

ANNA SOBIECKA

Akademia Pomorska w Słupsku

Tożsamość transgraniczna. Wariant teatralny

Historie, które opowiadam, są prawdziwe.
Niezależnie od tego, czy się zdarzyły, czy nie.

Mieczysław Abramowicz, *Każdy przyniósł, co miał
najlepszego*

Historie, które usłyszałem, nie są prawdziwe,
choć wydarzyły się naprawdę.

Mieczysław Abramowicz, *Bowiem jak śmierć potężna
jest pamięć*

Należy podkreślić, iż znaczna część najnowszych prac literaturoznawczych coraz wyraźniej akcentuje kategorię tożsamości (tak w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym), kategorię, która wraz z ponowoczesnym zwrotem kulturowym staje się zagadnieniem kluczowym w rozważaniach nad wzajemnymi relacjami pomiędzy człowiekiem, historią i kulturą (społecznymi praktykami kulturowymi). W monografii zatytułowanej *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości* Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski wiążą istotę przemian ze zmianami całego paradygmatu myślenia o człowieku i jego miejscu we współczesnym świecie:

Problem tożsamości indywidualnej i kolektywnej zyskiwał w ostatnich dekadach coraz większą wagę, w miarę jak

stopniowo zmieniał się podstawowy paradygmat myślenia o człowieku i jego relacjach ze światem. Podstawowe pytania przestały w zasadzie odnosić się do istoty człowieczeństwa, rzeczywistości, prawdy i zła. Ich miejsce zajęła kwestia relacji między historycznie zmiennymi praktykami społecznymi, czyli urządzeniami, a określonymi reżimami prawdy, które wyznaczają przestrzeń weryfikacji i rozstrzygają o tym, co prawdziwe, a co fałszywe. Coraz wyraźniejsze zainteresowanie mechanizmami weredycznymi także w dziedzinie badań nad tożsamością przesunęło punkt ciężkości z definiowania esencji człowieczeństwa jako takiej na pytania o warunki i podstawowe cele jej ustanawiania w konkretnej postaci i czasie¹.

Podobne stanowisko zajmują współcześni socjolodzy, między innymi Zygmunt Bauman i Sławomir Kaprański, którzy łączą kategorię tożsamości z potrzebą samookreślenia człowieka jako jednostki działającej w określonym czasie i przestrzeni (wariant czasowo-przestrzenny). Tożsamość jako naturalna potrzeba samookreślenia człowieka interesuje zwłaszcza Baumana, który pisze:

Warto zauważyć, że odkrycie, iż rzeczy nie pozostają na zawsze w niezmiennym kształcie i mogą w przyszłości różnić się od tego, czym są teraz, należy do dwuznacznych doświadczeń. Nieprzewidywalność rodzi niepokój i strach: świat pełen jest przypadków i niespodzianek, nigdy nie można pozwolić sobie na chwilę nieuwagi i odłożenie broni. (...) Można teraz marzyć o innym życiu – bardziej godziwym, znośnym lub radosnym. Jeśli przy tym jest się pewnym siły własnego rozumu i mięśni, to można również działać na podstawie tych marzeń, czy nawet je urzeczywistniać...².

Sławomir Kaprański zwraca natomiast uwagę na rangę pamięci w procesie konstytuowania tożsamości (wariant pamięciowy). Wiąż tożsamości z pamięcią i przestrzenią określa mianem sojuszu, który przeciwstawia się upływowi czasu:

Tożsamość dyskutowana w tym właśnie, proceduralnym aspekcie, jest budowaniem w upływającym czasie – z pomocą

¹ M. Borowski, M. Sugiera, *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Warszawa 2012, s. 9.

² Z. Bauman, *Zindywidualizowane społeczeństwo*, Gdańsk 2008, s. 172–173.

pamięci – obszaru stałości, w którym zapamiętana przeszłość łączy się z antycypowaną przeszłością, stając się modalnością istnienia owego „ja” czy „my”, które przebywając w teraźniejszości, dokonuje aktów przypominania i antycypacji³.

Prezentowany w niniejszym artykule tożsamościowy wariant teatralny zostanie odniesiony do wybranych praktyk kulturowych w odnawianie działań teatru lokalnego, w których obecna staje się transgraniczna narracja tożsamościowa. Transgraniczność będzie oznaczała w tym przypadku świadome odniesienia czy też teatralne nawiązania do geograficzno-historycznego położenia Słupska, miasta leżącego dziś w centralnej części Pomorza Środkowego, ale zarazem miasta przynależącego terytorialnie przed 1945 rokiem do państwa niemieckiego, w którym przedwojenną strukturę społeczną stanowili Niemcy, Żydzi i tylko w nieznacznej części Polacy. Kategoria tożsamości transgranicznej zostanie omówiona w dwóch wariantach – czasowo-przestrzennym oraz pamięciowym. Spektakl performatywny Ludomira Franczaka *Odzyskane* (2014) będzie poddany analizie w kontekście wariantu transgranicznej tożsamości polsko-niemieckiej, zaś spektakl Stanisława Miedziewskiego *Nieustępliwy, chwytający za gardło lęk* (2014) w kontekście tożsamościowego pogranicza polsko-niemiecko-żydowskiego. Na obie teatralne narracje, w których silnie ujawnia się ich aspekt transgraniczny, nałoży się także nadrzędna narracja związana z tożsamością kulturową mieszkańców tzw. Ziemi Odzyskanych. W obu przypadkach kategoria tożsamości transgranicznej uwzględni zarówno aspekt topograficzno-przestrzenny, związany z tzw. miejscami pamięci, jak również temporalny, odnoszący się do podwójnej płaszczyzny czasowej łączącej „tu i teraz” sceniczne oraz „tam i wtedy” teatralne. Obie płaszczyzny analizy – topograficzna oraz temporalna – będą składały się na tożsamościowy wariant czasowo-przestrzenny, na który świadomie nabudowywana zostanie tożsamość miejsca/miejsc pamięci⁴. Zdaniem Pierre’a Nory „miejsca pamięci” służą bowiem nie tylko uobecnianiu przeszłości, ale także definiowaniu własnej tożsamości, gdyż „poszukiwanie pamięci to próba znalezienia

³ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010, s. 10.

