: każdy osobisty detal z życia Róży ma historyczny i polityczny wymiar. Seksualne (i jako takie identyfikowane przez nieżyczliwych sąsiadów, nazywających ją „ruską dziwką”) są również jej relacje z sowieckimi oficerami. Te wszakże pozwalają jej odzyskać podmiotowość, zatraconą gdzieś w śmierdzącym chlewiku. Róża, wymyta do czysta, nareszcie syta, odzyskuje swoją kobiecość i prawo decydowania o sobie. Wolność znaczy dla niej możliwość wyjścia z ukrycia po ucieczce Niemców, wolność od strachu przed śmiercią, ale także – wolność związaną z wyborem mężczyzny, z którym pójdzie do łóżka. (Lektura *Kobiety w Berlinie* pozwalałaby jednak bardziej podejrzliwie spojrzeć na relacje między Różą a radzieckimi oficerami. Jeśli Hillers oddawała się za względne poczucie bezpieczeństwa, solone śledzie i słoninę, Róża oddaje się za względne poczucie bezpieczeństwa i pieczone gęsi. Nic wszakże w dramacie Pankowskiego – poza samą dwuznacznością sytuacji – nie wskazuje, że charakter owych relacji był wymuszony przez żołnierzy.)

Niemniej w scenie gwałtu Różę pozbawia się wolności. Obywatel porucznik, którego sama odgrywa przed Dziennikarzem stając na rozrzuconych ramionach kukły reprezentującej młodą Różię, brutalnie „stempluje jej papiery” – co stanowi tu jedyną aluzję seksualną. Sytuacja nie zostaje nazwana ani słowem, wszakże jej wymowa musi być dla Dziennikarza zrozumiała, skoro obawia się, że znów będą szkalować jego kraj. Nie wydaje się też jasne, dlaczego Róża z Henrykiem muszą nielegalnie uciekać z Polski, ukryci w podłodze wagonu, co Henryk przypłaci życiem, a Róża – traumą seksualną.

Dramat Pankowskiego pozwala także uruchomić interesującą perspektywę teoretyczną.

To, co pamiętają kobiety i mężczyźni, nie jest identyczne. Biologia i socjologia determinują przeznaczenie, a w czasie Holokaustu drogi przeznaczenia były często inne dla mężczyzn i kobiet. Zarówno mężczyźni, jak i kobiety byli narażeni na podobnego rodzaju traktowanie w gettach i obozach – brud, głód, pracę przymusową, molestowanie seksualne, upokorzenie, śmierć, ale tylko kobiety musiały radzić sobie na przykład z ciążą, brakiem menstruacji, aborcją, inwazyjnymi badaniami ginekologicznymi.

– piszą Carol Rittner i John Roth we wstępie do książki *Different Voices: Women and the Holocaust*, prekursorskiej dla genderowego nurtu w studiach nad Zagładą<sup>31</sup>. Związani z tym nurtem badacze podkreślają androcentryczność dyskursu dotyczą-

<sup>31</sup> *Different Voices: Women and the Holocaust*. Ed., introd. C. Rittner, J. K. Roth. St. Paul, Minn., 1991, s. 38. Cyt. za: J. Stöcker-Sobelman, *Kobiety Holokaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kazus KL Auschwitz-Birkenau*. Warszawa 2012, s. 16-17.



cego Holocaustu, ufundowanego w głównej mierze na relacjach mężczyzn: Tadeusza Borowskiego, Prima Leviego czy Jeana Améry'ego – by przywołać tych najważniejszych. Jak w innych dziedzinach badań, zdominowanych przez androcentryczną perspektywę<sup>32</sup>, ów męski punkt widzenia staje się całkowicie neutralny i przezroczysty, wypierając relacje o odrębnych doświadczeniach kobiecych. Feministycznie ukierunkowane badania nad Holocaustem pozwalają skonstruować narzędzia teoretyczne pomagające uchwycić genderową specyfikę doświadczenia Zagłady.

Pankowski, który w obu dramatach poświęconych Auschwitz i Zagładzie wydobywa spłot dyskursu dotyczącego cielesności i heroicznej narracji pamięci, wydaje się świadomy genderowego wymiaru owych doświadczeń.

