

AKADEMIA TEATRALNA IM. ALEKSANDRA ZELWEROWICZA W WARSZAWIE

SPEKTAKL CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?
JAKO "WYSTAWIANIE HISTORII" WEDŁUG FREDDIEGO ROKEMA
ZREALIZOWANE PRZY UŻYCIU NARZĘDZI
TETARU DOKUMENTALNEGO I MUZYCZNEGO

Katarzyna Szyngiera

rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Piotra Gruszczyńskiego

*Istotny cel, jaki spełniają przedstawienia o historii,
polega bowiem na umożliwieniu widzom spojrzenia na przeszłość
w sposób nowy lub inny niż dotąd.*

Freddie Rokem

Warszawa 2026

SPIS TREŚCI

WSTĘP	2
ROZDZIAŁ 1	5
Powstanie warszawskie jako temat dla teatru	
ROZDZIAŁ 2	16
Etap zbierania materiałów dokumentalnych	
ROZDZIAŁ 3	21
Proces budowania opowieści z relacji powstańców	
ROZDZIAŁ 4	31
Wybór skutecznych środków teatralnych	
ROZDZIAŁ 5	41
Relacja między historią a rzeczywistością na scenie	
ROZDZIAŁ 6	49
Nowe "życie" powstania warszawskiego w rozumieniu Freddiego Rokema	
ROZDZIAŁ 7	53
Wpływ pamięci o powstaniu warszawskim na odbiór spektaklu	
WNIOSKI	57
BIBLIOGRAFIA	58

WSTĘP

W 2025 roku w Muzeum Powstania Warszawskiego wyreżyserowałam spektakl *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?* bazujący na rozmowach z grupą żyjących powstańców, które przeprowadziłam z zaproszoną przeze mnie do współpracy dramaturżką Weroniką Murek. Dokumentalny materiał wideo zestawiałam z piosenkami w stylu muzyki rozrywkowej i alternatywnej. Utwory, pozornie nieprzystające do tematu i okoliczności, stanowiły oś konstrukcyjną spektaklu. Umożliwiły wydobyć tego, co w nagranych rozmowach i sytuacjach pozostaje ukryte pod powierzchnią stereotypu oraz przyjętego powszechnie sposobu opowiadania o powstaniu.

Narzędzia z teatru dokumentalnego i muzycznego wcześniej łączyłam w kilku spektaklach, m.in. *Lwów nie oddamy* (2018), *Casting!* (2019), *Jedzonko* (2020), *1989* (2022). Ostatni z wymienionych, korzystający z formuły klasycznego musicalu i składający się prawie wyłącznie z piosenek, odniósł duży sukces. Został zagrany ponad dwieście razy na scenach w całej Polsce, a także zrealizowany w Teatrze Telewizji, gdzie obejrzało go milion osób. Spektakl otrzymał też wiele nagród - doceniono jego nowatorską formę, a także wymiar edukacyjny i społeczny, dzięki którym *odważnie i z humorem idzie w poprzek podziałów społecznych i środowiskowych*¹.

W mojej pracy doktorskiej zamierzam przeanalizować czy zestawienie tych pozornie odległych języków okazało się równie skuteczne, aby opowiedzieć o pamięci i życiu uczestników powstania warszawskiego po ponad osiemdziesięciu latach od tego wydarzenia. W *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?* rozwijałam umiejętności zdobyte przy pracy nad *1989*, ale nie tylko na poziomie warsztatu reżyserskiego spektakl ten jest kontynuacją uznanego musicalu. Zarazem premierę tę daje się przeczytać jako autopolemikę Szyngiera z jej własnym musicaliem „1989”, największym jak dotąd teatralnym sukcesem reżyserki. „1989” był przecież świadomą kreacją „pozytywnego mitu” – czegoś, co miało łączyć Polaków i Polki (...). „Co dla Pani/Pana znaczy być szczęśliwą/ym?” jest z kolei krytyczną wypowiedzią na temat tego, jak buduje się mit – i jak mit trwa².

¹ Teatr: Katarzyna Szyngiera laureatką Paszportów POLITYKI, tygodnik „Polityka”, 16.01.2024, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/2241633,1,teatr-katarzyna-szyngiera-laureatka-paszportow-polityki.read?> (dostęp: 4.01.2026).

² Witold Mrozek, *Niepozytywny mit*, miesięcznik „Teatr”, 08.2025, <https://teatr-pismo.pl/niepozytywny-mit/> (dostęp: 10.12.2025).

Pisząc pracę doktorską bazowałam na ideach, teoriach, lekturach i źródłach, które towarzyszą mi podczas tworzenia koncepcji spektakli. Dla mnie reżyserowanie w teatrze to przede wszystkim kierowanie zespołem artystów, dlatego w wielu miejscach mojej pracy używam liczby mnogiej. W ten sposób chcę podkreślić udział moich współpracowników: Natana Berkowicza, Janusza Dąbkiewicza, Bartosza Dziedzica, Marcina Czarnika, Mileny Czarnik, Aleksandry Matlingiewicz, Weroniki Murek, Michała Stajniaka i Marcina Ułanowskiego.

W pierwszym rozdziale przybliżam historię spektakli wystawianych w Muzeum, które jest określane najbardziej udanym projektem polityki historycznej w polskiej kulturze. Analizuję jak pamięć o powstaniu warszawskim funkcjonuje w debacie publicznej i jak skrajne opinie o tym wydarzeniu uzależnione są od poglądów politycznych osób, które je wypowiadają. Tłumaczę jaką perspektywę przyjęłam, by wziąć na warsztat powstanie warszawskie jako temat dla teatru. Piszę o moich osobistych wątpliwościach wynikających z braku wiedzy na temat zrywu z 1944 roku, a także niezrozumieniu sposobu celebracji pamięci tego wydarzenia. Poruszam kwestię ekologii i odpowiedzialności społecznej w przypadku produkowania spektaklu obliczonego na kilka pokazów. Przytaczam dyskusję o reprezentacji przemocy oraz współczesny kontekst powstania jakim jest wojna w Ukrainie. Powołuję się na badania nad kondycją psychiczną mieszkańców Warszawy po drugiej wojnie światowej. Wyjaśniam decyzję, aby porozmawiać z żyjącymi powstańcami i powstańcami o ich strategiach przetrwania życia z bagażem tego traumatycznego doświadczenia.

W drugim rozdziale opisuję jak przebiegał proces zbierania materiałów dokumentalnych. Relacjonuję wizyty w Domu Powstańców Warszawskich i rozmowy z weteranami o szczęśliwych wspomnieniach z powojennej rzeczywistości, które miały pomóc zrozumieć jak - mimo wszystkich obciążeń - udawało się im normalnie żyć. Zaznaczam, że cały proces był nagrywany z pomocą operatora i dźwiękowca. Przyznaję się do porażki tej metody i opisuję wnioski, do jakich to niepowodzenie doprowadziło.

W trzecim rozdziale tłumaczę jak dokonałam selekcji materiału. Szerzej przedstawiam sylwetki siedmiu rozmówców, których historie stały się bazą dla scenariusza. Opisuję wątpliwości związane z ingerencją w wypowiedzi powstańców - wybieranie fragmentów czy skróty. Wyjaśniam proces budowania dramaturgicznej struktury służącej uczytelnieniu wybranych części wywiadów, które przestały być zrozumiałe bez kontekstu Domu Powstańców Warszawskich.

W czwartym rozdziale opowiadam jak dobieierałem środki, aby przekazać założoną treść w formie spójnego, komunikatywnego i atrakcyjnego spektaklu. Powołuję się na teatralność, deziluzję, teatr epicki Bertolda Brechta, praktykę reżyserską Iwana Wyrupajewa i Milo Raua. Analizuję decyzje: stworzenia piosenek bazujących na relacjach powstańców, wyboru zdystansowanego stylu gry aktorów, którzy nie utożsamiają się z postaciami, wprowadzenia plansz z napisami, przykrycia eksponatów muzealnych koczkami dla noworodków, użycia trójwymiarowej chmury jako ekranu do projekcji materiałów dokumentalnych i wizualizacji oraz zastosowania wyrazistego, koncertowego stylu oświetlenia.

W piątym rozdziale nakreślam jaka jest relacja między historią a scenicznym "tu i teraz". Omawiam konstrukcję spektaklu *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?*, skrótowo opisując wszystkie jego elementy. Następnie podkreślam, że jest on artystycznym przetworzeniem wizerunku wydarzenia z przeszłości, a nie jego rekonstrukcją. Ponieważ jednocześnie zabiera głos w dyskusji o współczesności, a w warstwie formalnej odchodzi od realistycznych środków, można go zdefiniować jako "wystawianie historii" w rozumieniu Freddiego Rokema.

W szóstym rozdziale opisuję jakie nowe "życie", zgodnie z teorią Freddiego Rokema, zyskuje w spektaklu powstanie warszawskie. Stwierdzam, że wspólną strategią żyjących powstańców na radzenie sobie z traumatycznym doświadczeniem jest przejęcie późniejszych narracji mówiących o powstaniu w kategorii moralnego zwycięstwa i wpisaniu się w nie. Powołuję się na mechanizmy działania postpamięci opisane przez Marianne Hirsch. Podsumowuję, że spektakl mówi o powstaniu warszawskim z perspektywy powstańców, a więc doświadczenia porażki, aby poczuć ich bezradność wobec tej tragedii.

W siódmym rozdziale zastanawiam się jak obraz powstania warszawskiego, z którym przychodzi widz, wpływa na jego odbiór przedstawienia. Powołuję się na rozważania Bertolda Brechta, Freddiego Rokema i Marcina Napiórkowskiego, który podkreśla ogromny wpływ historii zbiorowej pamięci o powstaniu na współczesne oceny tego wydarzenia. Wspominam wątpliwości pracowników Muzeum, czy weterani są świadomi wypowiedzanych słów i opinii. Przytaczam dwie skrajnie różne recenzje spektaklu: z miesięcznika "Teatr" i tygodnika "Gazeta Polska". Pokazują one, że choć zależało mi oraz współtwórcom, aby wyjść poza dualizm afirmacji i negacji powstania, nasz spektakl został wpisany w tę opozycję. Świadczy to o sile obowiązującej narracji na temat zrywu z 1944 roku, która nie oszczędza nawet głosu samych powstańców.

ROZDZIAŁ 1

Powstanie warszawskie jako temat dla teatru

Muzeum Powstania Warszawskiego od 2006 roku realizuje spektakle teatralne, których premiera odbywa się o północy z 1 na 2 sierpnia jako zwieńczenie obchodów kolejnych rocznic powstania. Zgodnie z formułą, która od dwudziestu lat pozostaje niezmienna, spektakle grane są w muzealnej Sali pod Liberatorem, gdzie nieodłącznym elementem scenografii jest ogromna tekturowa makieta brytyjskiego bombowca. Przedstawienia prezentowane są łącznie pięć razy, za każdym razem dla niewielkiej widowni liczącej około stu pięćdziesięciu osób.

Muzeum Powstania Warszawskiego zostało otwarte z inicjatywy Lecha Kaczyńskiego w 2004 roku w postindustrialnym budynku dawnej Elektrowni Tramwajowej. *Przypadająca na ów rok sześćdziesiąta rocznica powstania warszawskiego nie przypadkiem stała się symbolicznym momentem pojawienia się w Polsce "nowej polityki pamięci" wraz ze spektakularnym muzeum, znacznym zainteresowaniem polityków i bogatym wachlarzem mniej lub bardziej oddolnych form celebracji (manifestacje kibiców, naklejki na zderzaki, patriotyczne koszulki...)*³. Od tego czasu obsypana nagrodami placówka prężnie prowadzi działalność wystawienniczą, naukowo-badawczą oraz edukacyjną. Wykorzystuje *nowoczesne techniki audiowizualne, które są bardzo przydatne w dotarciu do jednego z głównych jej adresatów, jakim jest młodzież*⁴. Proponuje też rozrywkę: promuje i sprzedaje gry planszowe o tematyce powstańczej, puzzle, kolorowanki, gadżety. Ma własną estetykę i logo. Szacuje się, że od początku działalności Muzeum Powstania Warszawskiego odwiedziło co najmniej 10 milionów zwiedzających, a więc z pewnością tę instytucję można nazwać najbardziej udanym projektem polityki pamięci w polskiej kulturze.