⁴ Roma Sendyka miejsca pamięci świadomie wypierane czy pomijane z historii i zarazem tożsamości danej przestrzeni, społeczności, narodu, pamięci i tożsamości tego narodu nazywa nie-miejscami pamięci, łącząc je pośrednio z koncepcją „miejsc pamięci” Pierre’a Nory. Zob. R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 323–338 oraz *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 84–103.

własnej historii”⁵. Procesowi poszukiwania własnej, odnalezionej historii oraz tożsamości, czy jak chciał Eric Hobsbawm – „wynalezionej” tradycji⁶, niezmiennie towarzyszył będzie proces budowania słupskiej tożsamości, dokonujący się w tym konkretnym przypadku poprzez charakteryzowane działania (praktyki kulturowe) teatru lokalnego.

ODZYSKANE

Przedstawienie *Odzyskane* Ludomira Franczaka – urodzonego w Słupsku twórcy teatralnych projektów interdyscyplinarnych⁷ – prezentowane było na scenie Teatru Rondo w styczniu 2014 roku. Projekt (według scenariusza, w reżyserii i ze scenografią Franczaka) był punktem wyjścia dla performatywnych działań łączących wielowarstwową i wielogłosową narrację z odgrywaną „tu i teraz” instalacją wizualno-muzyczną⁸. Podstawę scenariusza stanowiły życiorysy niemieckich obywateli mieszkających w Słupsku i jego okolicach do 1946 roku. Spisane życiorysy oraz oświadczenia Niemców były częścią tzw. dokumentów lojalnościowych, które musieli oni podpisać przed wyjazdem lub pozostaniem w Słupsku – przedwojennym Stolpie⁹. *Odzyskane* łączyły wielopoziomowe działania i narracje o charakterze performatywnym: czytane różnymi głosami życiorysy niemieckich obywateli, osobistą narrację Franczaka, opowiadającego (wypowiedzi z nagrania) o parze butów odnalezionych podczas remontu w starej przedwojennej kamienicy w Słupsku, zamieszkiwanej przez jego rodzinę,

⁵ P. Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 22.

⁶ E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10.

⁷ Ludomir Franczak (ur. w 1974 r.) działa z sukcesami na wielu polach – tworzy grafikę, malarstwo, instalacje przestrzenne, projekty multimedialne, jest autorem scenografii i kostiumów do kilkunastu przedstawień, a także projektantem mody.

⁸ *Odzyskane*, scenariusz, reżyseria i scenografia – Ludomir Franczak, muzyka – Marcin Dymiter, kostium – Magdalena Franczak. Głosów użyczyli: Irena Jun, Andrzej Golejewski, Stefan Filipowicz, Mateusz Nowak, Dorota Lesiak, Katarzyna Duma, Magdalena Franczak, Wiktoria Wrzyszczy, Emil Franczak, syntezytor mowy. Produkcja – Centrum Rezydencji Teatralnej/Scena Robocza w Poznaniu, premiera 08.11.2013 (Poznań).

⁹ Dokumenty te udało się odnaleźć Franczakowi w Słupskim Oddziale Państwowego Archiwum w Koszalinie. Cały multimedialny projekt powstawał w trzech etapach. Pierwszy stanowiła książka artystyczna i towarzysząca jej wystawa „Odzyskane z pamięci”, prezentująca fotografie, życiorysy, mapy, rysunki oraz pamiątki i przedmioty związane z wysiedleńcami. Wystawę prezentowano w Galerii Wozownia w Toruniu (czerwiec–sierpień 2013). Etapem drugim był projekt wizualny zatytułowany „Migracje/Kreacje”, zrealizowany przez Muzeum Emigracji w Gdyni w przestrzeni trójmiejskiej Szybkiej Kolei Miejskiej (lipiec 2013). Etapem podsumowującym był spektakl *Odzyskane* wyprodukowany przez poznańską Scenę Roboczą.

wreszcie, wielopunktowe działania sceniczne performerera wpisane w wizualno-dźwiękową instalację, opartą na symbolice budowanej z porozrzucanych krzeseł – piramidy/wieży¹⁰.

Spektakl składał się z kilku zmultiplikowanych sekwencji. Pierwszą stanowiły działania performerera związane z wieszaniem na ścianie zdjęć i pamiątek po niemieckich przesiedleńcach z okolic Słupska. Portrety, zdjęcia, strony wypełnione odręcznie spisanyymi życiorysami oraz zdjęcia pamiątek życia codziennego stopniowo wypełniały prowizoryczne ściany ustawione w zamkniętej przestrzeni instalacji. Dopełnieniem obrazu stawała się wielogłosowa narracja oraz próby jej wizualizacji w postaci projekcji wideo. Drugą sekwencję wyznaczały działania sceniczne Franczaka związane z parą odnalezionych butów. Performer zakładał początkowo nie swoje, po pewnym czasie już swoje buty, wpasowywał się w nie, próbując odgrywać/opowiadać swoją, a zarazem nie-swoją historię. Ubrany w buty zaczynał trzecią sekwencję prezentacji – proces budowania piramidy/wieży, jak się później okaże symbolicznego drzewa, porośniętego hubami. Sekwencja czwarta związana była z innym symbolicznym artefaktem dopełniającym działania performerera, który znajdował na scenie rekwizyt typowy dla wyobrażenia o przesiedleńcach. Duża, podróżna walizka skrywała w sobie nie tylko pamiątki minionej przeszłości, ale także porośnięta była hubami, podobnie jak rosące/budowane obok drzewo. We wnętrzu walizki znajdowały się mechaniczne, poruszające się ptaki, które wydawały dźwięki lasu. W tym samym czasie na akustyczno-wizualny obraz nakładała się odrębna jednostkowa narracja (głos Ireny Jun). Była to historia Joachima, którego ojciec zdążył powrócić do domu z wojennej zawieruchy, ale zginął w tragicznych, niewyjaśnionych okolicznościach. Chłopak na wieść o śmierci ojca wybiegał do lasu, chcąc w samotności wykrzyczeć swój ból. Tam upadał pod olbrzymim dębem. Kiedy się budził, jego głowę wypełniała przedziwna muzyka – dźwięki lasu, w których dominowały odgłosy ptaków, szum wiatru i poruszających się konarów drzew. Te stopniowo wzmagające się odgłosy wywoływały bolesne wspomnienie ojca, z którym Joachim odbywał piesze wycieczki do lasu. W tym samym czasie muzyka wzmagала się nie tylko w narracji o Joachimie, ale także na scenie. Publiczność otaczały coraz bardziej natarczywe tony. Jedna narracja przechodziła w drugą, kolejną historię opowiadaną innym głosem.