Świat *Teatrowania nad świętym barszczem* jest całkowicie zmaskulinizowany i androcentryczny – w spisie postaci nie ma żadnej kobiety, a jedyne kobiece bohaterki: Stachę i Majorową, odgrywa W. 2. Kobieta stanowi dla więźniów fantazmatycznego Innego, za którym już nawet przestali tęsknić – ich życie toczyło się tu i teraz, w świecie relacji homospołecznych i homoseksualnych. Wszystko to, rzecz jasna, jest echem życia za drutami, gdzie segreguje się ludzi na różne sposoby oraz oddziela od siebie kobiety i mężczyzn. Warto jednak zwrócić uwagę na dwie kwestie, uderzające w lekturze wspomnień obozowych. Po pierwsze, jak bardzo iluzoryczna stawała się często ta separacja – było mnóstwo okazji, stanowiących źródło niespodziewanej radości albo upokorzenia dla jednej bądź obu stron – kiedy tak starannie oddzielane światy mężczyzn i kobiet spotykały się. Po drugie, w jakim stopniu kobiety (symbolizujące miłość, rodzinę, dom i rzeczywistość za drutami – wszystko, za czym się tęskni) zajmowały myśli więźniów<sup>33</sup>. Świat *Teatrowania nad świętym barszczem* to świat, z którego obraz kobiety został wyparty.

W *Chrabąszczach* jest, oczywiście, inaczej. Tam mieliśmy męski *lager*, tu – Żydówkę ukrywającą się we wsi, istniejącą tak naprawdę w sieci relacji społecznych, dla niej jedynie na chwilę zawieszonych. Róża pozostaje młodą kobietą, Tarabano wieciela ją się w rolę jej rodziców zagazowanych w obozie, Andrzej, który dość szybko odkrywa jej obecność w piwniczce pod chlewikiem, występuje jako jej absztyfikant. Róża przechodzi na naszych oczach „przepoczwarczenie się” z podlotka w dojrzałą kobietę, świadomą swojej seksualności i umiejącą brać z życia to, czego pragnie, a potem – czyni nas świadkami gwałtu, mającego cechy gwałtu wojennego. To, czego doświadcza, warunkuje historia, lecz to, jak tego doświadcza, jak doświadcza Zagłady, jest uwarunkowane przez jej pleć.

Chciałoby się na koniec zapytać o prywatne życie Madame Róży Karp w Paryżu.

<sup>32</sup> Pojęcie androcentryzmu pochodzi od klasycy myśli feministycznej Ch. Perkins Gilman (*The Man-Made World; or, Our Androcentric Culture*. Boston 2010). O androcentryzmie dyskursu holokaustowego pisze A. Ubertowska w pracy „Niewidzialne świadectwa”. *Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holocaustu* („Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 220).

<sup>33</sup> Oto fragment lagrowego grypsu – otrzymanego przez K. Ży w u l s k ą (*Przeżyłam Oświęcim*. Oświęcim 2004, s. 174) od poznanego w obozie mężczyzny – przywołany przez A. Nikliborc w książce *Uwięzione w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenia kobiet odzwierciedlone w dokumentach osobistych* (Kraków 2010, s. 183), analizującą rolę miłości i erotyki w życiu obozowym: „nie wiem, czy wy, kobiety, też tak czujecie, ale my po zaspokojeniu głodu najsilniej odczuwamy tęsknotę za miłością. To śmieszne, bo przecież nie ma szans, byśmy się kiedykolwiek spotkały, nie wierzę, że stąd wyjdę. Po tylu latach straciłem nadzieję. Świadomość, że dostaje się list od kobiety, ułatwia lagrowe życie. Nie masz pojęcia, czym było dla mnie tych kilka słów od Ciebie”.

Jest bogata i sławna, pławi się w luksusie, który w nieco może zbyt ostentacyjny sposób podkreśla, ale czy czuje się szczęśliwa? Jest dzisiaj sama czy z kimś? Jest mężatką, czy żyje w wolnym związku? Z mężczyzną czy może z kobietą? Czy ma dzieci? a jeżeli nie – to dlaczego?

Niewiele da się o tym powiedzieć. Jedyne tropy podsuwane przez autora – to dwie rozmowy telefoniczne i zaskakująca projekcja:

MADAME KARP

(z uśmiechem łobuzerskim) Pan żonaty?

DZIENNIKARZ

(zaskoczony) Już... nie, ale...