Proponowane przez Muzeum nowe metody celebrowania pamięci stały się dla części społeczeństwa atrakcyjną formą afirmacji tożsamości narodowej w życiu codziennym, także poprzez kontrowersyjne gesty takie jak tatuaże z powstańczą kotwicą czy naklejki na zderzaki samochodowe. Popularyzacja powstania warszawskiego równocześnie spowodowała zwiększoną falę krytyki tego

³ Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944-2014*, wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, str. 12.

⁴ Jan Ołdakowski: *Jedynie takie muzeum – Muzeum Powstania Warszawskiego, [w:] 200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, wyd. ARX REGIA. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, Warszawa 2006, s. 426.

wydarzenia, która podkreślała nieodpowiedzialność decyzji o rozpoczęciu walk bez odpowiedniego przygotowania i chaos w dowodzeniu. Zwolennicy tej opcji argumentowali, że w trakcie powstania zginęło około dwustu tysięcy cywilów i zniszczone zostało całe miasto, a nie przyniosło ono oczekiwanych skutków politycznych. W rezultacie stosunek do zrywu z 1944 roku stał się dla wielu osób sposobem na manifestowanie poglądów politycznych, a samo *powstanie warszawskie materializuje się dziś w przestrzeni publicznej poprzez niezliczone, zróżnicowane nośniki, tworząc rozproszoną chmurę rzeczy, zdarzeń i wyobrażeń*⁵.

Produkowane przez Muzeum Powstania Warszawskiego spektakle są istotną częścią tego nagromadzenia treści. Każdego roku Muzeum zaprasza do współpracy znanych i cenionych twórców teatralnych: reżyserów, aktorów, dramaturgów, kompozytorów. Proponuje im adekwatny budżet na stworzenie małego widowiska teatralnego oraz zapewnia wolność twórczą - duży komfort w realiach polskich instytucji kultury. Przez dwadzieścia lat rocznicowe spektakle reżyserowali m. in. Ewa Błaszczyk, Agata Duda-Gracz, Agnieszka Glińska, Krystyna Janda, Jan Klata, Marcin Liber, Paweł Łysak, czy Michał Zadara. Wraz ze współtwórcami interpretowali oni powstanie na różne sposoby: z perspektywy kobiet, cywili, korespondencji ówczesnych polityków, nazistowskich sprawców, klasycznej literatury, czy współczesnych wojen. W 2023 roku w spektaklu *Cisza* Michał Zadara zestawiał historyczne zbrodnie Niemców ze współczesnymi zbrodniami Rosjan w Ukrainie, a w 2017 roku Iwan Wyrupajew z Andrzejem Sewerynem zrealizowali jako monodram *Dziennik czeczeński Poliny Żerebcowej*. Jak pisze Witold Mrozek w miesięczniku *Teatr*: *Znane twarze pojawiały się więc od początku w projekcie wokół powstaniowego hype'u. Gdy Paweł Passini wpisał w swoim Hamlecie '44 z 2008 roku (według tekstu Artura Pałygi i Magdy Fertacz) powstanie w szekspirowskie ramy, jako ojca Hamleta pokazał oficera zamordowanego w Katyniu, którego w dodatku grał Jan Englert, chwilę wcześniej wcielający się w tę samą rolę w Katyniu Andrzeja Wajdy. Były też próby bardziej krytyczne, najczęściej jednak ciężar mitu oraz wydajność muzealnej maszynarii wygrywały z wywrotowymi staraniami*⁶.

Jakie nowe światło rzucały na powstanie te "wywrotowe starania", które ugiwały się pod ciężarem mitu? Najwięcej kontrowersji w historii muzealnego teatru w 2013 roku wywołał spektakl *Kamienne niebo zamiast gwiazd* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, według tekstu Marcina Cecko. Artyści doprowadzili w swej pracy

⁵ Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych...*, str. 14.

⁶ Witold Mrozek, *Niepozytywny mit...*

do absurdu używanie przez Muzeum popkulturowych narzędzi: pamięć powstania stała się tu inwazją zombie stylizowaną na horror klasy B. *Jest to nowoczesny projekt teatralny, w którym historyczny temat spotyka się z radykalnym eksperymentem scenicznym* - czytamy w zapowiedzi na stronie Muzeum. Nowy Teatr, koproducent wydarzenia, w opisie spektaklu stawia pytania: *W jaki więc sposób Powstanie Warszawskie koduje się w pamięci „drugiego” i „trzeciego” pokolenia, w jaki sposób te pokolenia na nowo „zapisują pamięć” o Powstaniu, w jaki sposób Powstanie „wciąż żyje”?*

Odważna metafora posłużyła więc twórcom do opowiedzenia o formach oddziaływania powstania warszawskiego na naszą współczesność poprzez mechanizmy postpamięci, zgodnie z założeniami amerykańskiej badaczki Marianne Hirsch. Równocześnie stała się mocnym manifestem przeciwko „powstańczemu przemysłowi”, który tworzy iluzję zwycięstwa. *Krzysztof Garbaczewski i Marcin Cecko w Muzeum Powstania Warszawskiego zdetonowali bombę*⁷ - pisał Witold Mrozek w Wyborczej, a kultowa jeszcze wtedy prawicowa recenzentka Temida Stankiewicz-Podhorecka tekst w Naszym Dzienniku zatytułowała *Zabijanie pamięci o Powstaniu*⁸. Może wysublimowany komunikat twórców nie został odczytany i przyjęty przez duże grono odbiorców, ale spektakl *Kamienne niebo zamiast gwiazd* doczekał się kilku recenzji, jest szeroko omawiany w teatrologicznym opracowaniu o muzealnych produkcjach, a także do dziś żyje swoim życiem we wspomnieniach pracowników Muzeum i środowiskowych anegdotach. Spełnił więc swoje wywrotowe zadanie i zaburzył na chwilę niebezpieczny komfort stereotypowej celebracji 69. rocznicy wybuchu powstania. Biorąc pod uwagę niewielką skalę oddziaływania teatru, można polemizować z Witoldem Mrozkiem: być może w tym przypadku mīt na chwilę ugiął się pod ciężarem świeżego spojrzenia?

Każdego roku spektakle w Muzeum są ważnym wydarzeniem artystycznym w uśpionej wakacyjnymi upałami stolicy, a mimo to na żywo przez pięć dni ogląda je mniej niż tysiąc osób. Powstaje więc pytanie o etyczny wymiar takich produkcji - w kontekście wydawania dużej kwoty publicznych pieniędzy dla małej grupy uprzywilejowanych widzów, a także produkowania scenografii i kostiumów, które po kilku pokazach stają się zalegającymi w magazynie śmieciami.

⁷ Witold Mrozek, *Zarażanie powstania popem. Garbaczewski zdetonował bombę*, Gazeta Wyborcza, 3.08.2013, <https://wyborcza.pl/7,76842,14379077,zarazanie-powstania-popem-garbaczewski-zdetonowal-bombe.html> (dostęp: 4.01.2026)

⁸ Temida Stankiewicz-Podhorecka, *Zabijanie pamięci o Powstaniu*, Nasz Dziennik nr 186, 10.08.2013, <https://e-teatr.pl/zabijanie-pamieci-o-powstaniu-a203521> (dostęp: 4.01.2026)

Dlatego, kiedy otrzymałam propozycję zrobienia spektaklu z okazji 81. rocznicy, długo się zastanawiałam czy podjąć się tego zadania. Kilkakrotnie w mojej twórczości zajmowałam się wydarzeniami z przeszłości, które zyskały status mitu (m.in. rzeź wołyńska, rok 1918, lata '80 i Solidarność). Zawsze jednak były to tematy, z którymi byłam emocjonalnie związana, głównie poprzez historię rodzinną. Ponadto spektakle reżyserowałam w instytucjonalnych teatrach, gdzie ich eksploatacja obliczona była na kilka lat, w zależności od zainteresowania publiczności.

Powstanie warszawskie i pamięć o nim, a także specyficzny sposób celebrowania tej pamięci, były dla mnie odległe i niezbyt zrozumiałe. Zdawałam maturę międzynarodową, w licealnym podręczniku do historii polskiemu zrywowi z 1944 roku poświęcony był jeden akapit. W moim domu rodzinnym patriotyzm definiowało się w praktyczny sposób: należy dbać o swój kraj, płacić podatki i kupować polskie produkty. Ani pochodząca z Kaszub mama, ani tata z korzeniami na pograniczu polsko-ukraińskim nigdy nie mówili mi o powstaniu warszawskim. Także wojenne historie ich przodków były zupełnie innymi opowieściami. W rezultacie więcej o tym wydarzeniu usłyszałam po przeprowadzce do Warszawy w 2005 roku. Pierwszego sierpnia nieźle się przestraszyłam, kiedy usłyszałam głośny dźwięk syreny i zobaczyłam ludzi w mundurach biegających z bronią (był to czas mody na rekonstrukcje historyczne).

Wpisany w moją perspektywę dystans uznałam za atut. W związku z tym założyłam, że zabierając głos na temat powstania w przestrzeni publicznej nie chcę wpisywać się w trwającą od kilkunastu lat dyskusję, czy jego wybuch na pewno był uzasadniony i konieczny. Szczególnie, że *współczesne odczytania powstania nawiązują w mniejszym stopniu do tego, co działo się w roku 1944, w znacznie większym zaś do skomplikowanej historii pamięci*⁹, na którą wpływają polityczne narracje i podziały.

Jak w takim razie wyjść z upraszczającego dualizmu afirmacji lub negacji? Jaki jest sens robienia dwudziestego spektaklu o powstaniu warszawskim? Czy należy mówić cokolwiek więcej o tym wydarzeniu niż zostało powiedziane do tej pory? A może najbardziej potrzebne jest nam wszystkim prawo do niepamięci? I wystarczy już reprezentacji przemocy w przestrzeni publicznej?

Kontrowersje wokół pokazywania śmierci i masowego zniszczenia zaczęły się pojawiać w latach trzydziestych ubiegłego stulecia, sprowokowane powszechnym dostępem do fotografii z hiszpańskiej wojny domowej. Virginia Woolf analizowała w

⁹ Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych...*, str. 7.

Trzech Gwineach, jakie emocje budzi widok tych obrazów u odbiorców. Czy są one różne u kobiet i u mężczyzn? Czy skutecznie przekonują nas, że wojna jest odrażającym barbarzyństwem, któremu za wszelką cenę należy położyć kres¹⁰?

Pod koniec lat czterdziestych, po doświadczeniach drugiej wojny światowej, a w szczególności Holokaustu, Theodor W. Adorno sformułował tezę, że pisanie wierszy jest już nie tylko niemożliwe, ale też nieetyczne. Jego opinia stała się podstawowym argumentem przeciwników wszelkiej reprezentacji przemocy w sztuce, choć niemiecki filozof wyraźnie odnosił się tylko do poezji, która zawsze jest skrajnie subiektywna i oparta na metaforze, a nie do dosłownego odwzorowania jakiegoś przykładu dokumentalna fotografia. Ponadto po prawie dwudziestu latach wycofał się z tego radykalnego stwierdzenia: *wciąż trwające cierpienie ma także prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza*¹¹. Adorno podkreślał, że sztuka przede wszystkim musi być świadoma niewspółmierności własnych środków wobec tego, co próbuje wyrazić i przy każdej okazji nazywać tę niewystarczalność.

Natomiast Siegfried Kracauer - filmoznawca, który na zlecenie fundacji Rockefellera analizował po wojnie niemieckie filmy z lat trzydziestych poszukując w nich źródeł nazizmu - uważał, że wobec niewidzialności ludobójstwa z góry założonego przez sprawców, reprezentacja jest potrzebna, aby przywrócić mu widoczność¹². Nawet odważna interpretacja w sztuce tragicznych zdarzeń z przeszłości jest cenna, bo pozwala im się przyjrzeć i wyciągnąć wnioski.