¹⁰ Spektakl *Odyskane* był już przedmiotem obserwacji w kontekście omawianego przeze mnie zagadnienia w moim wystąpieniu *Teatralne remiksowanie historii jako wariant historii lokalnych* na katowickiej konferencji *Teatr historii lokalnych* (artykuł złożony do druku). W tym miejscu powracam do wcześniejszych ustaleń związanych z realizacją Franczaka w odniesieniu do teatralnego wariantu transgranicznej narracji tożsamościowej.

Narracje/historie wypowiedane stawały się narracjami/historiami „odzyskanymi”. Czytane różnymi głosami historie przedwojennych mieszkańców Pomorza i samego Stolpu układały się w narracje fikcyjne, ale bardzo prawdopodobne. Przywoływane historie dopełniane były wizualnymi detalami (projekcje wideo) – fotografiami przodków, rysunkami, mapami, przedmiotami osobistymi i różnymi pamiątkami po dawnych mieszkańcach miasta.

W przyjętej perspektywie analitycznej najważniejsza w *Odzyskanych* wydaje się narracja tożsamościowa samego Franczaka opowiadającego rodzinną historię, a właściwie historię butów odnalezionych podczas remontu starej słupej kamienicy. Performer, zakładając buty, wpasowując się w nie, rozpoczynał wędrówkę po swojej małej ojczyźnie – mieszkaniu, kamienicy, mieście, w którym do dzisiaj odnaleźć można pojedyncze studzienki kanalizacyjne z przedwojennym napisem „Stolp”. Obdarowany butami, a tym samym symbolicznie ubogacony osobistymi doświadczeniami performer, rozpoczynał poszukiwania tożsamości mieszkańców swojego domu, miasta, czemu dawał wyraz w kolejnych sekwencjach wędrówki po historii/historiach Słupska. Zderzenie poszczególnych sekwencji przedstawienia (wielogłosowych narracji, działań scenicznych artysty oraz performatywnej instalacji) stanowiło – w jego płaszczyźnie topograficznej – próbę dotarcia do ludzi i dawnych miejsc, do prawdy o nich samych i ich losach, do historii indywidualnych oraz zbiorowych. W płaszczyźnie temporalnej przedstawienie stwarzało obraz nowej fikcyjnej rzeczywistości, dokonującej się „tu i teraz” na oczach zgromadzonej publiczności, a zarazem obraz historii odzyskanej na nowo, obdarzonej/obdarzanej nowymi znaczeniami w wymiarze „tam i wtedy”. Obie płaszczyzny przedstawienia – topograficzna oraz temporalna – budowały razem tożsamościowy wariant czasowo-przestrzenny „miejsc pamięci” dawnego Stolpu – dziś Słupska. Wydaje się, iż w *Odzyskanych* proces dopowiadania czy też opowiadania na nowo historii, tak w wymiarze indywidualnym (pojedyncze portrety, pamiątki, życiorysy i historie skrywające się za nimi), jak i zbiorowym (symboliczna piramida/wieża) podporządkowany został przywracaniu pamięci o przeszłości i tożsamości tego miejsca.

Ułożone na nowo czy też „odzyskane” na nowo historie kreśliły, jak się wydaje, nie tylko obraz pełen nostalgii i zadumy, ale zarazem wywoływały niepokój. W kulminacyjnym momencie *Odzyskanych* nakładające się na siebie narracje oraz dźwięki tworzyły chór głosów, który nie pozostawiał widza obojętnym. Drażnił, wibrował, wypełniał całą przestrzeń performatywnego widowiska. Przedziwna oranżeria, odkrywająca przed widzem świat pozornie znany, tak naprawdę ukry-

ty, bądź odczytany na nowo, w którym wszystko wydawało się możliwe. Świadcowie minionej przeszłości, a zarazem współczesne „miejsca pamięci” – i ludzie, i pamiątki zgromadzone po nich w postaci przeróżnych rekwizytów oraz artefaktów – przemawiały jakże wyrazistym głosem (wyrazistymi głosami).

NIEUSTĘPLIWY, CHWYTAJĄCY ZA GARDŁO ŁĘK

Przedstawienie zatytułowane *Nieustępliwy, chwytający za gardło łęk*¹¹ wyreżyserowane przez Stanisława Miedziewskiego, znanego słupskiego specjalistę od monodramu, rozgrywa się w przestrzeni miasta, które przecina rzeka i siedem mostów. Scenariusz opowieści powstał na podstawie tekstów niemieckiego prozaika Winfrieda Georga Sebald, zbiorów opowiadań Mieczysława Abramowicza *Każdy przyniósł, co miał najlepszego* i *Bowiem jak śmierć potężna jest pamięć* oraz dokumentów historycznych związanych z funkcjonowaniem i organizowaniem w czasie II wojny światowej tzw. dziecięcych transportów z terenów Europy Środkowej. Początkowo bohater opowieści nie wie, kim jest i nie zdaje sobie sprawy, skąd pochodzi on i jego rodzina. Przez długi czas znosi tę niewiedzę bez zastrzeżeń, lecz pewnego dnia, tuż po swoich piętnastych urodzinach, przystępuje do tropienia śladów własnej i zarazem rodzinnej historii:

Od czasów dzieciństwa i młodości nie wiedziałem, kim naprawdę jestem. Z dzisiejszego punktu widzenia rozumiem naturalnie, że już moje nazwisko oraz fakt, że poznałem to nazwisko dopiero w wieku lat piętnastu – powinny naprowadzić mnie na ślad mego pochodzenia. Ale ostatnio uświadomiłem sobie też, dlaczego jakaś instancja, nadrzędna wobec moich władz umysłowych, strzegła mnie przed moją własną tajemnicą. Odwodziła od wyciągnięcia oczywistych wniosków i wszczęcia odpowiednich dociekań. Nie było łatwo pozbyć się skrępowania wobec samego siebie. Niełatwo będzie ułożyć rzeczy w jakim takim porządku¹².

¹¹ *Nieustępliwy, chwytający za gardło łęk*, scenariusz i reżyseria Stanisław Miedziewski, kostiumy i scenografia Magdalena Franczak, muzyka i wokalne wykonanie partii narratora Bartosz Kieresieński, z udziałem aktorów Teatru Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Słupsku, Teatru Rondo, formacji „Witkacy Cacy Cacy”, aktywistów organizacji pozarządowych oraz instruktora teatralnego Wiesława Dawidczyka. Przedstawienie zrealizowano przy finansowym wsparciu Fundacji Ochrony Dziedzictwa Żydowskiego, premiera 07.11.2014 (Słupsk).

¹² *Nieustępliwy, chwytający za gardło łęk* [scenariusz], Archiwum Teatru Rondo w Słupsku, s. 2–3.

Dorośli już bohater odkrywa, że – jako czteroletnie dziecko – przybył do Londynu w czasie II wojny światowej w jednym z transportów, które wysyłano z terenów Europy Środkowej do Anglii i Szwecji, podczas gdy rodzice dzieci byli wywożeni do hitlerowskich obozów zagłady. Mężczyzna został przygarnięty i wychowany przez bezdzielne małżeństwo kalwińskiego kaznodziei z miejscowości Bala w Walii. Odnajdując ulicę po ulicy w Pradze, Terezynie, Gdańsku, Słupsku, twarz po twarzy – opiekunki, matki i ojca, przedmiot po przedmiocie, fotografię po fotografii, odsłania rozdzierającą przeszłość, którą – co wyraźnie odczuwa – nosił w sobie od zawsze. To zarazem seria obrazów „miejsc pamięci”, które na trwałe wpisały się w jego świadomość i pamięć.

Szczególnie ciekawy zarówno w strukturze samego scenariusza, jak i przedstawienia *Nieustępliwego, chwytającego za gardło lęku* wydaje się wielowątkowy i zarazem symultaniczny sposób prowadzenia akcji dramatycznej, w której na pierwszy plan wysuwa się monolog dorosłego dziś mężczyzny (w obrazach z przeszłości – czteroletniego dziecka z Pragi) odkrywającego swoje korzenie, na który nakładana jest historia, a właściwie równoległe historie wielu żydowskich rodzin. Wspólnota przeżyć i doświadczeń prowadzi nas poprzez kolejne dni i miesiące 1938 i 1939 r. Narracyjne partie śpiewane głównego narratora opowieści (nie bohatera) oraz sceny relacjonujące wydarzenia rozgrywają się w całej Europie: korespondent BBC informuje o antyżydowskich demonstracjach w Wiedniu, amerykański i szwedzki konsul w Sztokholmie przygotowują swoje placówki do otwarcia dodatkowych biur paszportowych, czytane są fragmenty pamiętnika pastora ze Szwecji, który decyduje się przyjąć pod swój dach żydowskiego chłopca, dyplomatyczne decyzje zapadają na dworze królewskim i w Ministerstwie Spraw Zagranicznych Wielkiej Brytanii, w czeskiej Pradze matka bohatera relacjonuje swój pierwszy występ w roli Olimpi, opisuje także wkroczenie wojsk nazistowskich do miasta i okoliczności życia pod okupacją. Losy całych rodzin poznajemy od momentu przekazania żydowskim gminom informacji o możliwości wyjazdu dzieci (między dziewiątym a czternastym rokiem życia) do Anglii i Szwecji. We wspomnieniach żydowskiej społeczności ciągle żywe i bolesne pozostają także wydarzenia „nocy kryształowej” (9 listopada 1938 r.), kiedy na terenach Niemiec, Austrii, Czech, Wolnego Miasta Gdańsk, a także w Słupsku niemieccy i austriaccy naziści wymordowali setki Żydów, spalili synagogi, zniszczyli dziesiątki tysięcy sklepów i mieszkań. Już wtedy tysiące Żydów wysłano do obozów koncentracyjnych, co w konsekwencji zainicjowało próby ratowania dzieci („najchętniej Żydów chrześcijan”). Droga wielu dziecięcych transportów wiodła przez Pragę, Wiedeń, Berlin, a dalej przez Holandię. Dzieci stłoczone były w „brudnych

i cuchnących” wagonach, pozbawionych elektryczności i wody. Musiały jednak posiadać precyzyjnie przygotowane i przeliczone rzeczy: „12 chusteczek do nosa, dwa garnitury, kamizelkę, cztery swetry, pięć par spodni, dwanaście par kalesonów, tyle samo długich skarpet, płaszcz przeciwdeszczowy, szczoteczka do zębów, mydło, pastę, cztery pary sznurowadeł, torbę na brudną bieliznę, sześć par rękawiczek, dres sportowy, 10 arkuszy papieru listowego”¹³. Jak bolesne dla małych dzieci były to przeżycia najlepiej świadczy fakt, że dorosły już bohater po siedemdziesięciu latach nadal ma w pamięci nie tylko wydarzenia związane z rozstaniem z rodziną, długą podróżą pociągiem, ale także obraz dworcowej poczekalni, w której po raz pierwszy zobaczył swoich nowych opiekunów:

Poczekalnia, w której tkwiłem jak oślepiiony, mieści w sobie wszystkie godziny mojej przeszłości, tłumione wygaszane lęki i pragnienia (...). Przypomniałem sobie, że tu – w tej poczekalni – znalazłem się po przybyciu do Anglii siedemdziesiąt lat temu – zabrakło mi słów, gdy podeszło do mnie tych dwoje obcych ludzi, których języka nie rozumiałem. Ujrawszy chłopca siedzącego na ławce w tępym stuporze – uświadomiłem sobie jakich spustoszeń dokonało we mnie osamotnienie przez wszystkie te lata. Poczułem się strasznie zmęczony na myśl, że nigdy naprawdę nie żyłem albo, że teraz dopiero się urodziłem...! Poniekąd w przeddzień śmierci¹⁴.

Powrót do przeszłości i związanych z nią „miejsc pamięci” (rodzinny dom w Pradze, zapamiętany obraz twarzy matki, pojedyncze słowa i melodia śpiewanej przez nią piosenki) to zarazem powrót do długo wypieranej świadomości własnych korzeni, własnej tożsamości, własnego, a nie adopcyjnego imienia i nazwiska (Dafydd Elias – w rzeczywistości Jacques Austerlitz):

Pamiętam nowe ubranka, które bardzo mnie unieszczęśliwiały. Zniknięcie zielonego plecaczka. Pamiętam, jak obumierał we mnie ojczysty język, pamiętam jego z miesiąca na miesiąc cichnący pogłos, słyszałem od wewnątrz, jak tłucze się we mnie i kołacze, niczym uwięziona istota, nieruchomiejąca w lęku i milknąca, gdy tylko zwrócić na nią uwagę... Nie mam żadnej wprawy w przywoływanie wspomnień, starałem się

¹³ Tamże, s. 11.

¹⁴ Tamże, s. 11–12.

jak najmniej pamiętać i unikać wszystkiego, co odnosiło się do
mego nieznanego mi pochodzenia¹⁵.

Pamięć jednak powraca, jak również potrzeba powrotu do miejsc i śladów dziecięcej pamięci, dziecięcej tożsamości. Urzędniczka z praskiego archiwum pomaga bohaterowi w ustaleniu adresu jego zameldowania na Małej Stranie, „gdzie upłynęły mu pierwsze lata dzieciństwa, z których nie zachował się żaden ślad... Ale czuł, że jakby już kiedyś tędy szedł...”¹⁶. W starej kamienicy bohater odnajduje opiekunkę z lat dziecięcych Verę Ryszanową, przyjaciółkę matki, początkującej wówczas aktorki Agaty Austerlitzovej. Od niej dowiaduje się o losie swoich rodziców – Agaty Austerlitzovej i Maximiliana Aychenvalda – prowincjonalnych aktorów i śpiewaków operetkowych, którzy w maju 1933 roku wracają z Paryża i osiedlają się w Pradze. Tam zastaje ich nazistowska okupacja, później następuje bolesne rozstanie z ukochanym synem, przymusowe zamknięcie w getcie, a po pewnym czasie wywózka do obozu w Terezynie. Jedynym ocalałym śladem/pamiętką po rodzicach stają się dwie fotografie, które Vera, jakimś cudem, odnajduje schowane w książkach pożyczanych przez Agatę i Maximiliana. Na jednym ze zdjęć bohater rozpoznaje siebie sprzed siedemdziesięciu laty w kostiumie pazia uszytym na bal maskowy, na pół roku przed wyjazdem z Pragi. Na drugim widnieją dwie postaci, prawdopodobnie rodziców Jacques’a, choć Vera nie ma pewności, czy to rzeczywiście oni. Kolejnym etapem poszukiwań staje się muzeum obozowe w Terezynie, gdzie bohater odnajduje materialne ślady zagłady wieluset tysięcy Żydów, w tym także dokumenty potwierdzające pobyt w obozie Agaty Austerlitzovej, więźniarki numer 975, która opuściła Terezin 30 września 1944 roku, by jednym z wielu transportów przejechać jeszcze 500 kilometrów i zatrzymać się, już na zawsze, nieopodal stacji kolejowej Oświęcim/Auschwitz-Birkenau.

Wielowątkowość akcji dramatycznej oraz otwarty charakter struktury czasoprzestrzennej *Nieustępliwego* sprawiają, że przestrzeń przedstawienia staje się miejscem wydarzeń z coraz to nowych płaszczyzn czasowych oraz spacjalnych. W wymiarze topograficzno-temporalnym inscenizacji przedwojenne opowieści mieszają się ze wspomnieniami z Pragi, Wiednia, Sztokholmu, Gdańska, Anglii i Walii, a także z późniejszymi poszukiwaniami głównego bohatera. Losy indywidualne splatają się z opowieściami o zagładzie całego narodu. Fragmentaryczność doświadczeń indywidualnych oraz zbiorowych,

¹⁵ Tamże, s. 13.