MADAME KARP

(Naciska inny klawisz. Światła purpurowieją. Niewidoczne latarnie magiczne rzucają na ściany obrazy nagich kobiet i muskularnych Murzynów w niekoniecznie greckich pozach. Wszystko skropione gęstą, dobraną muzyką. Naraz – muzyka cichnie. Dialog:)

GŁOS KOBIETY

Fais attention, mon chou...

MEŻCZYŻNA

(głośno oddycha)

GŁOS KOBIETY

Mouille la un peu...

MEŻCZYŻNA

(jeszcze głośniejszy, przyspieszony oddech)

GŁOS KOBIETY

Oui! Oui! Oui!... (jęk głuchego szczęścia) Ohhhh...

MADAME KARP

(głosem socjologa) Ciekawe, co? Authentique. [P 862]

Róża wyświetla Dziennikarzowi film pornograficzny za pomocą jakiegoś prototypu projektora multimedialnego nazwanego tu „latarnią magiczną”. Dramat powstał w roku 1969, ale jego akcja toczy się w roku 1988, Pankowski okazuje się zatem wieszczem audiowizualnej techniki przyszłości. Pamiętajmy jednak, że Dziennikarz przyjeżdża do Paryża z przaisnej Polski Ludowej, gdzie dobrem luksusowym jest telewizor. Co prawda, ta Polska się elektryfikuje, a wszystkie dzieci chodzą w butach – chwali się jako przedstawiciel oficjalnej propagandy, niemniej jego wywody na temat postępu, jaki się w kraju dokonuje, tylko podkreślają cywilizacyjną przepaść między tymi dwoma światami. Paryż pozostaje stolicą XX wieku.

Jeszcze bardziej szokujący musi być dla Dziennikarza, w purytańskim Peerelu odciętego od tego rodzaju rozrywek, sam film. Róża także chyba sprawia wrażenie trochę zakłopotanej – najpierw uderza w „łobuzerską” nutę, a potem, podniecona, ucieka w chłodny ton „socjologa”. Nie wiadomo, dlaczego i po co to robi. Żeby zbić z tropu Dziennikarza, rozbroić jego oficjalność, skruszyć publiczną personę, za którą się kryje? Dowieść swojej niezależności i nowoczesności? Odwrócić role seksualne? To mężczyźni wszak są głównymi konsumentami pornografii, utrwalającej ich dominację nad uległą kobietą, zdefiniowaną jako obiekt seksualny, pornografii stanowiącej istotny składnik kultury gwałtu – jak feminizm przez dłu-

gi czas interpretuje pornografię<sup>34</sup>. Emancypacyjny wymiar pornografii, do którego zdaje się tu odwoływać Pankowski, feminizm odkrywa nader późno<sup>35</sup>.

Róża dostała wspomniany film od przyjaciół. Jeden *copain* – jak mówi – potrafi takie rzeczy: umieszcza kamerę w dziupli, a kiedy oni pod drzewem „robią miłość” (P 862) – wszystko się nagrywa.

Czy to z owym *copain* przekomarza się przez telefon?

(*Arcywymyślny dzwonek telefonu. Madame Karp podnosi słuchawkę w kształcie stylizowanej łądygi róży, zakończonej kwiatem.*) Allooo? Ah, c'est toi... non... si-si-si! Enfin, pas mal... Ta gueule. Crétin. À tout à l'heure... (*cmoka do słuchawki [...]*). [P 864]

(*Ponowna muzyczka telefonu.*)

MADAME KARP (*...gest bezradnych rąk w stronę gościa, po czym podnosi słuchawkę*) Tiens-tiens-tiens... je vois... je vois... je vois... On a son petit chagrin sexuel. Quoi? Cochon! (*ciszej*) à la queue... (*cmoknięcie, odkłada słuchawkę*) Je vous prie de m'excuser... proszę darować. [P 866]

Ton rozmowy sugeruje bliskość fizyczną. Czy to dzwoni kochanek? Czy oglądanie pornografii stanowi część ich miłosnego rytuału? Czy dzieli z nim „petit chagrin sexuel”? W każdym razie Róża – od śmierci narzeczonego – nie żyje z pewnością w związku normatywnym. Jest niewątpliwie kobietą wyzwoloną, nie wiemy, czy szczęśliwą. Jakoś okaleczoną przez historię.