W latach dziewięćdziesiątych ta sama dyskusja zyskała nową dynamikę, kiedy dokumentalista Claude Lanzmann, autor słynnego dziewięciogodzinnego filmu *Shoah*, opublikował felieton w dzienniku *Le Monde*, w którym w tonie zarzutu pytał: Czy „*Lista Schindlera*” wypacza ogólny obraz, prawdę historyczną? Tak¹³. Francuski

¹⁰ Virginia Woolf, *Własny pokój. Trzy gwinee*, tłum. Ewa Krasińska, wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, [cytat za:] Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 11.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 509.

¹² Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 323-324.

¹³ *Y a-t-il dans la Liste de Schindler distorsion du tableau d'ensemble, de la vérité historique? Oui.* Claude Lanzmann, *A propos de "la Liste de Schindler", dernier film de Steven Spielberg: Holocauste, la représentation impossible*, tłum. własne K.S., dziennik *La Monde*, 3.03.1994, https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/03/03/a-propos-de-la-liste-de-schindler-dernier-film-de-steven-spielberg-holocauste-la-representation-impossible_3801953_1819218.html (dostęp: 13.12.2025).

reżyser w swojej pracy zdecydował, aby mówić o Holokauście jedynie poprzez relacje świadków, odrzucając nawet jego bezpośrednie wizualne reprezentacje, takie jak nieliczne zachowane fotografie. Naturalną konsekwencją takiej postawy jest fakt, że uznaje hollywoodzki film za nieetyczny. *Mam tendencję do bycia surowym, choć całkowicie wierzę w szczerość i uczciwość Spielberga; (...) Spielberg wykonał potężną pracę badawczą, ale nie w tym leży problem. Problem jest w tym, że film roi się od niejednoznacznych, a nawet niebezpiecznych scen, które należy traktować z ostrożnością*¹⁴. Claude Lanzmann argumentuje, że w filmie *Lista Schindlera* dochodzi do wielu przekłamujących uproszczeń: naziści i ich ofiary często spotykają się i rozmawiają, a przecież z relacji świadków wiemy, że takie sytuacje nie miały miejsca. Jest kilka scen, z których wynika, że Żydzi byli współwinnymi zbrodni - handlując, przemycając, pracując jako żydowska policja - co zdaniem reżysera *Shoah* w banalny sposób powiela stereotypy. Ponadto jako rażąco nieadekwatne odbiera on, że w *Liście Schindlera* więźniów obozów koncentracyjnych grają aktorzy. Dodaje, że przedstawiony w filmie obraz nazistów jako sympatycznych ludzi w eleganckich garniturach prowadzi do relatywizacji pozycji oprawców. W konsekwencji *nic, co się wydarzyło [w filmie], nie przypominało tego [pierwowzoru], nawet jeśli wszystko wydaje się autentyczne*¹⁵. Wreszcie dokumentalista podsumowuje nagrodzonego za ten film Oscarem reżysera: *czuję, że stworzył ilustrowaną wersję Holokaustu, umieścił obrazy tam, gdzie w Shoah ich nie ma, a obrazy zabijają wyobraźnię*¹⁶.

Claude Lanzmann bezwzględnie krytykował nie tylko Stevena Spielberga. *Rzucał anatemy i kontrowersje wokół zeznań bojownika ruchu oporu Jana Karskiego, wykorzystanych w powieści Yannicka Haenela o tym samym tytule, i atakował Jonathana Littella, autora „Łaskawe”*.¹⁷ Uważał, że fikcja zawsze prowadzi do trywializacji i jest

¹⁴ *J'ai tendance à être sévère, bien que je croie totalement à la sincérité et à l'honnêteté de Spielberg (...). Spielberg a donc fait un travail sérieux, ce n'est pas le fond du problème. Le problème est que le film fourmille de scène ambiguës, et à la limite dangereuses, qu'il aurait fallu manier avec des pincettes.* Tamże.

¹⁵ *Rien de ce que qui s'est passé ne ressemblait à ça, même si tout paraît authentique.* Tamże.

¹⁶ *J'ai le sentiment qu'il a fait un Shoah illustré, il a mis des images là où il n'y en a pas dans Shoah, et les images tuent l'imagination.* Tamże.

¹⁷ *Il se lance dans des anathèmes et des polémiques autour du témoignage du résistant Jan Karsky utilisé dans le roman du même nom de Yannick Haenel, il attaque Jonathan Littell qui a écrit les Bienveillantes.*

Annette Lévy-Willard, *Claude Lanzmann, la Shoah face caméra*, tłum. własne K.S., dziennik *Libération*, 5.07.2018, https://www.liberation.fr/france/2018/07/05/claude-lanzmann-la-shoah-face-camera_1664455/ (dostęp: 12.12.2025).

przekroczeniem wobec traumatycznej przeszłości: *Fikcja jest transgresją, jestem głęboko przekonany, że istnieje tabu przeciwko reprezentacji*¹⁸. W związku z tym artysta, nawiązując do wywodzącego się bezpośrednio z tradycji judaizmu ikonoklazmu, takim samym brakiem zaufania co fikcję darzył bezpośrednią reprezentację. Uważał, że materiały dokumentalne to „obrazy bez wyobraźni”: *Gdybym znalazł istniejący film – tajny, bo surowo zabroniony – nakręcony przez SS i pokazujący, jak 3000 Żydów, mężczyzn, kobiet, dzieci, umierało razem, uduszonych w komorze gazowej krematorium nr 2 w Auschwitz, gdybym go znalazł, nie tylko bym go nie pokazał, ale bym go zniszczył. Nie potrafię powiedzieć dlaczego. To oczywiste*¹⁹. Dlatego miejsce różnych form reprezentacji w jego twórczości zajęły obrazy ukazujące pustkę miejsc ludobójstwa: bez ofiar, bez upamiętnienia. Określał je jako „nie-miejsca pamięci” (fr. *non-lieux de mémoire*), nawiązując do teorii francuskiego historyka Pierre’a Nora, który badał fizyczne “miejsca pamięci” na świecie. Według Lanzmanna jedynie głosy świadków i ocalałych dają szansę stworzenia adekwatnej reprezentacji traumatycznej rzeczywistości.

Natomiast Susan Sontag w swojej ostatniej książce *Widok cudzego cierpienia* polemizuje z Virginią Woolf: *Fotografie, jak twierdzi Woolf, “nie są argumentami, są [po prostu] topornymi stwierdzeniami faktów adresowanymi do oka”. W rzeczywistości nie są czymś “po prostu”, a już z pewnością ani Woolf, ani ktokolwiek inny nie może ich uznawać za fakty. Jak sama natychmiast dodaje, “oko łączy się z mózgiem, mózg z systemem nerwowym. Ten system w mgnieniu oka wysyła wiadomości do każdego zakątka pamięci i do odczuć obecnych”. Taki trik pozwala zdjęciom być zarówno obiektywnym zapisem, jak i osobistym świadectwem, zarówno wierną kopią fragmentu rzeczywistości, jak i jej interpretacją. Osiągnięcie, o jakim marzyła literatura, której nigdy się to do końca nie udało*²⁰. Na każdej relacji, nawet tej będącej pozornie bezpośrednim przedstawieniem, tak jak fotografia, ciąży więc subiektywizm nadawcy, a także odbiorcy: żadne spojrzenie nie jest niewinne. Każdy obraz, każda reprezentacja, może być na różne sposoby używana, intencjonalnie lub mimowolnie zmieniając

¹⁸ *La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation.*
Claude Lanzmann, *A propos de "la Liste de Schindler"*...

¹⁹ *Et si j'avais trouvé un film existant - un film secret parce que c'était strictement interdit - tourné par un SS et montrant comment 3 000 juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi.*
Tamże.

²⁰ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s. 35.

znaczenie w zależności od kontekstu. Wydaje się, że tego właśnie najbardziej bał się Claude Lanzmann opowiadając się po stronie nieprzedstawialności.

*Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. (...) Nie odwołujmy się do niewyobrażalnego. (...) Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobrażalność*²¹ - już na pierwszej stronie *Obrazów mimo wszystko* apeluje Georges Didi-Huberman. Filozof interpretuje cztery zdjęcia wykonane potajemnie w Auschwitz przez pracujących przy kremacji ciał członków Sonderkommando jako przesłanie pozostawione celowo przez same ofiary. Dlatego jesteśmy zobowiązani je przyjąć. A także z tego powodu, że świadectwa wizualne Zagłady istnieją, mimo starań nazistów, aby ich nie było. *Obrazy mimo wszystko: mimo naszej własnej niezdolności do patrzenia na nie tak, jak na to zasługują, mimo naszego wspólnego świata, przesyconego, wręcz przytłoczonego materiałem dla wyobraźni*²².

Jednak nawet te zdjęcia nie mogą nam unaocznić prawdy na temat Zagłady. Żaden obraz nie jest właściwy i pełny, wszystkie one pokazują jedynie fragmenty, szczątki i pozostałości. *“Niewyobrażalność” Auschwitz nakazuje nam nie wyeliminować, ale właśnie NA NOWO POMYŚLEĆ OBRAZ, gdy nagle jakieś przedstawienie Auschwitz, nawet jeśli niekompletne, stanie nam przed oczami*²³. Tak więc według Didi-Hubermana *estetyka niewyobrażalnego jest trywialną “estetyką negatywną”*²⁴, a nawet Shoah Lanzmanna jest reprezentacją. To formalna kompozycja materiałów dokumentujących wspomnienia, powstała w wyniku subiektywnych wyborów estetycznych i merytorycznych reżysera.

Tak więc filozofia sztuki od antyku na różne sposoby zadaje to samo pytanie: o odpowiedzialność artysty wobec tematu, który podejmuje. Biorąc na warsztat tragiczny zryw mieszkańców Warszawy z 1944 roku wiedziałam, że będę musiała gruntownie przemyśleć dobór teatralnych narzędzi. Przywołana przeze mnie fragmentarycznie dyskusja pokazuje jak przecinają się i łączą pojęcia oraz przekonania z dziedzin estetyki i etyki, kiedy zajmujemy się traumatycznymi wydarzeniami. W żadnym miejscu nie chcę porównywać powstania warszawskiego i Holokaustu jako tematów dla sztuki, ale z pewnością w obu przypadkach artysta podejmując się stworzenia reprezentacji bierze na siebie szczególne zadanie.

²¹ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012, s. 9.

²² Tamże, s. 9.

²³ Tamże, s. 79.

²⁴ Tamże, s. 191.

Gdyby Adorno, Sontag czy Lanzmann zobaczyli jak dziś funkcjonuje obraz powstania warszawskiego w polskiej debacie publicznej i pamięci zbiorowej, prawdopodobnie byłoby przerażeni. W naszej poplątanej opowieści o wydarzeniach z sierpnia 1944 roku, która istnieje na tak wielu poziomach i w tak wielu przedziwnych formach, często zupełnie nie da się oddzielić dokumentalnej reprezentacji od fikcjonalizacji, reprezentacji samego wydarzenia od reprezentacji pamięci o nim.

Uznałam że bez względu na to, czy spektakl powstanie i będzie kolejnym nadmiarowym głosem w sprawie powstania warszawskiego, i tak nadal będzie się na ten temat dyskutować, także w formie teatru. Postanowiłam przyjrzeć się poplątanym relacjom między wydarzeniem historycznym, jego reprezentacją a pamięcią o nim i poszukać interesującej mnie przestrzeni. Tak więc czy spektakl powinien być oparty na faktach, a jeżeli tak, to na których? Czy mogę pozwolić sobie na własną interpretację? I kto ma prawo do zdawania relacji czy wydawania sądów dziś, po osiemdziesięciu jeden latach?

Zastanawiałam się również nad współczesnym kontekstem opowiadania o powstaniu, jakim jest wojna w Ukrainie i widmo nadciągającego zagrożenia dla reszty Europy. Ukraińcy, którzy decydują się uczestniczyć w walce za ojczyznę, uważają polskich powstańców z 1944 roku za wzór zachowania godności i niezależności, mimo beznadziejnej sytuacji i nawet, jeśli zapłacili za to najwyższą cenę. Jednym ze skutków polityki Muzeum Powstania Warszawskiego, które znaczną część swoich działań adresuje do młodzieży, jest też wzrost zainteresowania wojną wśród młodych Polaków. Część z nich uważa dziś oddanie swojego życia dla ojczyzny za przywilej i obowiązek. Z jednej strony taka postawa jest konieczna i godna szacunku, bo w razie konfliktu zbrojnego to oni będą nas bronili. Jednak czy przez ten sposób myślenia nie tkwimy cały czas w paradygmacie wojny?