¹⁶ Tamże, s. 20.

a zarazem symultaniczna wielowątkowość akcji dramatycznej, uzupełniana mnogością wydarzeń, postaci i odwołań, sprawiają, że spektakl nabiera cech wielkiej metafory pamięci o tym, co wydarzyło się w przeszłości, ale zarazem metafory pamięci o tożsamości i potrzebie samookreślenia każdego bez wyjątku człowieka. Dzięki temu przedstawienie stanowi udany przykład połączenia tożsamościowego wariantu czasowo-przestrzennego oraz pamięciowego. Dorosły już bohater powraca do ważnych dla siebie „miejsz pamięci”, w których odnajduje nie tylko stare, pożółkłe fotografie i żyjących jeszcze świadków minionych wydarzeń, ale także odpowiedzi na pytania zadawane samemu sobie przez całe dorosłe życie – kim jestem i skąd pochodzę. Rolę świadków pamięci odgrywają w przedstawieniu nie tylko odnalezione prawdziwe lub prawdopodobne fotografie rodziców i małego Jacques’a, ale także zapamiętane z dzieciństwa obrazy, smaki, słowa piosenek i modlitw. Dla małego wówczas, dziś dorosłego Jacques’a – Dafyddda kluczową kategorią tożsamości staje się nie tylko pamięć, ale także jej artefakty, w tym właśnie pożółkłe fotografie: „Takie wynurzające się z zapomnienia fotografie mają w sobie coś niezgłębionego... Jak gdyby fotografie same miały pamięć... i przypominały sobie, jacy byliśmy kiedyś, my, którzyśmy przeżyli, i ci, których już nie ma”¹⁷.

W przedstawieniu *Nieustępliwego, chwytającego za gardło lęku* powrót do „miejsz pamięci” staje się możliwy nie tylko dzięki pamięci głównego bohatera i jej szczególnym właściwościom łączenia odległych i jakże różnych czasoprzestrzeni, ale także dzięki specyficznej konstrukcji teatralnej realizacji, która poprzez wielowątkową symultaniczność prezentowanych scen, obrazów, fragmentów, dźwięków i głosów, łączy, a zarazem eksponuje określone właściwości procesu zapamiętywania, jak i samej pamięci. Pogłębienie procesu zapamiętywania odbywa się także dzięki prostemu zabiegowi inscenizacyjnemu, który opiera się na wprowadzeniu w narrację tożsamościową dwóch różnych narratorów. Jednym z nich jest żydowski chłopiec, dziś dorosły mężczyzna poszukujący własnej tożsamości – Jacques/Dafydd, któremu ostatecznie udaje się powrócić do zapomnianych, częściowo tylko utraconych „miejsz pamięci”. Stają się one miejscami spotkania przeszłości i teraźniejszości, żywych i umarłych:

Nie sędę, abyśmy rozumieli prawa, które żądają powrotem przeszłości – ale coraz mocniej jestem przekonany, że czasu w ogóle nie ma. Są tylko różne, zazębiające się ze sobą

¹⁷ Tamże, s. 32.

wedle wyższych zasad stereometrii, przestrzenie, pomiędzy którymi żywi i umarli mogą się przemieszczać, jeśli chcą. Wydaje mi się, że my jeszcze żywi, w oczach umarłych jesteśmy nierealnymi istotami widzianymi tylko czasem, w określonych warunkach świetlnych i atmosferycznych. Zawsze nawiedzało mnie poczucie, że nie mam swego miejsca w rzeczywistości, że wcale nie istnieje¹⁸.

Drugim narratorem *Nieustępliwego* staje się narrator-komentator, jakże współczesny świadek przeszłości i teraźniejszości, świadek pamięci i historii, któremu w niezwykle atrakcyjny sposób (śpiewane komentarze w postaci typowych rock-songów) udaje się łączyć teraźniejszość i przeszłość, pamięć i tożsamość, a zarazem wyjaśniać oraz komentować sensy prezentowanych wydarzeń:

Ból!
 Ból!!
 Ślady bólu!
 Niezliczonymi
 delikatnymi liniami
 ciągną się przez historię –
 Mrok nie rozprasza się –
 ale gęstnieje.
 Jak niewiele możemy zatrzymać.
 Ile wciąż idzie w zapomnienie.
 Świat
 niejako sam się opróżnia
 i pustoszeje
 jeśli historie
 związane z niezliczonymi miejscami
 i przedmiotami
 które same nie mają władzy pamięci
 nie zostaną
 przez nikogo wysłuchane.
 Zanotowane!
 Ani przekazane!¹⁹

Świadek obu narratorów, Jacques'a/Dafydd'a oraz narratora-komentatora staje się tym cenniejsze, gdy uświadamiamy sobie fakt,

¹⁸ Tamże, s. 33–34.

¹⁹ Tamże, s. 1–2.

iż Jacques'owi pozostaje niewiele życia. Udaje mu się, co prawda, odzyskać utraconą pamięć przeszłości i zarazem własną tożsamość, ale wynik walki ze śmiertelną chorobą nie pozostawia złudzeń.

Tożsamościowa opowieść Ludomira Franczaka o przedwojennym Stolpie i jego mieszkańcach oraz spektakl Stanisława Miedziewskiego *Nieustępliwy, chwytający za gardło lęk* przywodzą na myśl także inne teatralne projekty ostatnich lat, które podejmowały kwestie tożsamości, prawdy historii i pamięci o niej. Wspomnieć należy przynajmniej o dwóch, niezwykle podobnych w swoim zamyśle tematycznym do słupskich realizacji, tj. o *Kamienicy. Das Haus* Sebastiana Majewskiego, przygotowanej dla wrocławskiej Sceny Witkacego w 2004 r. oraz *Transferze!* Jana Klaty, zrealizowanym we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego w 2006 r. *Kamienica*, inspirowana opowiadaniem *Cyrkiel* Andreasa Pilgrima, stanowiła próbę dotarcia do historii mieszkańców zrujnowanego poniemieckiego domu położonego we wrocławskiej dzielnicy Nadodrze, próbę wyobrażenia sobie i zarazem zrekonstruowania, jak mogło ono wyglądać kilkadziesiąt lat wcześniej. Spektakl utkany był z prostych skojarzeń i symboli, podobnie jak słupskie przedstawienie performatywne Franczaka, który ubierając stare, znalezione w poniemieckiej kamienicy buty, powracał do historii swojej rodziny, a zarazem historii skrywanej w podłodze budynku. W przedstawieniu Majewskiego na podwórku, nieopodal tytułowej kamienicy, często bawiła się dziewczynka o imieniu Lena. Grała w łapki z kimś niewidzialnym. Jak się później okaże, z niewidzialną siostrą, która utonęła w pobliskim stawie oraz z żydowskim chłopcem – Samuelem, zamordowanym przez młodego nazistę. Dziecięce zabawy Leny stanowiły jedynie przepustkę do świata dorosłych, a zarazem wprowadzały w trudną historię wrocławskiego pogranicza polsko-niemiecko-żydowskiego. *Transfer!* Jana Klaty, podobnie jak *Nieustępliwy...* Miedziewskiego, inspirowany był losami ludzi pozbawionych w pewnym momencie swojego życia tradycji i korzeni. Grupa starszych, doświadczonego życiem i naznaczonych wojenną tułaczką osób opowiadała własne, nie cudze, historie o przymusowym wysiedleniu/wypędzeniu z rodzinnych domów. Opowieściom wspólnych losów Polaków, Niemców i Ukraińców przysłuchiwali się trzej wielcy ówczesnego świata, którzy dokonali w Jalcie podziału Europy (symulacyjny sposób prezentowania scen w dwóch planach akcji). Wielogłosowa i wielowarstwowa narracja świadków minionej przeszłości *Transferu!*, podobnie jak *Odzyskanych*, przypominała o wspólnym losie