### Legendsy o krwi

Wróćmy jeszcze do przywołanej tu już sceny fantazmatycznego ślubu Róży i Andrzeja. Antysemickie majaczenia młodzieńca wydają się niepokojące nie tylko dla Dziennikarza, który występuje tu w roli przedstawiciela władz lokalnych i lokalnej propagandy i który jest także jego młodszym bratem. Dziennikarz – co bardzo charakterystyczne – w walce z antysemickim przesądem (a może jedynie z przypisywaną rodakom „gębą” antysemitów) odwołuje się do autorytetów Johanna Wolfganga Goethego (*Mehr Licht!*) i Witkacego, który już przed wojną za pomocą „mydła Schicht” (i szczotek braci Sennewaldt) chciał walczyć z ciemnotą Polaków. Majaczenia są niepokojące w dwójnasób – podszyta panicznym strachem gorączka czy też szaleństwo Andrzeja, obnażają lęki wpisane w obrazy antysemickie. Pozwalają dojść do głosu wypartemu. „Niesamowite”, oswojone w swojskim antysemickim stereotypie, przez absurdalność działań i wywodów Andrzeja staje się niesamowite i przerażające na powrót. Fantazmatyczne obrazy zyskują cielesny, dotykany i dotykowy wymiar: klejące się do nóg, mokre, lepkie (i ohydne!), wypatroszone szabasowe ryby

<sup>34</sup> Tu należałoby przywołać przede wszystkim nazwiska A. Dworkin (*Pornography: Men Possessing Women*. New York 1989) i C. A. MacKinnon. Oto ich wspólne prace: *Pornography and Civil Rights. A New Day for Women's Equality*. Minneapolis, Minn., 1988; *In Harm's Way. The Pornography Civil Rights Hearings*. Cambridge, Mass., 1997. Zob. też *Take Back the Night. Women on Pornography*. Ed. L. Lederer. New York 1980.

<sup>35</sup> Bardzo radykalnie na ten temat wypowiada się kanadyjska feministka W. McElroy (*XXX: A Woman's Right to Pornography*. New York 1995. Na stronie: <http://www.wendymcelroy.com/xxx/> (data dostępu: 13 IX 2012)), której zdaniem kobiety mogą odnosić korzyści z pornografii, zarówno osobiste, jak polityczne. Zob. też L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*. Przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna. Gdańsk 2010.

(czy to gorączka każe nagle Andrzejowi tak zobaczyć symbol często zdobiący chrześciane?); kłujące w kark „rude klaki” (jakkże ważny składnik ludowego obrazu Żyda!), które miały mu nasypać za koszulę „stare Żydówki”.

Scena ta pokazuje także istotny wymiar antysemityzmu i pokrewnych mu postaw: nienawiść do jakiejś grupy mniejszościowej w naturalny sposób może się łączyć z pozytywnymi emocjami w stosunku do jej indywidualnych przedstawicieli. Andrzej, prawdziwy Polak-katolik, niewątpliwy antysemita i niewykluczone, że członek jakiejś przedwojennej prawicowej młodzieżówki, przez całą wojnę pielęgnuje w sobie fascynację, pożądanie, a przypuszczalnie również miłość do pięknej żydowskiej dziewczyny. To kolejny w dramacie Pankowskiego moment, w którym to, co prywatne, w tak wymowny sposób splata się z tym, co publiczne i polityczne.

W antysemitycznym monologu Andrzeja najbardziej jednak zwraca uwagę nabijana gwoździami beczka, z której – wprost do pszennej mąki, na koszerny chleb – ma się łać krew chrześcijańskich dzieci.

ANDRZEJ

*(dotyka na oślep pierwszego lepszego mebla)* Zgadza się. Wiedziałem, że tu ukrywają beczkę. *(z ulgą)* Ale jeszcze jej nie kręca.

MADAME KARP

*(wybuchu przerażonym śmiechem)* Andrzej! Tyś zwariował?!

ANDRZEJ

Niech się Panna Róża ze mnie śmieje... ale ja wiem wszystko... o... o, już się kręci! *(cofa się o krok; rzeczywiście słyhać jakby obroty miodarkę)* Żydki tę beczkę rdzą opluły... gwoździami podziurawiły i ta blacha podziurawiona odziera ze skóry nasze dzieci katolickie... i świeża krew do skopca się leje! [P 875]

Pankowski odwołuje się tu, rzecz jasna, do bogatej topiki legend o krwi, zanalizowanej niedawno w monumentalnym dziele przez Joannę Tokarską-Bakir. Intuicja podpowiada, że antropologiczne narzędzia, wykorzystywane przez nią w analizie owych opowieści, mogą okazać się użyteczne w interpretacji tego utworu.