Byłam pewna, że nie chcę przyczyniać się do relatywizacji okropności konfliktów zbrojnych. A przy tym w żaden sposób odgrywać powstania warszawskiego ani go fikcjonalizować. Zastanawiałam się jak realne wydarzenie historyczne wpłynęło na moje współczesne życie, choćby na rzeczywistość miasta, w którym mieszkam. Codziennie rano odprowadzając córkę do przedszkola mijam kilkanaście tabliczek i pomników upamiętniających poległych w powstaniu. Warszawa to Nekropolis, w 1944 roku spełniła się tu apokalipsa. Żyjemy na kościach umarłych, *przechodniowi kroczącemu przez nasze miasto towarzyszy wszechobecna Nieobecność*²⁵.

²⁵ Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych...*, s. 431.

To doświadczenie nie jest wyłącznie udziałem mieszkańców Warszawy. Pamiętam wspomnienia mojego taty z dzieciństwa na Starym Mieście w Gdańsku na początku lat sześćdziesiątych: zabawy na gruzach budynków, bazy w schronach, wykopywanie "skarbów" - w tym różnych rodzajów broni - pozostawionych przez uciekających Niemców. *Życie na ruinach było powszechnym doświadczeniem mieszkańców miast niegdyś niemieckich, a praktycznie w całej Polsce kolejne pokolenia wychowywały się wśród wojennych mogił i niewybuchów z czasów okupacji*²⁶. Choć z całą pewnością doświadczenie powojennej stolicy było wyjątkowe: *Warszawa była gigantycznym miastem-cmentarzem, w którym rozkładające się zwłoki zalegały na wszystkich ulicach i placach*²⁷. A obok nich czarne hałdy spalonych ciał.

Psycholog społeczny Michał Bilewicz, analizując "nasze narodowe PTSD" w książce *Traumaland*, patrzy na zdjęcie z powstania warszawskiego, na którym dziewczynka stoi na dachu jedyne ocalałego w okolicy budynku: *Czy jesteśmy sobie w stanie wyobrazić, co czuła dziewczyna patrząc na morze ruin? Jakie były myśli ludzi, którzy mieli w głowie obrazy z powstania warszawskiego? Dzieci, które ze swoich domów na Żoliborzu czy Śródmieściu patrzyły na łunę nad warszawskim gettem, gdzie w piwnicach umierali ostatni ocalańcy żydowskiej Warszawy*²⁸?

W odpowiedzi Bilewicz przywołuje wnioski lwowskiego profesora Stefana Baleya, który po wojnie odbudowywał psychologię na Uniwersytecie Warszawskim. Badał on stan psychiczny najmłodszych pod koniec lat czterdziestych: *wojna fundamentalnie odmieniła osobowość polskich dzieci - uczyniła je lęklivymi, podejrzliwymi i drażliwymi, (...) a jednocześnie łamiącymi wszelkie zasady*²⁹. Profesor uznał wtedy nieufność i zanik norm moralnych jako główne psychologiczne następstwa wojny. Wśród badanych dostrzeżono również pozytywne cechy: *na pierwszym miejscu pojawiła się "większą zaradność, samodzielność i spryt życiowy"*³⁰.

Jednocześnie możemy sobie tylko wyobrazić jaka była kondycja dorosłych, którzy przez kilka lat w najbliższym otoczeniu doświadczali najokrutniejszych zbrodni, a następnie musieli odbudować codzienność dla siebie i swoich dzieci,

²⁶ Michał Bilewicz, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*, wydawnictwo Mando, Kraków 2024, s. 22.

²⁷ Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych...*, s. 62.

²⁸ Michał Bilewicz, *Traumaland...*, s. 23.

²⁹ Tamże, s. 23.

³⁰ Tamże, s. 24.

zaczynając od pochowania dwustu tysięcy rozkładających się na ulicach ciał. *Wiedza o ówczesnym stanie psychicznym Polaków została praktycznie wyparta z publicznej świadomości*³¹. Ludzie nie chcą opowiadać o swoich lękach i słabościach.

Postanowiłam więc porozmawiać z żyjącymi powstankami i powstańcami, którzy - nawet jeżeli dziś mają ponad sto lat - po wojnie byli najwyżej dwudziestolatkami, i spróbować dowiedzieć się, jakie strategie pomagają przejść przez życie z bagażem tak traumatycznego doświadczenia?

³¹ Tamże, s. 27.

ROZDZIAŁ 2

Etap zbierania materiałów dokumentalnych

Producentka spektaklu z ramienia Muzeum, Iwona Cioch-Ostrowska, opowiedziała mi o Domu Powstańców Warszawskich. Jest to instytucja niezależna od Muzeum, prowadzona przez Centrum Aktywności Międzypokoleniowej, jednostkę podległą miastu Warszawa. Dom został założony w 2018 roku, aby zapewnić kompleksowe wsparcie żyjącym uczestnikom powstania. Regularnie przychodzi tu około dwudziestu weteranów, których średnia wieku wynosi dziewięćdziesiąt siedem lat. W Domu mogą zjeść ciepły posiłek, skorzystać z fizjoterapii, opieki medycznej i psychologicznej oraz bogatej oferty wydarzeń kulturalnych. Prężnie działa tu wolontariat, który liczy około siedemdziesięciu osób. Jak podkreślają pracownicy instytucji, Dom jest przede wszystkim miejscem spotkań, na których przekazywane są wspomnienia oraz wiedza na temat powstania.

Pracownicy Domu, ze względu na komfort przychodzących tu powstańców, ograniczają wizyty osób z zewnątrz. Aby umówić się na spotkanie, trzeba w formie pisemnej zaproponować jego przebieg i przedstawić swoje motywacje. Producentka oficjalną drogą zaaranżowała moją wizytę wraz z dramaturżką Weroniką Murek. Zgodnie z prawdą zostaliśmy zapowiedziane jako twórczynie rocznicowego spektaklu w Muzeum.

Zależało mi, aby nie usłyszeć od powstańców tych samych relacji co zwykle. Chciałam porozmawiać o powojennym życiu, aż do czasów współczesnych: o codziennym zmaganiu się z ciężarem tragicznych wydarzeń z dzieciństwa lub młodości. Postanowiłam jednak nie pytać o to wprost, by nie retraumatyzować powstańców. Uznałam, że paradoksalnie dużo lepsze będzie pytanie o przeżywanie szczęśliwych chwil. Liczyłam, że nasi rozmówcy, przywołując radosne wspomnienia z powojennego życia, jednocześnie podzielą się z nami swoimi strategiami przetrwania - jak udawało im się normalnie żyć mimo traumatycznego bagażu.

Obie z Weroniką Murek byłyśmy bardzo podekscytowane pierwszą wizytą w Domu Powstańców Warszawskich i niesamowicie ciekawe spotkania z weteranami. Na miejscu okazało się, że instytucja mieści się na Nowolipiu w niepozornym budynku, który obie regularnie mijamy. Wewnątrz zastałyśmy świeżo wyremontowaną otwartą przestrzeń, w której była scena i widownia złożona z wygodnych, mobilnych foteli, a także dwa ogromne stoły. Na ścianach wisały obrazy

przedstawiające sceny z powstania, ruiny powojennej Warszawy, sporej wielkości portret Marszałka Józefa Piłsudskiego, zdjęcia powstańców oraz gigantyczna powstańcza kotwica podświetlana ledowym światłem, służąca jako tło do wspólnych zdjęć. Później dowiedziałyśmy się, że w Domu są jeszcze dwa mniejsze ogólnodostępne pomieszczenia służące do odpoczynku, sala gimnastyczna, kuchnia, gabinet pielęgniarki, psychologa i pokój administracyjny dla pracowników.

Kiedy weszłyśmy, dyrektorka i pracownicy zaprosili nas na rozmowę do pomieszczenia zwanego "pokojem ciszy". Ku naszemu zdziwieniu, personel Domu próbował przekonać nas, że rozmowa z powstańcami o szczęściu to nienajlepszy pomysł. *To kontrowersyjny temat* - usłyszałyśmy od dyrektorki Moniki Białkowskiej. Kiedy zapytałam dlaczego, jedna z pracownic odpowiedziała przejęta: *bo to był okres pożogi, krwi i męczeństwa!* Wytłumaczyłyśmy autentycznie zmartwionym ludziom, że nie chcemy pytać ich podopiecznych o chwile radości w trakcie powstania, a o szczęście w późniejszym życiu. Pokiwali głowami nieprzekonani, ale pozwolili nam rozpocząć zaplanowane spotkanie.

Przy jednym z dużych stołów czekali już na nas powstańcy. Przyzwyczajeni, że każdego dnia między śniadaniem a obiadem Dom zapewnia im atrakcyjne formy spędzania wolnego czasu: warsztaty, projekcje filmów, rozmowy z ciekawymi gośćmi. Tym razem wydarzeniem kulturalnym było spotkanie z nami. Wanda Teresa Chmielewska, Jerzy Czerski, Zbigniew Daab, Stanisław Lipiński, Jerzy Łakomski, Stefan Maciąg, Jerzy Paczowski, Irena Paśnik i Jan Sałkowski byli tego dnia - jak zazwyczaj - w doskonałych humorach. Kiedy wytłumaczyłyśmy, że robimy spektakl teatralny z okazji nadchodzącej rocznicy wybuchu powstania i chcemy zebrać rzetelne materiały do napisania scenariusza, atmosfera zrobiła się wręcz entuzjastyczna. Zbigniew Daab opowiedział nam o historii Domu Powstańców i Muzeum oraz podzielił się przekonaniem, że najważniejszym zadaniem tych instytucji jest kontynuowanie tradycji patriotycznego wychowania młodych Polaków. Irena Paśnik mówiła o swojej przedwojennej podstawówce, którą w latach trzydziestych odwiedzali z prelekcjami powstańcy styczniowi, przekazując miłość do ojczyzny. Wanda Teresa Chmielewska wspomniała tragiczną śmierć brata, który spalił się trzymając w ręku butelkę z benzyną trafioną przez niemiecki pocisk. Nasi rozmówcy wzajemnie sobie przerywali, tak bardzo każdy z nich chciał kontynuować swoją opowieść. Trudno było zatrzymać wartkie potoki słów. Jednak kiedy padło pytanie o szczęście, wszyscy zamilkli.

Dotarło do mnie, że pracownicy Domu nie mieli złych intencji odradzając nam pytanie o szczęście. Rzeczywiście okazało się ono problemem. Podczas pierwszego spotkania powtórzyłyśmy je wielokrotnie. Nie dostałyśmy ani jednej odpowiedzi. Wyjątkiem był Stefan Maciąg, który zapytany o najwspanialszy moment swojego życia opowiedział o biało-czerwonej fladze z papieru wbitej w mur podczas jednego z ostrzałów na ulicy Dolnej. Widok małej chorągiewki wywołał w nim niezapomnianą radość.

Zrozumiałam, że powstanie zawsze jest pierwszym tematem, o którym mówią weterani - najchętniej, najwięcej i najłatwiej, a spotkanie się w Domu Powstańców Warszawskich predestynuje do poruszania tylko tego wątku. W murach tej instytucji właściwie nie mówi się o niczym innym. Rozmowa poza tym miejscem okazała się niemożliwa, bo zasady działania Domu chronią prywatność swoich podopiecznych i zabraniają nawiązywania z nimi bezpośredniego kontaktu. Aby dowiedzieć się czegoś więcej o przetwarzaniu doświadczenia wojny i powstania, o powojennych losach powstańców, musiałyśmy - wraz z Weroniką Murek - spędzić z nimi kilka miesięcy. W pewnym sensie i tak poniosłyśmy porażkę.