wieluset tysięcy Polaków i Niemców, wypędzonych po II wojnie światowej ze swoich rodzinnych domów. Podobieństwo wykazywała także warstwa dramaturgiczna obu przedstawień, gdyż scenariusz *Transferu!* powstał na podstawie wspomnień uczestników tragicznych wydarzeń, którzy na scenie opowiadali po polsku i po niemiecku swoje własne historie.

Wszystkie przywołane w niniejszym artykule przedstawienia traktujące o wspólnocie przeżyć i doświadczeń mieszkańców dawnego pogranicza geograficzno-historyczno-kulturowego polsko-niemieckiego oraz polsko-niemiecko-żydowskiego (uwzględniając także świadomość ich istotnych różnic) stanowią teatralne warianty jakże współczesnych pytań o tożsamość transgraniczną. Tereny tzw. Ziemi Odzyskanych²⁰ nabierają w tym kontekście, po raz kolejny, zupełnie nowego znaczenia. Nie bez przyczyny współcześni historycy i socjologowie zwracają uwagę – z jednej strony – na specyficzną wielokulturowość mieszkańców tych ziem, wielokulturowość wynikającą nie tylko z przedwojennych uwarunkowań społeczno-historyczno-religijnych, ale także z powojennych konsekwencji procesów przesiedleń, wypędzeń, migracji, repatriacji i budowania od początku zupełnie nowej struktury społecznej, z drugiej strony – na trudności z identyfikacją z nowym miejscem oraz budowaniem poczucia tożsamości mieszkańców tych terenów. Zdaniem socjologów na Ziemiach Odzyskanych doszło bowiem do powstania typowej „mozaiki kulturowej” ludności, zaś sama „wielokulturowość” stała się istotną cechą przemian społecznych mieszkańców dzisiejszego Pomorza²¹. Jak pisze Andrzej Sakson w pracy pod znamienym tytułem *Pomorze – trudna ojczyzna?*:

Na Ziemiach Zachodnich i Północnych dokonał się po 1945 roku niespotykany w dziejach nowożytnej Europy proces masowej wymiany ludności. W zasadniczy sposób zmieniły się dotychczasowe stosunki społeczno-polityczne, gospodarcze, wyznaniowe i narodowe. Dochodziło do zderzeń ideologii „zdobywców” i „przeigranych”, „szabrowników”

²⁰ W najnowszych pracach historycznych oraz socjologicznych termin Ziemia Zachodnie i Północne używany jest wymiennie z określeniem Ziemia Odzyskane ze względu na dokonane rewizje pojęć oraz faktów obowiązujących w epoce PRL-u. Termin Ziemia Odzyskane funkcjonuje najczęściej w odniesieniu do oficjalnej nazwy używanej w Polsce w latach 1945–1948 dla określenia terenów przyłączonych/odzyskanych w 1945 roku. Zob. np. J. Jasiński, *Kwestia pojęcia Ziemia Odzyskane*, [w:] *Ziemia Odzyskane/Ziemia Zachodnie i Północne. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Poznań 2006, s. 15–25.

²¹ Zob. M. Latoszek, *Wielokulturowość mieszkańców Pomorza na tle procesów przemian społecznych (1945–1995)*, [w:] *Pomorze – trudna ojczyzna? Kształtowanie się nowej tożsamości 1945–1995*, red. A. Sakson, Poznań 1996, s. 155, 175 i nast.

i „pionierów”. Dla wielu była to swoista ziemia przeklęta. Na niektórych obszarach lawinowo narastały krzywdy – jednostek, całych społeczności i grup narodowych. Znikały kultury, wyjeżdżali i przybywali nowi ludzie, którzy przez długi czas byli sobie obcy²².

Także Słupsk, przynajmniej w pierwszych latach powojennych, stanowił typową mozaikę narodowo-kulturową. Na początku 1945 r. mieszkało tu około 75 tysięcy osób, z czego większość stanowili Niemcy. Polaków było zaledwie 300 (robotnicy przymusowi) oraz niewiele ponad 400 autochtonów²³. Pierwsi polscy osadnicy – w większości robotnicy przymusowi z Niemiec, jeńcy wojenni oraz więźniowie obozów koncentracyjnych, a dopiero później osadnicy z różnych regionów Polski – zaczęli napływać do Słupska bezpośrednio po zakończeniu działań wojennych, wraz z nimi przybywały grupy operacyjne Pełnomocnika Rządu Rzeczypospolitej Polski na Obwód Słupsk, mające na celu organizację życia w mieście. W maju 1945 r. zameldowanych było 535 Polaków, a w grudniu już ponad 13 tysięcy, w tym głównie urzędników, rzemieślników, przedstawicieli wolnych zawodów²⁴. Warunki życia były wyjątkowo trudne. W mieście nadal przebywali Niemcy, a także radzieckie oraz polskie oddziały wojskowe. Dla polepszenia sytuacji ludności cywilnej wprowadzono kartkowy system zaopatrzenia w artykuły żywnościowe oraz przedmioty codziennego użytku. Brakowało opieki medycznej, mieszkań, miejsc pracy, a przede wszystkim poczucia bezpieczeństwa, co potwierdzają wydane niedawno wspomnienia słupskich osadników²⁵. Wraz z upływem powojennych lat stopniowo wzrastała liczba polskiej ludności, zaś proces gwałtownego osadnictwa typowy dla lat 1945–1946 zaczął stabilizować się dopiero po 1947 r. Pod koniec 1946 r. Słupsk zamieszkiwało już ponad 28 tysięcy Polaków, w 1947 roku liczba ta wynosiła ponad 34 tysiące, a w 1949 roku – ponad 40 tysięcy²⁶.