Badaczka omawia kilka typów antysemitycznych legend: historie o zabijaniu chrześcijańskich dzieci, by uzyskać krew, potrzebną jakoby w praktykowanych przez Żydów tajemnych obrzędach magicznych, opowieści o męczeniu Hostii i o profanacji świętych obrazów, które zaczynają krwawić. Ich źródeł dopatruje się Tokarska-Bakir w średniowiecznej teologii: Sobór Laterański IV w 1215 roku uchwała dogmat o Prawdziwej Obecności. Odtąd katolicy przystępujący do Eucharystii przyjmują – jak wierzą – rzeczywiste Ciało i Krew Chrystusa. Gwałci to potężne kulturowe tabu: zakaz spożywania ludzkiego ciała i picia ludzkiej krwi, co budzi w wiernych silny niepokój projektowany na obcych Żydów, funkcjonujących na obrzeżach wspólnoty.

Niepokój ów podsycają jeszcze niezwykle realistyczne obrazy Pasji, ilustrujące teologiczne spory dotyczące problemu cielesności Chrystusa. Sadyistyczne, bardzo krwawe obrazy „tajemnej Pasji” zasilają obrazowanie legend o krwi. Żydzi pokazywani są w nich jako oprawcy Chrystusa zadający Mu cierpienie. Im zatem owe sceny krwawsze, tym większa wina żydowskich katów i tym krwawsza musi być zemsta chrześcijańskiej wspólnoty, umacniającej się przez okresowe, rytualne oczyszczenie.

Legendy o krwi pełnią zatem wielorakie funkcje: dają ujście głębokiemu i jednoznacznie poczuć winy i odgrywiają rolę katalizatora zbiorowych emocji,

domagających się rozładowania – w postaci pogromu albo bardziej zinstytucjonalizowanej formy przemocy, stosowanej przez państwo. Modelują wyobraźnię zbiorowości, jak i poszczególnych członków wspólnoty – dowodzą współczesne studia prowadzone w latach 2005–2006 przez zespół Tokarskiej-Bakir na Sandomierszczyźnie. W wielu narracjach – pisze ona – jeszcze dzisiaj pojawiają się memoraty legend o krwi: badani bardzo często przytaczali historie zasłyszane bezpośrednio od osoby, która uciekała – z takiej czy innej – „żydowskiej beczki”. Ów dyskurs legend o krwi miałby zatem charakter performatywny:

Memoraty, które wyrosły z etosu legend o krwi, kościelnych opowieści o Żydach mordercach, przekazywane z ust do ust stawały się na powrót takimi samymi legendami – fabulatami. W procesie przechodzenia memoratów w fabulaty następowała formalna obiektywizacja, reprodukcja i aktualizacja doświadczenia społecznego. Było to jednak doświadczenie o statusie wyrazistego snu, subiektywnie realnego. Legendy o krwi są takimi właśnie zbiorowymi snami, przejawiającymi się w indywidualnym doświadczeniu śniących, które z chwilą, gdy zostaje prawidłowo, tj. zgodnie z regułami gatunku, opowiedziane, potwierdza moc wyobrażeń, które je wyprodukowały. Dziwne jest nie to, że ludzie śnią podobne sny – są one elementem socjalizacji grupy – ale raczej to, że zawsze jest pewna liczba jednostek, które mogą im się oprzeć<sup>36</sup>.

Autorka *Legend o krwi* interpretuje i porządkuje fabuły analizowanych opowieści za pomocą schematu bajki magicznej Władimira Proppa: Żyd jest w nich Antagonistą, na wszelkie sposoby szkodzącym Środkowi Magicznemu, jaki stanowią dziecko, święty obraz albo Hostia – a ściślej biorąc, Święta Krew, którą reprezentują.

Pomysł Pankowskiego zdaje się dobrze w ów schemat wpisywać: Andrzej, czysty młodzieniec, z oczami przewiazanymi białą wstążką, nadaje się na Bohatera baśniowej narracji. Mimo zasłoniętych oczu rozpoznaje zagrożenia czyhające na Magiczny Środek – można by powiedzieć, że otrzymał łaskę widzenia trzecim okiem, patrzy oczyma duszy. Niemniej tym razem żydowska dziwka i czarownica (Antagonista?) będzie górą.