Przyczyn takiej sytuacji jest co najmniej kilka. Dla ludzi urodzonych sto lat temu - równołątków Kolumbów - mówienie o szczęściu nie jest tak naturalne, jak dla późniejszych pokoleń. Dla nich nie liczą się indywidualne emocje, kluczowe jest dbanie o zbiorowość: patriotyzm, poświęcenie, odpowiedzialność.

Ponadto ciągle potrzeba mówienia o traumatycznych wydarzeniach to jeden z podstawowych objawów Zespołu Stresu Pourazowego (PTSD). Nasi rozmówcy w większości nie podejmowali decyzji o udziale w powstaniu samodzielnie, bo byli wtedy dziećmi lub nastolatkami. Jako nieletni uczestnicy zrywu z 1944 roku, byli więc przede wszystkim jego ofiarami. Całe ich późniejsze życie zostało zdeterminowane przez to wydarzenie: byli świadkami najokrutniejszych scen, stracili najbliższych, często zupełnie pozbawieni opieki musieli nagle stać się dorośli, doświadczenia wojenne zastąpiły im edukację. To wstrząsające, ale te osoby nie znają innego życia, niż to z ciężarem doświadczeń powstańczych - niewiele pamiętają sprzed 1939 roku.

Po wojnie w oficjalnej wersji historii powstanie warszawskie było zbrodniczą ideą wąskiej grupy inspirowanych z Londynu szaleńców³². Aby uniknąć tortur i przetrwać znów musieli się ukrywać, a przy tym wypierać wspomnienia, schować pamiętki, milczeć. Po epoce stalinizmu pamięć o powstaniu istniała jako element państwowej

³² Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych...*, s. 9.

polityki, ale w ograniczonym zakresie, pełna uproszczeń i przekłamań. W szerszym spektrum zachowywała ją działalność opozycji demokratycznej, głównie poprzez organizowanie alternatywnych, nielegalnych obchodów.

Dlatego większość naszych rozmówców bardzo późno przyznała się do powstańczej przeszłości, często zachowując tajemnicę nawet przed swoimi rodzinami. Dopiero od około dwudziestu lat powstanie to niezaprzeczalny powód do chwały i wreszcie można opowiedzieć wszystko, co było przemilczane przez sześćdziesiąt lat. Nadrobić stracony czas.

Ostatecznie pracownicy Domu okazali się pełni zrozumienia dla naszych intencji i chętni do pomocy. Otrzymałyśmy od nich wskazówkę, że pytanie o szczęście może być dla powstańców bardzo intymne. Postanowiłyśmy więc spróbować porozmawiać z każdym indywidualnie, aby komfortu opowiadania nie zakłócały wewnętrzne relacje grupy i obawa przed oceną przez innych.

W rezultacie spotykałyśmy się z powstańcami regularnie przez cztery miesiące, od początku kwietnia do końca lipca 2025 roku. Odbłyśmy kilkadziesiąt rozmów indywidualnych i grupowych. Na początek każdy z rozmówców miał dla nas przygotowaną opowieść, oczywiście o powstaniu. Dopiero wraz z upływem czasu otwierała się przestrzeń dla innych tematów. Mimo to wciąż odnosiłyśmy wrażenie, że pozostałe wydarzenia swojego życia postrzegają oni jako mniej ważne i ciekawe.

Wszystkie spotkania nagrywałam. Za pierwszym razem użyłam telefonu komórkowego i rejestratora dźwięku ZOOM, które nie pozwoliły mi uzyskać dobrej jakości nagrań. Uznałam, że materiały wideo są bardzo ważne, gdyż stanowią najbardziej obiektywną i wiarygodną dokumentację. Ponadto przewidywałam, że część nagrań będę chciała pokazać na scenie. Zaprosiłam więc do współpracy operatora Michała Stajniaka, a po jakimś czasie także dźwiękowca Janusza Dąbkiewicza. Dla powstańców obecność kamery, mikroportów i tyczki nie stanowiła problemu. Sprawiali wrażenie przyzwyczajonych do rejestrowania ich działań i wypowiedzi.

Przez te kilka miesięcy staliśmy się wszyscy częścią społeczności Domu Powstańców Warszawskich. Szczególnie we dwie z Weroniką Murek byłyśmy zapraszane na przeróżne wydarzenia i uroczystości: najczęściej urodziny powstańców lub awanse wojskowe. Każde święto w Domu celebrowane jest tortem i wspólnym zdjęciem na tle podświetlonej kotwicy - znalazłyśmy się na co najmniej kilku fotografiach.

Zrozumiałam, że powstańcy nie są jednorodną grupą: pochodzą z różnych rodzin, środowisk, części Polski, tradycji, mają różne poglądy polityczne i przekonania religijne. Bardzo różnie postrzegają też samo powstanie. W zasadzie wszyscy rozumieją, że ich życie zostało zdeterminowane przez to wydarzenie. Niektóre osoby uważają, że powstanie było najważniejszą, honorową walką drugiej wojny światowej, dzięki której Polacy pokazali swoją odwagę i umiłowanie wolności. Prawie każdy z naszych rozmówców za porażkę wini dowódców. Kilka osób zdecydowanie podważa sens wybuchu powstania. Większość weteranów deklaruje, że nie lubi chodzić do Muzeum, bo przedstawiona tam historia nie jest spójna z ich doświadczeniem.

Stefan Maciąg, który jako scenograf filmowy współpracował z Krzysztofem Zanussim, świetnie rozumie problemy reprezentacji. Przekonywał nas, że szkodliwe jest każde przedstawianie wojny. Dużo dyskutowaliśmy o tym, jak nie wpaść w pułapki trywializacji i estetyzacji robiąc spektakl o powstaniu.

Zamknij mordę stary capie - wypaliła stuletnia powstanka do powstańca, gdy zachwalał odwagę zrywu z 1944 roku podczas spotkania z dziećmi. Takie historie opowiadali nam czasami pracownicy Domu. Powstańcy są ludźmi jak my wszyscy - ze swoimi poglądami i emocjami, krytycznym spojrzeniem i odmienną oceną zdarzeń - nie obrazkiem bez skazy z podręcznika do historii, ani scenką ze starannie wyreżyserowanych obchodów rocznicowych. Weterani z Domu nie pasują do wyobrażenia powstania, jaki dziś najczęściej powiela się w mediach.

Zaczęłam się zastanawiać: dlaczego nie rozmawia się publicznie z powstańcami o ich pamięci i poglądach? W uroczystościach pełnią oni zawsze funkcję reprezentacyjną: są przemowy, odznaczenia, eleganckie stroje, kwiaty, brawa. Czasem ktoś powie kilka ogólnikowych zdań o patriotyzmie, mniej więcej tych, które usłyszałyśmy pierwszego dnia pobytu w Domu. A przecież to ci ludzie, pełni woli życia mimo upływu lat, pozostają jedyną autentyczną opowieścią o powstaniu warszawskim. Choć ich obraz wydarzeń z 1944 roku zamazują problemy z pamięcią, emocje i wszystko co się wydarzyło przez kolejne dziesięciolecia, nie mamy już innego.

Uznałam za ważne, aby polifoniczny głos powstańców wybrzmiał z pełną mocą, aby wreszcie opowiedzieć o powstaniu ich własnymi słowami.

ROZDZIAŁ 3

Proces budowania opowieści z relacji powstańców

Przeprowadziłam wraz z dramaturżką Weroniką Murek kilkadziesiąt rozmów, ale nie uzyskałyśmy odpowiedzi na pytanie o szczęście. Zauważyłam jednak prawidłowość, że strategie radzenia sobie z traumatyczną przeszłością, które wybrali powstańcy, odbijają się w ich opowieściach o powstaniu. Ze sposobu mówienia, doboru słów, towarzyszących temu emocji i mowy ciała można wyczytać czym to doświadczenie stało się indywidualnie dla każdej z osób, jak zostało “wchłonięte” przez późniejsze życie.

Tak więc wywiady z powstańcami doprowadziły mnie do analogicznych wniosków, jakie wyciągnął Claude Lanzmann z rozmów ze świadkami Zagłady: najwięcej informacji można uzyskać z tego, czego tam nie ma, najwięcej treści niesie za sobą pustka³³. Już w latach trzydziestych XX wieku Walter Benjamin prowadził podobne rozważania: *Wybuch wojny światowej oznaczał początek procesu, który od tamtej pory nieprzerwanie się toczy. Czy w końcu wojny nie zauważono, że ludzie z pól bitewnych wrócili jak oniemiały? Nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi w bezpośrednie doświadczenia. (...) Spadła cena doświadczenia. I wygląda na to, że będzie spadała bez końca*³⁴.

Zarówno Walter Benjamin, jak i Claude Lanzmann mówili o tym, żeby w strzępach pamięci i brakujących elementach historii szukać znaczeń, kiedy próbujemy zrozumieć traumatyczne przeżycia. To co najbardziej dotkliwe pozostaje niewypowiedziane, gdyż - jak się potocznie mówi - “nie ma na to słów”. Koncepcja ucieleśnionego poznania doprowadziła naukowców do wniosku, że nasze doświadczenia nie są zapisywane tylko w formie świadomych myśli. Zapamiętuje je również ciało, które gromadzi wspomnienia w formie zapachów, dźwięków, odczuć czy napięć. Później dzięki różnym bodźcom przypomina sobie te informacje i odtwarza je, często bez świadomości właściciela wspomnień. Dzięki tej wiedzy pod koniec ubiegłego wieku opisano syndrom pamięci wcielonej (ang. *embodied memory*): *Ciało “opowiada” pewną historię, którą patrzący “rozumie”, ale nie będzie potrafił powtórzyć. Nie otrzymuje konkretnej treści, lecz sugestię i ślad doświadczenia, jakie*

³³ Claude Lanzmann, *A propos de "la Liste de Schindler"...*

³⁴ Walter Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, tłum. Krystyna Krzemieniowska, [w:] Walter Benjamin, *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Poznań 1996, s. 242.

przeżył storyteller. W tej relacji ważna jest również świadomość patrzącego (słuchającego), aby przekaz embodied memory został odebrany i zrozumiany³⁵.

Odstuchując wywiady z powstańcami zrozumiałam, że każdy z naszych rozmówców reprezentuje konkretny, względnie łatwy do nazwania zbiór strategii radzenia sobie z granicznym doświadczeniem z przeszłości. Kiedy spróbowałam nazwać te mechanizmy zobaczyłam, że niektóre się powtarzają. W ten sposób powstały zbiory, do których przypisałam kolejne osoby z Domu Powstańców Warszawskich. Oczywiście ta lista nigdy nie będzie skończona ani pełna.

W rezultacie zebrany materiał podzieliłyśmy z Weroniką Murek na siedem części, a w ramach każdej wybrałyśmy po jednej osobie powstańczej:

I. UMRZEĆ NORMALNYM ŻYCIEM: Wanda Teresa Chmielewska³⁶ pochodzi z rodziny, która do 1944 roku mieszkała w Śródmieściu, przy ulicy Żurawiej. Jak wspomina miała pięcioro rodzeństwa, kochających rodziców, wujków, ciotkę, kuzynki, a także akwarium z rybkami, które we wrześniu 1939 roku rozbił pocisk. W momencie wybuchu powstania miała czternaście lat, pomagała jako sanitariuszka.

Już na pierwszym wspólnym spotkaniu za wszelką cenę chciała podzielić się z nami historią swoich dwóch braci, którzy zginęli w powstaniu. Gdy tylko zapadała chwila ciszy, najczęściej po pytaniu o szczęście, pani Wanda wytrwale prowadziła swoją opowieść, do momentu aż nikt jej nie przerwał. Pod koniec spotkania krzyknęła: *Dacie mi dokończyć?! Oprócz nas wszyscy obecni przy stole znali jej historię na pamięć, tak więc rozeszli się do swoich codziennych zajęć: na rehabilitację, mierzenie ciśnienia, rozmowy z wolontariuszami. Wanda Chmielewska nie zwracała uwagi na świat dookoła i kontynuowała aż do momentu, kiedy wyłączyłam nagrywania.*

Kiedy spotkałyśmy się na indywidualną rozmowę, powstanka przyniosła teczkę pełną zadbanych rodzinnych zdjęć z lat trzydziestych. Przekładając fotografie dalej opowiadała o ludziach, którzy zginęli w 1944 roku. W powstaniu straciła nie tylko dwóch braci, ale też mamę, a w kwietniu tego samego roku siostrę, która zmarła na zapalenie płuc po tradycyjnym wielkanocnym polewaniu wodą. Widziałam, że choć minęło wiele lat od tamtych tragicznych wydarzeń, dla Wandy Chmielewskiej opowiadanie wciąż jest formą przeżywania żałoby.