²² A. Sakson, *Procesy integracji i dezintegracji społecznej na Ziemiach Zachodnich i Północnych Polski po 1945 roku*, [w:] *Pomorze – trudna ojczyzna?*..., s. 132.

²³ Sytuację słupskich osiedleńców w pierwszych latach powojennych scharakteryzował szczegółowo historyk Stanisław Łach. Zob. S. Łach, *Osadnictwo polskie w Słupsku w 1945 roku*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1986, nr 6 a, s. 115–135 oraz tenże, *Osadnictwo polskie w Słupsku w latach 1946–1950*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1987, nr 7 a, s. 87–106.

²⁴ Zob. tenże, *Osadnictwo polskie w Słupsku w 1945 roku*..., s. 124–125.

²⁵ Zob. *Mój nowy dom. Wspomnienia słupskich osadników. Prace zgłoszone na konkurs literacki zorganizowany przez Słupski Uniwersytet Trzeciego Wieku*, red. J. Nitkowska-Węglarz, Słupsk 2009 oraz M. Mazur, „Szli na zachód osadnicy”. *Tożsamość kulturowa ludności przybytej na Pomorze po 1945 roku (katalog wystawy)*, Słupsk 2002.

²⁶ Zob. S. Łach, *Osadnictwo polskie w Słupsku w latach 1946–1950*..., s. 93.

O niełatwej powojennej rzeczywistości traktują pośrednio także przedstawienia Ludomira Franczaka i Stanisława Miedziewskiego, zrealizowane nieprzypadkowo w Słupsku, choć interesują nas one przede wszystkim ze względu na wykorzystane w nich transgraniczne narracje tożsamościowe oraz pytania związane z poszukiwaniem własnej historii i tożsamości. Obie inscenizacje to zarazem dwa różne warianty tego samego pytania – kim jestem i skąd pochodzę? Pytanie to zadaje Franczak w *Odzyskanych*, ubierając stare buty, wpasowując się w nie i traktując jako swoje, poszukuje nie tylko własnej tożsamości, ale także pyta o przodków współczesnych słupszczyzan, o pamięć o dawnych mieszkańcach tego miasta. Podobne pytania zadaje również Miedziewski, który do realizacji *Nieustępliwego, chwytającego za gardło lęku* zaprosił aktorów-amatorów Teatru Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Słupsku, wśród których znaleźli się świadkowie minionych wydarzeń, świadkowie, którzy ze wzruszeniem i łzami w oczach opowiadali nie-swoje, choć po części także swoje historie. Obie realizacje wpisują się także w aktualne we współczesnej humanistyce trans- i interdyscyplinarne badania pamięciologiczne²⁷, w których praktykowanie dialogicznej teorii pamięci o przeszłości i wspólnocie przeżyć wysiedlanych Polaków, Niemców, Żydów staje się przedmiotem różnorodnych praktyk pamięci kulturowej, w tym konkretnym przypadku pamięci kulturowej wpisanej w realizację teatralną (teatralny wariant tożsamościowy). Prezentowane płaszczyzny analityczne obu przedstawień – topograficzna oraz temporalna – składają się na tożsamościowy wariant czasowo-przestrzenny, na który nabudowywana zostaje tożsamość miejsc pamięci dawnego Stolpu, dziś Słupska. Konkretyzacja podwójnej płaszczyzny czasowo-przestrzennej („tam i wtedy” oraz „tu i teraz”), a także specyficzny wariant narracji tożsamościowej obu przedstawień – w przypadku *Odzyskanych* jednostkowej i zarazem indywidualnej narracji performerów, w przypadku *Nieustępliwego...* zderzenia narracji bohatera dziecka i dorosłego oraz narratorka-komentatora wydarzeń minionych, jak i współczesnych – powodują rozbudowanie w obu realizacjach tożsamościowego wariantu pamięciowego, którego podstawową kategorią staje się zarówno mówienie o przeszłości, jak przede wszystkim przywoływanie i pamięć o przeszłości. Zamiany te Pierre Nora nazywa „przyśpieszeniem historii”, o którym pisze:

²⁷ Przykładem takiej pracy może być zbiorowa monografia *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.

Coraz szybsze osuwanie się teraźniejszości w utraconą na dobre przeszłość historyczną, a także powszechne poczucie, że wszystko i każda rzecz z osobna może zniknąć, doprowadziło do zaburzenia wcześniejszej równowagi. Ślady wspomnień o życiu w ciepłej tradycji, w ciszy obyczaju i powtarzaniu tego, co robili przodkowie, utraciły dawne znaczenie pod presją wrażliwości o historycznej przede wszystkim naturze. Narodziła się samoświadomość pod znakiem tego, co się wydarzyło, dopełniając czegoś, co nie miało właściwie początku. Mówimy wiele o pamięci, bo tak niewiele z niej pozostało²⁸.

Zaś pamięć i teatralne uobecnianie przeszłości to zarazem próby definiowania własnej tożsamości, w tym przypadku słupskiej tożsamości transgranicznej.

²⁸ P. Nora, dz. cyt., s. 20.