### Żaloba i melancholia

Psychoanalizę wiele łączy z teatrem. Freud nie tylko buduje swoją teorię wokół mitu Edypa, fundamentalnego – jak pisze Barbara Freedman – również dla patriarchalnej i antyfeministycznej tradycji klasycznego teatru zachodniego<sup>37</sup>. Czerpie z teatru także pojęcie *katharsis*, tak ważne dla bliskiego rytuałowi teatru Grecji antycznej.

To powinowactwo z wyboru jest wszakże wielostronne i bardziej złożone. Pasjonujący młodego stażystę z Wiednia historyczny teatr pacjentek doktora Charcot w XX wieku przenosi się w zacisze gabinetu psychoanalityka. Psychoanaliza czerpie z teatru na różne sposoby. Nie tylko pozwala rozpoznać performatywny charakter nerwicy czy nerwicowego symptomu, ale przejmuje w jakimś sensie ów performatywny mechanizm i czyni z niego istotę terapii. Zadaniem psychoanalityka jest odczytać sens symptomów pacjenta i pozwolić mu – aktywnie i bezpiecznie – doświadczyć traumy leżącej u podstaw nerwicy, a więc ma to ułatwić pacjentowi

<sup>36</sup> J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*. Warszawa 2008, s. 124.

<sup>37</sup> B. Freedman, *Frame-Up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre*. W zb.: *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. S.-E. Case. Baltimore-London 1990.

przejście od „rozgrywania w działaniu” (*acting out*) do „przepracowania” (*working through*).

Określenia „rozegranie w działaniu” i „przepracowanie” oraz dwa inne związane z nimi Freudowskie terminy: „żałoba” i „melancholia”, są ważnymi kategoriami dla studiów nad traumą, prowadzonych przez Dominicką LaCaprę. Amerykański historyk nie tylko próbuje stosować kategorie psychoanalityczne w analizie zjawisk historycznych, ale także pyta o społeczny i polityczny kontekst umożliwiający przejście od rozgrywania w działaniu do przepracowania traumy. Píše:

Przepracowanie wydaje się [...] zmodyfikowanym rodzajem powtórzenia, dającym pewne oparcie krytyczne w podejściu do problemów oraz pewien stopień odpowiedzialnej kontroli w działaniu, które umożliwiłyby pożądaną zmianę. Przepracowanie jest więc ściśle związane z możliwością etycznie odpowiedzialnego działania i osądu krytycznego ze strony kogoś, kto chce uzyskać status sprawcy (*agent*) i przez to zrównoważyć swe doświadczenie bycia ofiarą oraz obezwładniające skutki urazu psychicznego<sup>38</sup>.

Dla LaCapry przepracowanie traumy historycznej jest procesem pożądanym, pozwalającym narodom i społeczeństwom uporać się z ciężarem przeszłości, i przypomina wysiłek, jaki jednostka musi wykonać w procesie żałoby. Tymczasem Frank Ankersmit, holenderski historyk także podejmujący w swych studiach Freudowskie kategorie, zauważa, że jakkolwiek ocalone z Holocaustu jednostki muszą odbyć pracę żałoby, to jako zbiorowość powinniśmy pielęgnować melancholię: „Melancholijne, neurotyczne wspomnienie o Holocaustie może i musi nam pomóc przeszkodzić w zaistnieniu podobnych, przerażających możliwości nowoczesnego świata”<sup>39</sup>.

Ankersmit zestawia ze sobą dwa pomniki z Yad Vashem – Mauzoleum Pamięci i Pomnik Dzieci. Ten pierwszy to ascetyczny monument, którego najważniejszymi częściami są tablica z nazwami 22 największych obozów koncentracyjnych oraz granitowa płyta przykrywająca prochy ofiar i symbolizujący pamięć płomień:

Pomnik funkcjonuje tu na zasadzie interwencji we wspomnienia, skojarzenia, wiedzy itd., która już istnieje i antycypuje te wspomnienia. Bez wiedzy o Holocaustie Mauzoleum Pamięci byłoby dla nas zaledwie listą dziwnych i obcych nazw<sup>40</sup>.