³⁵ Marta Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 27.

³⁶ Archiwum Historii Mówionej: Wanda Teresa Chmielewska, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/wanda-teresa-chmielewska,3731.html> (dostęp: 15.12.2025).

W historii powstanki jak refren przewijał się wątek głupiego dowódcy, który wysłał jednego z jej braci na pewną śmierć: z butelką benzyny w ręku pod niemiecki ostrzał. *Głupi, głupi, głupi, gdziekolwiek widzę jego nazwisko piszę idiota* - nie mogła się zatrzymać. Kiedy spytałyśmy jak się nazywał, odpowiedziała: *Nie pamiętam*. Rozmowa toczyła się dalej, a za chwilę wróciła do tego samego punktu - i tak kilkakrotnie. W końcu, mówiąc zupełnie o czymś innym, Wanda Chmielewska znalazła na dnie teczki karteczkę. *Wiedziałam, że mam to gdzieś zapisane* - powiedziała, chowając ją na spód stosu fotografii, także przed naszymi spojrzeniami. Okazało się, że była to notatka z nazwiskiem człowieka, którego powstanka obwinia o bezsensowną śmierć brata - schowana, aby spokojnie móc dalej niepamiętać.

O swoich późniejszych losach Wanda Chmielewska opowiadała nam w smutnym tonie, podkreślając nieszczęścia i porażki: po wojnie została sama z ojcem i małym braciszkiem bez dachu nad głową. Później próbowała kontynuować naukę, ale musiała prowadzić dom i przejąć obowiązki zmarłej matki. Wbrew swojej woli wyszła za człowieka, którego nie kochała. Urodziła córkę, ale podczas porodu z winy lekarzy wystąpiły zagrażające życiu komplikacje. Córka nie traktowała jej dobrze, a brat, którego wychowała, miał konfliktową żonę. Historia powstanki wydaje się być wyjęta ze wspomnianych wcześniej badań profesora Stefana Baleya: po wojnie stała się "lękliwa, podejrzliwa i drażliwa".

W opowieściach Wandy Chmielewskiej jedynym wielkim szczęściem jest naturalna śmierć. *Ten umarł normalnym życiem* - wskazuje wujka ze zdjęcia, a ton głosu i spojrzenie podkreślają wyjątkowość sytuacji. I wtedy rozumiemy, że Wanda Chmielewska całe życie marzy o przywileju spokojnej śmierci, którego brutalnie, na jej oczach, pozbawieni zostali jej najbliżsi.

II. NIE ROZBESTWIĆ SIĘ POWSTANIEM: Jerzy Łakomski³⁷ jest człowiekiem uwielbianym przez wszystkich w Domu. Zawsze uśmiechnięty, pomocny, serdeczny. Choć jest w jego oczach jakaś pustka, którą sam próbuje opisać słowami: *człowiekowi jest wszystko jedno*. Powstanie zastało go na Mokotowie. Mieszkał z rodziną przy parku Promenada. Jerzy Łakomski miał dwanaście lat i ojciec dawał mu różne zadania: żeby pod ostrzałem przynieść chleb z piekarni dla całej kamienicy czy dostarczyć powstańcom butelki z benzyną. Drobnym, subtelnym mężczyzną ze spokojem opowiada o misjach, które wykonywał jako dziecko ryzykując życie. Jedyną emocją, jaką widać na jego twarzy, to duma, że był tak odważny, że dał radę.

³⁷ Archiwum Historii Mówionej: Jerzy Łakomski, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/jerzy-lakomski.1825.html> (dostęp: 15.12.2025)

Podczas indywidualnej rozmowy próbuję dowiedzieć się, czy Jerzy Łakomski miał żal do ojca, że narażał jego życie. Dzisiejszy model rodzicielstwa sprawia, że nie znam nikogo, kto wysyłałby swoje dziecko w jakąkolwiek sytuację zagrożenia, ale w tamtych czasach to było przecież zachowanie godne podziwu. Jerzy Łakomski nie krytykuje rodzica ani przez moment, cały czas podkreśla: *Dałem radę*.

Kiedy pytamy o powojenne życie kilkakrotnie kiwa głową i rzuca: *A po wojnie? No, byłem rozbestwiony powstaniem. Byłem za wcześnie dorosły*. W kontekście smutnych oczu Jerzego Łakomskiego tę wypowiedź można interpretować jako wyznanie, że wojna odebrała mu dzieciństwo. Mimo to on cały czas uśmiecha się i próbuje nas przekonać, że doświadczenie radzenia sobie w ekstremalnych warunkach przydało mu się w życiu: kiedy w PRLu pracował zaopatrując restauracje, sprzedawał tanie dorsze jako drogie szczupaki.

Znów przypominają się badania profesora Stefana Baleya, który zauważał u dzieci po wojnie *“większą zaradność, samodzielność i spryt życiowy”*, a także - często powiązany z tym - zanik norm moralnych. Bardzo dużo tematów otwierają luźne zdania rzucane przez drobnego, delikatnego człowieka. Przekazywana z pokolenia na pokolenie, od Konfederacji Barskiej czy Insurekcji Kościuszkowskiej, polska tradycja powstańcza, to przecież także brak zaufania do aparatu państwa, który postrzega się jako opresyjny, kultywowanie umiejętności *“załatwiania”* spraw poza systemem, bycie na granicy prawa, którego nie uważa się za gwarancję bezpieczeństwa, a jako narzucony rygor. Powstańcza tradycja nie jest o budowaniu, jest o burzeniu i o przetrwaniu w ruinach za wszelką cenę, a wpływ tego sposobu myślenia widać do dziś w polskiej debacie publicznej i życiu politycznym.

III. BYĆ Z PRAWDZIWEGO ZDARZENIA: Zbigniew Daab³⁸ często lubi podkreślać, że był najważniejszym z inicjatorów założenia Domu Powstańców Warszawskich, że to dzięki niemu Hanna Gronkiewicz-Waltz wyszła z taką inicjatywą. Dziś jego życie toczy się w rytmie tego miejsca. Co ciekawe wychował się dokładnie na podwórku obok, na ulicy Smoczej. Przed wojną była to dzielnica żydowska. Jego rodzina mieszkała tutaj, gdyż mama i babcia prowadziły magiel. Ojciec zmarł kilka lat wcześniej, kobiety musiały utrzymać się same z dwójką dzieci. Zbigniew Daab bardzo dobrze wspomina swoje dzieciństwo wśród żydowskich kolegów i relacje z sąsiadami. Przypadek sprawił, że jako kilkunastoletni chłopak w szkole trafił do *“Zawiszków”*, a następnie do powstania.

³⁸ Archiwum Historii Mówionej: Zbigniew Daab, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/zbigniew-daab,43.html> (dostęp: 15.12.2025).

Zawsze elegancki, zadbany mężczyzna, który z całą pewnością nie wygląda na swój wiek, jest chodzącą encyklopedią powstania warszawskiego. Podczas pierwszego wspólnego spotkania w Domu opowiedział nam historię Muzeum Powstania, zaczynając od funkcji, którą przed wojną pełniła elektrownia tramwajowa, na której ruinach jest zbudowane. Przy tym często mówi tak szybko, że zanim zdąży skończyć jedną myśl, w połowie zdania zaczyna już następną.

Kiedy umówiliśmy się na wywiad w "pokoju ciszy", Zbigniew Daab przyniósł listę tematów, które chciał poruszyć, a także torbę rekwizytów. Bardzo było dla niego ważne, co z przyniesionych przedmiotów oraz opowiadanych historii jest autentyczne, a co nie. "Prawdziwy powstaniec", "prawdziwa opaska", "prawdziwy karabin" zderzone były w tej historii z "a nie jakiś taki...". Na pewno dla piętnastoletniego chłopca, który jeszcze przed chwilą biegał po podwórku z karabinem z patyka, ta realna wojna była połączeniem wielkiej tragedii i spełnienia marzeń. W spektaklu refrenem Zbigniewa Daaba stało się zdanie: *Tak nieraz w szkole opowiadam*. Wyobrażałam sobie z jakim entuzjazmem musi on mówić o powstaniu do młodzieży, kiedy z okazji różnych uroczystości jest zapraszany do szkół. Przekazuje im najważniejsze w swoim odczuciu wartości: odpowiedzialność za innych, uczciwość, patriotyzm, a oprócz nich wielką fascynację wojną.

IV. WYGRAĆ POWSTANIE W TRZY DNI: Stanisław Lipiński³⁹ wychował się w Sadowej, wsi na północy Puszczy Kampinoskiej. Jako najmłodszy z rodzeństwa został z rodzicami, aby pomagać im w pracy na gospodarstwie. Na początku 1944 roku wstąpił do AK, do grupy "Kampinos". W nocy z 1 na 2 sierpnia brał udział w jednej z najpoważniejszych porażek powstania warszawskiego - nieudanej próbie odbicia lotniska bielańskiego. Dowództwo liczyło, że dzięki zdobyciu lotniska powstanie zostanie wsparte drogą powietrzną przez polskie dywizjony z Wielkiej Brytanii. Niestety nie udało się pokonać dużo lepiej uzbrojonych Niemców, a w wyniku walk zginęło kilkudziesięciu powstańców. Nasz rozmówca był ciężko ranny, trafił do prowizorycznego szpitala, do powstania już nie wrócił.

Zazwyczaj milczący i zasępiony, Stanisław Lipiński jest pełen entuzjazmu, kiedy rozmawiamy o lotnisku bielańskim. Próbuje nam wytłumaczyć, że gdyby udało się zdobyć ten strategiczny punkt, powstanie zakończyło by się zwycięstwem Polaków po trzech dniach. Powstaniec wierzy, że zmieniłoby to powojenne losy tej części Europy, że granica Związku Radzieckiego byłaby znacznie dalej na wschód.

³⁹ Archiwum Historii Mówionej: Stanisław Lipiński, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/stanislaw-lipinski,1626.html> (dostęp: 15.12.2025).

Kiedy wraz z Weroniką Murek dopytujemy się o szczegóły tłumaczy, że widział alianckie samoloty, których piloci chcieli wylądować na Bielanach. Po wojnie dowiedział się, że zostały one strącone, a załoga zginęła. Sprawa została zatajona przez władze ludowe z oczywistych przyczyn. Nasz rozmówca nie wierzy opiniom historyków, że wsparcie z Zachodu w takiej formie i tak by nie nadeszło⁴⁰. Za porażkę próby odbicia lotniska, która zadecydowała o losach całego powstania, wini nieudolne dowództwo.

Jak to jest przeżyć całe życie z poczuciem odpowiedzialności za porażkę decydującego starcia? Ze świadomością, że gdybyśmy dali radę, Polska po wojnie byłaby wolnym, europejskim krajem? Jak unieść fakt, że na twoich oczach zupełnie bez sensu zginęło kilkudziesięciu kolegów? Stanisław Lipiński, choć jest zazwyczaj pochmurny, bardzo lubi śpiewać. Mówi, że piosenki rozświetlają jego życie. Jego ulubiona to *Siekiera, Motyka* Stanisława Grzesiuka:

Siekiera, motyka, bimber, szklanka

W nocy nalot, w dzień łapanka...

V. ZMIENIĆ OCZY: Jerzy Henryk Czerski⁴¹ to syn przedwojennego przedsiębiorcy, współwłaściciela firmy "Polski Przemysł Drzewny – Czerski i Jakimowicz", która w latach trzydziestych ubiegłego wieku zatrudniała ponad sześćset osób i eksportowała meble do USA, Wielkiej Brytanii, Afryki, Azji i Australii⁴². Kiedy matka powstańca chorowała na gruźlicę, ojciec wynajął dwie wille na francuskim Lazurowym Wybrzeżu - w jednej ona dochodziła do zdrowia, w drugiej mieszkała ich piątka dzieci z opiekunkami. Na początku wojny Jerzy Czerski został uczniem prestiżowego męskiego gimnazjum ojców Marianów. Powstanie zastało go na Żoliborzu, gdzie dołączył do zgrupowania "Żmija". W połowie sierpnia został ranny. Zimą 1944/1945 przetrwał sam w opuszczonej Warszawie. Po wojnie studiował na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie całe życie pracował jako wykładowca i naukowiec.