Inaczej jest w wypadku Pomnika Dzieci (przez wielu krytyków – przyznaje Ankersmit – nazywanego „kiczem”.) Ten nie wymaga od widza uprzedniej wiedzy, działa przez swoją rozbudowaną formę estetyczną – raczej pozwala doświadczyć niż organizuje doświadczenie, jak to robi Mauzoleum Pamięci – pisze historyk. Doświadczenie kodowane przez Mauzoleum Pamięci to „doświadczenie przeszłości (*experience about the past*)”, podczas gdy takie pomniki jak Pomnik Dzieci operują „doświadczeniem dotyczącym przeszłości (*experience about the past*)”. I jeśli Mauzoleum Pamięci, które może zostać wplecione w pracę żałoby, stanowi dobry sposób upamiętnienia Zagłady dla tych, którzy

<sup>38</sup> D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*. Przeł. M. Zapędowska. W zb.: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. (Antologia przekładów)*. Red. E. Domańska. Poznań 2006, s. 134.

<sup>39</sup> F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żałoba i melancholia*. Przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska. Tekst popr., uzup. E. Domańska. W zb.: *iw.*, s. 184.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 173.

jej doświadczyli, do przyszłości należy Pomnik Dzieci, który „nie jest związany z żałobą, traumą i jej oswojeniem”.

Doświadczenie o stawia nas bardziej w obliczu nerwicy i melancholii niż traumy. Jak dalej wyjaśnia Freudowska analiza melancholii, uczucia przez nią wywołane pobudzają niejasną, aczkolwiek uporczywą świadomość moralnego fiaska, jaką mamy w odniesieniu do obiektu pamięci lub upamiętnienia<sup>41</sup>.

Obaj historycy pokazują polityczny wymiar pamięci zbiorowej i sposobów jej pielęgnowania. Czy jeżeli – jak wynika z analiz Ankersmita – zbiorowości pielęgnują melancholię za pomocą estetyki wzniosłości, swoista estetyka obscenicności, jaką posługuje się Pankowski, wspierałaby mechanizmy żałoby i przepracowania?

W *Teatrowaniu nad świętym barszczem* zderzona zostaje pamięć indywidualna W. 1, W. 2 i Prezesa z pamięcią zbiorową, w której kreowanie czy podtrzymywanie wszyscy oni się angażują. Czy ich pamięć jest domeną melancholii, czy żałoby? Przypuszczalnie za wskazówkę mogą służyć różne estetyki, w jakich owe dwa porządki pamięci się wyrażają. W. 1 i W. 2 świadomie – jak się wydaje – odwołują się do estetyki obscenicznej: opowiadając o obozie, chcą „puszczać dupą tęczowe bańki”<sup>42</sup>. Tymczasem Prezes, planując swoje rytualne obchody rocznicy wyzwolenia obozu, równie świadomie odnosi się do estetyki wzniosłości, próbując uruchomić mechanizm rozgrywania w działaniu traumy poobozowej.

Pytanie: żałoba czy melancholia – pozostaje tak samo aktualne przy lekturze *Chrabąszczy*. Czy Dziennikarz – który przyjeżdża wysłuchać relacji Róży i mówi, że „jej miasto rodzinne [...] przechowuje pamięć o tych... którzy odeszli [...]”, a w każdej dzielnicy zawiązują się („sa-mo-rzutnie!”) „lokalne komitety budowy pomnika dla ofiar getta” – ma za zadanie odprawić żałobę po tych, „którzy odeszli... a byli nam... braćmi”? Jednym słowem, zamknąć na zawsze kwestię relacji polsko-żydowskich w swoim miasteczku? Czy przeciwnie – wiecie go melancholijna motywacja i potrzeba pielęgnowania rany, jaką jest świadomość ich nieobecności?

Bardzo interesujący kontekst podsuwają tu rozważania Grzegorza Niziołka, dotyczące obrazów Holocaustu w polskim teatrze powojennym. Ów teatr – pisze badacz – powstawał w społeczeństwie świadków Zagłady. Ta społeczność reprezentowała rozmaite typy zachowań – od aktywnej pomocy, przez obojętność, po aktywny lub bierny współudział. Z tego powodu teatr polski po 1945 roku staje się – jak zauważa Niziołek – „miejszem cyrkulacji potraumatycznych afektów i ukrytych transakcji kulturowych, w których obrazy Zagłady podlegały różnym procederom zawłaszczenia i deformacji”<sup>43</sup>. Autor podkreśla, że ów fenomen współtworzyła publiczność „gotowa do prowadzenia złożonej gry z własnymi wyparciami, obszarami

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 183.