Jerzy Czerski jest jedną z kilku osób w Domu, które w sposób zdecydowanie krytyczny wypowiadają się o powstaniu. Jak mówi, w 1944 roku uważał powstanie za wielki sukces, ale z czasem zyskał inny punkt widzenia: *Tak jakbym zmienił oczy*.

⁴⁰ Norman Davies, Powstanie '44, tłum. Elżbieta Tabakowska, wyd. Znak, Kraków 2004, s. 402-438.

⁴¹ Archiwum Historii Mówionej: Jerzy Henryk Czerski, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/jerzy-henryk-czerski,3372.html> (dostęp: 15.12.2025).

⁴² *Polski Przemysł Drzewny – Czerski i Jakimowicz*, Zamościopedia Andrzeja Kędziory, 28.12.2012, <https://www.zamosciopedia.pl/index.php/hasla-alfabetycznie/p/poa-pol/1688-polski-przymysl-drzewny-czerski-i-jakimowicz> (dostęp: 18.12.2025).

Otwarcie wyraża opinię, że była to wielka tragedia, błąd, a przede wszystkim nieodpowiedzialność dowódców, która zupełnie bez sensu kosztowała życie ponad dwustu tysięcy ludzi i zniszczyła dorobek kultury materialnej zbieranej przez stulecia. Część osób w Domu nie zgadza się z jego poglądami, ale przeprowadzane co jakiś czas burzliwe dyskusje nie przeszkadzają im w utrzymywaniu dobrych relacji w codziennym życiu.

Ponieważ Jerzy Czerski z pasji zajmuje się numizmatyką, wydrukował zdjęcia monet z wizerunkami dowódców powstania, powiesił je na ścianie nad wspólnym stołem i przy każdej okazji opowiada o popełnionych przez nich błędach. Jako naukowiec i gruntownie wykształcony człowiek posiada ogromną wiedzę na temat wszystkich polskich powstań. Przeanalizował historyczne zrywy, aby zrozumieć ich dynamikę. Uważa, że kolejne powstania wynikały z siebie nawzajem w relacji przyczynowo-skutkowej. Patrząc na nas ze łzami w oczach mówi: *Siedem powstań! Jak miało nie być warszawskiego?!*

VI. PRZYPOMNIEĆ SOBIE PO 90 LATACH: Irena Paśnik⁴³ ma sto lat, jest zawsze elegancko ubrana, ma świetnie ułożone włosy, idealnie pomalowane paznokcie i torebkę specjalnie dobraną do stylizacji. Wychowała się na Dolnym Mokotowie w skromnych warunkach, jej ojciec zmarł jak miała kilka lat. W powstaniu była sanitariuszką i łączniczką. Najczęściej wspomina jak gotowała zupę z padłego konia z robakami. Rok wcześniej na własne oczy widziała jak SS-mani rozdeptują żydowskie dzieci uciekające z płonącego getta i postanowiła, że trzeba coś robić. Koleżanka z pracy namówiła ją na wstąpienie do konspiracji.

Po wojnie wyszła za mąż za wysokiego rangą wojskowego, z którym zwiedziła cały świat. Ma dużą rodzinę: dzieci, wnuki, prawnuki. Mówi, że to dzięki niej istnieje Dom Powstańców Warszawskich i rzeczywiście jest tu traktowana jak królowa. Przy stole siedzi na honorowym miejscu. Zdanie Ireny Paśnik zawsze się liczy - o ile sama go nie wypowie zdecydowanym tonem, koledzy zawsze pytają o jej opinię w ważnych sprawach. Na forum mówi tylko i wyłącznie o powstaniu, patriotyzmie, swojej szkole podstawowej im. Józefa Piłsudskiego, która nauczyła ją miłości do ojczyzny, a także przemawia do możnych i włodarzy tego świata, prosząc ich o zaprzestanie wojen.

Kiedy umawiamy się na indywidualny wywiad, Irena Paśnik ustala taką godzinę, aby wcześniej zdążyć do fryzjera. Długo usadza się przed kamerą, poprawia,

⁴³ Archiwum Historii Mówionej: Irena Paśnik, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/irena-pasnik,1492.html> (dostęp: 18.12.2025)

prosi o sprawdzenie kadru. Zanim zdążę o cokolwiek zapytać zaczyna bardzo dziwną - jak mi się z początku wydaje - opowieść. *Rota zbroja, stanęła zbrojna... Nie mogę sobie przypomnieć.... Tak mnie to męczy... Pomóżcie!* Kiedy próbuję dowiedzieć się o co chodzi, nasza rozmówczyni tłumaczy, że miała dzisiaj taki sen: zobaczyła powstańca styczniowego, który przyszedł do jej szkoły podstawowej opowiadać o zrywie z 1863 roku. Okazuje się, że ten powstaniec ze snu był kiedyś z realną wizytą w podstawówce Ireny Paśnik, a ona teraz próbuje sobie przypomnieć jaki wiersz mówiła wtedy na apelu.

Trudno mi było zrozumieć: czy ta opowieść to sen? Czy to wspomnienie? Czy powstanka teraz specjalnie dla nas odgrywa ten wspaniały performance? W całej swojej wystudiowanej elegancji, ze świadomością włączonej kamery? Czy po prostu próbuje przypomnieć sobie wiersz? Czy to możliwe, aby przed drugą wojną światową osiemdziesięciokilkuletni człowiek dzielił się z uczniami podstawówki wspomnieniami swojego dzieciństwa zrujnowanego powstaniem w połowie dziewiętnastego wieku? A zaraz potem oni zostali "małymi powstańcami"? Nasze - z Weroniką Murek - zszokowane wyrazy twarzy podczas tej rozmowy zasługiwały na rejestrację prawie tak samo jak idealna prezencja Ireny Paśnik.

Nie wiedziałyśmy, w jakiej rzeczywistości się znajdujemy, ale nasza rozmówczyni mówiła w tak fascynujący sposób, że siedziałyśmy oczarowane. Opowieść o powstańcu styczniowym trwała ponad pół godziny, luźne wersy wiersza przeplatały się ze strzępami wspomnień tamtej sytuacji. Na koniec stulatka wyrecytowała cały poemat *Śmierć Pułkownika* Adama Mickiewicza tak sprawnie, jak gdyby mówiła go zaledwie dzień wcześniej na apelu szkolnym. Widać było, że odczuła autentyczną ulgę, że się udało. Skończyła wbijając nas do reszty w fotele: *Powiedzcie, czy ja wtedy przypuszczałam, że będę powstańcem?*

VII. MIEĆ SZCZĘŚCIE: Halina Biezan Glonek⁴⁴ bardzo rzadko przychodzi do Domu Powstańców Warszawskich. Jest cicha, spokojna i nie zwraca na siebie szczególnej uwagi. Ma ponad sto lat. Urodziła się i wychowała na warszawskiej Cytadeli, jej ojciec był wojskowym, a pradziadek powstańcem styczniowym. Przed wojną zdała maturę, w czasie okupacji zaczęła studiować medycynę, wraz z całą rodziną działa aktywnie w konspiracji. Rodziców pani Haliny aresztowano wiosną 1944 roku za prowadzenie w domu polskiej radiostacji. Jej akurat nie było w mieszkaniu, a kiedy wróciła drzwi były zapieczętowane swastyką. Już nigdy nie

⁴⁴ Archiwum Historii Mówionej: Halina Biezan-Glonek, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/halina-biezan-glonek,2517.html> (dostęp: 18.12.2025).

zobaczyła matki ani ojca, najprawdopodobniej rozstrzelano ich na Pawiaku jeszcze przed powstaniem. Od tego momentu Halina Bieżan-Glonek była sama, zdana na siebie tułała się po różnych miejscach. W sierpniu dołączyła do zgrupowania "Żywiciel" na Żoliborzu, opatrywała rannych po ciężkich walkach o wiadukt na Mickiewicza. Po powstaniu wyszła z Warszawy z ludnością cywilną, w obozie przejściowym znalazł ją narzeczony, późniejszy mąż, kompozytor i akordeonista Włodzimierz Bieżan. Jeszcze w 1945 roku, na gruzach Warszawy, urodziła syna.

Udało nam się krótko porozmawiać tylko raz, podczas jednego ze wspólnych spotkań, ale było to najbardziej przejmujące zwierzenie, jakie usłyszałam. Pod koniec maja, po dwóch miesiącach indywidualnych rozmów, zapytałam powstańców na wspólnym spotkaniu, dlaczego tak trudno rozmawia się z nimi o szczęściu. Dalej nie mogłam uzyskać osobistych odpowiedzi, choć w debacie o szczęściu doszliśmy już do Arystotelesa. I wtedy Halina Bieżan-Glonek wprost opowiedziała o swoim zmaganiu się z traumą wojny. Mówiła szczerze o depresji, o wzlotach i upadkach, o wsparciu bliskich i przyjaciół, o wysiłku wewnętrznym, aby przepracować swoje przeżycia i stanąć na nogi. *Szczęście to iluzja, złudzenie. Je się ma albo nie ma* - podsumowała.

Było to zupełnie niezwykle, gdy ta skromna, ciepła osoba, w pięć minut odpowiedziała na wszystkie pytania, które stawialiśmy z Weroniką Murek sobie i innym przez dwa miesiące, a które pozostawały zupełnie bez odpowiedzi. Halina Bieżan-Glonek nie ukrywała się za heroicznymi narracjami czy za krwawymi obrazami. Za to w akcie najprawdziwszej odwagi szczerze opowiedziała o autentycznym cierpieniu. Jej słowa nie spotkały się z zainteresowaniem pozostałych powstańców. Najwyraźniej nie przerywali jej tylko z szacunku dla starszej koleżanki. Jednak ja po tym spotkaniu wreszcie osiągnęłam przekonanie, że udało mi się usłyszeć to, czego tak długo szukałam: ludzki wymiar doświadczenia powstania warszawskiego.

Wraz z Weroniką Murek postawiliśmy sobie zadanie, aby przełożyć wybrane przez nas siedem rozmów na język scenariusza spektaklu w jak najbardziej przejrzysty sposób. Jednak cały czas towarzyszyło mi poczucie, że zebrane przez nas materiały dokumentalne nie są czytelne same w sobie, bez kontekstu Domu Powstańców Warszawskich i bezpośredniego kontaktu z powstańcami. Przecież nie da się pokazać na scenie "prawdziwej" rzeczywistości, chociażby z tak prostego powodu jak czas trwania spektaklu, który wymaga kompresji. Jednocześnie każde formalne opracowanie materiałów, nawet skrót, jest subiektywnym gestem, który narzuca nasz punkt widzenia. Jak nie zatracić autentyczności relacji powstańców?

Nasuwa się więc pytanie: *aby dać świadectwo, powinniśmy wymyślić nową formę, czy dokonać rekonstrukcji?*⁴⁵. Dla autora tego pytania, Claude'a Lanzmanna, odpowiedź jest oczywista: nadrzędną wartość nad kreacją ma szczątkowa rekonstrukcja. Stałam przed dylematem, który wybiórczo opisuję w pierwszym rozdziale. Najbliżej mi było do stanowiska Georges'a Didi-Hubermana, że każda reprezentacja, nawet najprostsza, jest interpretacją. Podzielałam też przekonanie Susan Sontag, że uznawanie mniej wysublimowanego dzieła za bardziej autentyczne to *antyestetyczne uprzedzenia*⁴⁶.

Jaka forma scenariusza najlepiej opowie o strategiach radzenia sobie z traumą powstania, które odczytałam w opowieściach naszych rozmówców? Jak zbudować dramaturgiczną przestrzeń do bycia blisko bohaterów, emocjonalnego zaangażowania, ale też wytworzyć analityczny dystans? Jak równocześnie pokazać materiały dokumentalne i twórczy gest wobec nich?