<sup>42</sup> Pankowski, *Teatrowanie nad świętym barszczem*, s. 107.

<sup>43</sup> G. Niziołek, *Przedstawienie teatralne jako świadectwo. Polski teatr wobec Zagłady*. W zb.: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*. Red. nauk. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska. Współpr. red. M. Wójcik. Wyd. 2, zmien., rozszerz. Łódź 2011, s. 955. Swoją wywód na temat szczególnej roli teatru polskiego – jako instytucji i medium – przepracowującego doświadczenie świadków Zagłady G. Niziołek rozwija w książce *Polski teatr Zagłady* (Warszawa 2013).

niepamięci, ale też do drastycznego przelamywania mechanizmów obronnych”<sup>44</sup>. Publiczność chłodno reagowała na czytelne odniesienia historyczne do Zagłady, znacznie silniej – na jej ślady i metafory teatralne, konfrontując się jakoś z faktem własnej obojętności wobec Zagłady, poczuciem winy i wstydu. Krytyk pokazuje niezwykle skomplikowany spłot świadomych i nieświadomych motywacji – tak po stronie widzów, jak twórców tego teatru. Był ów teatr domeną żaloby czy melancholii? A może zarazem tym i tym. Pozwalał się konfrontować z palącym (i ciągle nieświadomym) poczuciem winy oraz nieobecnością niedawnych sąsiadów, o których u Pankowskiego upominał się Dziennikarz.

Ale jak pamiętamy, Stanisław Szeleściński przyjeżdża do Róży także ze sprawą osobistą. Śmierć brata z rąk radzieckich oficerów jest dla niego jeszcze 40 lat po wojnie niezagojoną raną, pielęgnowaną z pewnością również w celach politycznych. Prywatna trauma splata się z traumą historyczną, być może udaremniając pracę tak jednej, jak drugiej.

A Róża? Czy ta atrakcyjna, niezależna i (chyba) spełniona kobieta zamknęła za sobą przeszłość, odprawiła żalobę po rodzicach, przyjaciółach i narzeczonym – po 4814 członkach gminy żydowskiej w swoim miasteczku? Czy też do końca życia pozostanie naznaczona melancholijną utratą obiektu, (najważniejszej) części samej siebie?

Wydaje się, że Róża odrzuca melancholijne motywacje, z jakimi przyjeżdża do niej Dziennikarz, który chce jej zmarłym stawiać pomniki. Madame Karp odpowiada na nie – znów w jakimś stopniu odwołując się do estetyki obsceniczej – zdeheroizowaną historią własnego ocalenia, relacją o śmierdzącym chlewiku i cuchnącym ciecie, domagającym się swoich praw. Jakiś trop stanowi także zajęcie Róży – teatr. Być może, Dziennikarza „rozgrywają w działaniu” jego nieświadome albo nie w pełni świadome impulsy, podczas gdy Róża, tak jak W. 1 i W. 2, bardziej świadomie przepracowuje je w swojej sztuce. „Teatruje” swoją traumę? Teatrowanie byłoby zatem sposobem na jej przepracowanie. Lekarstwem na melancholię.

#### Abstract

AGATA CHALUPNIK University of Warsaw

#### “DO NOT THEATRE YOURSELF!” ON MARIAN PANKOWSKI’S “CHRABĄSZCZE” (“BUGS”)

The article offers an analysis and interpretation of Marian Pankowski’s *Chrabąszcze* (*Bugs*): many years after the war, a journalist from Poland reaches for a fashionable Paris set designer in order to take down the story of her rescue from the Holocaust. Róża Karp, the set designer, is the last in his Galician town living representative of a Jewish community which accounted for a few thousand people. The local authorities want to commemorate the society’s extermination. Pankowski juxtaposes the private and public dimension of memory, unmasks collective memory’s functioning mechanisms and shows its performative character as a field of crashing points of view and interests. Pankowski’s drama is interpreted from many theoretical perspectives, *inter alia*, psychoanalysis, trauma studies, and gender-oriented Shoah studies.

<sup>44</sup> Niziołek, *Przedstawienie teatralne jako świadectwo*, s. 956.