⁴⁵ *Alors la question est ainsi posée: pour témoigner, est-ce qu'on invente une forme nouvelle ou est-ce qu'on reconstruit?*

Claude Lanzmann, *A propos de "la Liste de Schindler"*...

⁴⁶ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s.38.

ROZDZIAŁ 4

Wybór skutecznych środków teatralnych

Jak opowiedzieć na scenie to wszystko, co zobaczyłam w Domu Powstańców Warszawskich? Proces budowania teatralnego świata rozpoczęłam od wybrania narzędzi, które umożliwią mi stworzenie spójnego, komunikatywnego i atrakcyjnego spektaklu.

Z iluzją teatralną mamy do czynienia wtedy, gdy odbiorca traktuje jako świat realny to, co jest jedynie fikcją, a więc rezultatem artystycznej kreacji świata przedstawionego. Iluzja jest związana z wytwarzanym przez scenę efektem realności oraz z procesem rozpoznawania przez widza oglądanego świata jako własnego, w którym rzeczy dzieją się zgodnie z jego doświadczeniem i przekonaniami⁴⁷ - czytam w słowniku Patrice'a Pavis'a. Definicja iluzji stała się dla mnie punktem wyjścia do myślenia, choć ja zdecydowanie jestem po tej drugiej stronie zwierciadła. Interesuje mnie mozaika, która powstaje, kiedy lustro się rozbija, a więc przestrzeń szeroko pojętej deziluzji. Tworzenie światów, które nie odwzorowują rzeczywistości, a są wytworami wyobraźni i wytrącają widza z jego przyzwyczajzeń. Nie chcę na scenie bezpośrednio naśladować tego, co widzimy na co dzień wokół nas. Jestem przekonana, że im więcej teatralności w teatrze, tym paradoksalnie jest on bliższy życiu.

To, co niezwykle, zakrawające na cud, opowiada z największą dokładnością, ale nie narzuca czytelnikowi psychologicznego kontekstu zdarzenia. Zostawia mu swobodę w wyobrażaniu sobie rzeczy według własnego rozumienia: opowiadana materia zyskuje wtedy zasięg oscylacyjny, którego nie ma informacja⁴⁸ - pisał prawie sto lat temu Walter Benjamin analizując zmieniającą się kondycję narratorów po pierwszej wojnie światowej. Uważam, że podobnie działa teatr: odchodząc od dosłowności powinien na różne sposoby opowiadać, analizować, komentować i krytykować rzeczywistość, a nawet próbować ją zmieniać. Co to znaczy w praktyce? Inspiracji szukałam w teoriach i działaniach współczesnych oraz dwudziestowiecznych reżyserów, których myślenie w pewnym stopniu jest mi bliskie.

⁴⁷ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 191.

⁴⁸ Walter Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, tłum. Krystyna Krzemieniowska, [w:] Walter Benjamin, *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Poznań 1996, s. 248.

Praktyka teatralna Iwana Wyrypajewa - wywodzącego się z moskiewskiego teatru dokumentalnego reżysera i dramaturga, który w 2022 roku zrzekł się rosyjskiego obywatelstwa - to poszukiwanie przestrzeni pomiędzy emocjonalnym utożsamieniem, a dystansem. Tworzy on światy oparte na bezpośrednim kontakcie aktorów z publicznością, w których nie odgrywają oni ról, a opowiadają historie skupiając się na sposobie mówienia. Dramaty Wyrypajewa mówią o trudnej rzeczywistości krajów bloku wschodniego po upadku Związku Radzieckiego z perspektywy tak zwanej ulicy - dresiarzy z osiedla, dilerów narkotyków, rodzinnych konfliktów i patologii. Jednocześnie teksty te są bardzo wysublimowane w formie języka i w brzmieniu.

W teatrze Wyrypajewa ważna jest też muzyka, która - wraz z tekstem - nadaje rytm, a swoim charakterem podkreśla emocjonalny ton. Reżyser nie boi się najprostszych sytuacji scenicznych. Zapytany kim w spektaklu *Lipiec* jest aktorka wykonująca monolog sześćdziesięcioletniego seryjnego zabójcy artysta odpowiedział: *Jest aktorką, która wykonuje tekst. (...) Wykonuje, czyli nikogo nie gra. (...) Chciałem, żeby zaistniał dystans. (...) My, widzowie, obserwujemy jej stosunek do tekstu. (...) W spektaklu nawet nie jest najważniejsze co mówi, bo to jest na drugim planie, ale to co się dzieje z wykonawcą, kiedy mówi*⁴⁹.

Wyrypajew swoją oryginalną metodę pracy z narracją i aktorami wykorzystał też w kinie tworząc eksperymentalny film *Tlen*. Karolina Gruszka i Aleksy Filimonov na różne sposoby melorecytują tekst do muzyki - raz z dystansem, raz wchodząc głęboko w emocje bohaterów dramatu. Ich rola wykonawców podkreślona jest przez prawie zawsze obecny w kadrze mikrofon i mówienie wprost do kamery. Mimo to w wielu momentach odgrywają oni postaci - ich stany, uczucia, intencje. Efekty tego rodzaju podejścia do pracy z aktorem w moim odczuciu są wyjątkowe - zarówno na scenie, jak i w filmie. Zamiast próby stworzenia iluzji rzeczywistości, w którą często trudno uwierzyć, wymyślania działań, których celowość bywa wątpliwa, po prostu widzimy proces opowiadania, relacjonowania zdarzeń - teatralne *Less is more*.

Taka ascetyczna konwencja nie tylko nie udaje czegoś, czym nie jest, ale też pozwala przeżyć i zrozumieć daną historię z perspektywy widza. Dokładnie tak jak nazywał to Bertolt Brecht definiując teatr epicki: *demonstrujący wyprowadza*

⁴⁹ Z Iwanem Wyrypajewem rozmawia Remigiusz Grzela [w:] Iwan Wyrypajew, *Lipiec*, tłum. Agnieszka Lubomira Piotrowska, Wydawnictwo Teatru na Woli, Warszawa 2009, s. 17-18.
https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/61218_lipiec_teatr_na_woli_warszawa_2009.pdf (dostęp: 23.12.2025).

charaktery wyłączenie z analizy działania⁵⁰, a nie odwrotnie, jak w przypadku metody Stanisławskiego, kiedy to działania są wymyślane przez twórców jako konsekwencje analizy postaci.

Trzeba ukazać prawa, które rządzą biegiem procesów życiowych. Tych praw nie dostrzega się na fotografiach. Nie dostrzega się ich również wtedy, kiedy widz używa tylko swego oka albo serca jakiejś postaci uwikłanej w procesy⁵¹ - mówi Filozof w zbiorze pośmiertnie wydanych notatek Bertolta Brechta *Wartość mosiądzu*. Z samej obserwacji jakiegoś zdarzenia nie wynika jego zrozumienie⁵². Zgodnie z założeniami efektu obcości (niem. *Verfremdungseffekt*) teatr nie jest od wytwarzania wzruszeń ani od reprodukcji emocji, co Brecht porównuje do handlu narkotykami, ale jego rolą jest krytyka społeczna i polityczna. Teatr musi rozwinąć taką technikę, dzięki której widz będzie mógł poddać krytyce wzruszenie⁵³. Kiedy jako widzowie nie jesteśmy pochłonięci emocjonalnie przez spektakl, to skuteczniej rozczytujemy prowadzoną myśl. Technika wyobcowania (niem. *Verfremdungstechnik*) traktuje warstwę emocjonalną jako narzędzie do sprowokowania myślenia i działania na rzecz zmian. Aby było to możliwe, potrzebny jest komentarz, który wyjaśnia i powoduje dystans, np.: zewnętrzny wobec akcji narrator, songi, zdystansowane do postaci aktorstwo, dialogi z publicznością, wypowiedzane ze sceny didaskalia, komentarze i tytuły scen, a przy tym "miejsca styku" zmontowanych części również wyraźnie widoczne⁵⁴.

Bertolt Brecht podkreślał, że teatr powinien wysiłek imitacyjny uzasadnić ze względu na swój cel⁵⁵. Czyli powołany przez nas na scenie świat powinien być praktyczny i jak najlepiej służyć do przekazania myśli, która stoi za całym procesem. Przy tym zadaniem artystów jest ciągłe obserwowanie rzeczywistości z nieoczywistych perspektyw i podważanie ogólnie przyjętego obrazu świata. W *Pieśni sztukopisa* czytamy:

⁵⁰ Bertolt Brecht, *Wartość mosiądzu*, wybór, układ i noty Werner Hecht, przekład zespołowy, wiersze i "Teksty do ćwiczeń dla aktorów" przeł. Maria Kurecka, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 60.

⁵¹ Tamże, s. 29.

⁵² Tamże, s. 34

⁵³ Tamże, s. 61.

⁵⁴ Florian Vaßen, *Nowe bierze swój początek w nieznanym. Eksperymenty teatralne Bertolta Brechta i ich oddziaływanie w XXI wieku* [w:] *Wokół Bertolta Brechta. Studia i szkice*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2016, s. 18.

⁵⁵ Bertolt Brecht, *Wartość mosiądzu*... s. 59.

*A wszystko oparłem na zdziwieniu, nawet
Sprawy najbardziej znane.
Fakt, że matka podała pierś swemu dziecku,
Opowiedziałem, jak coś, w co nikt mi
nie uwierzy⁵⁶.*

Teatr według Brechta przygląda się życiu, żeby przeprowadzać na nim eksperymenty. Powinien korzystać ze współczesnej filozofii, nauk przyrodniczych, a szczególnie z teorii kwantowej, gdyż człowiek jest atomem nieustannie rozpadającym się i tworzącym na nowo⁵⁷.

I o to chodzi. O hakowanie ekonomii, władzy, przyjętych wyobrażeń i przekonań, ale też ksiąg i mitów, takich jak Biblia czy Oresteja. (...) Żyjemy w czasach, w których ludzie chcą być poprawni, ale nie można zmieniać świata będąc poprawnym. Trzeba iść w sam środek sprzeczności⁵⁸ - mówi Milo Rau w rozmowie z Dorotą Semenowicz. Pierwsze: Nie chodzi już tylko o przedstawianie świata. Chodzi o jego zmianę. Celem nie jest reprezentowanie tego, co rzeczywiste, ale urealnienie reprezentacji⁵⁹ - pisał w 2018 roku w Ghent Manifesto, specyficznym regulaminie pracy stworzonym we współpracy z zespołem belgijskiego teatru NTGent, kiedy został jego dyrektorem. Jeden z najbardziej docenianych i nagradzanych europejskich reżyserów podkreśla w swoich wypowiedziach, że nawet jemu nie jest łatwo iść pod prąd ogólnie przyjętych praktyk środowiskowych i przekonań społecznych, aby nadać swojej twórczości prawdziwą sprawczość. Nowe sztuki, utwory pozaeuropejskie, aktorzy nieprofesjonalni lub obcojęzyczni, aktywiści lub kolektywy pojawiają się tylko w programach dodatkowych i na scenach studyjnych. Trzeba dokonać wyboru: niezależna scena lub teatr miejski, produkcja lub dystrybucja, klasyczne adaptacje dla publiczności mieszczańskiej lub międzynarodowy cyrk dla globalnej elity⁶⁰.

Możliwość ożywienia zmurszałych instytucji teatralnych Milo Rau widzi w długotrwałym i konsekwentnym procesie, w którym bardzo ważne są transparentne

⁵⁶ Tamże, s. 226.

⁵⁷ Florian Vaßen, *Nowe bierze swój początek w nieznanym...*, s. 23.

⁵⁸ *Nie można zmieniać świata, będąc poprawnym.* z Milo Rauem rozmawia Dorota Semenowicz, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-mozna-zmieniac-swiata-bedac-poprawnym> (dostęp 23 grudnia 2025).

⁵⁹ *Manifest NTGent*, tłum. Justyna Kautsch-Landorf, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 155, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent> (dostęp 23 grudnia 2025).

⁶⁰ *Manifest NTGent...*

zasady pracy, zminimalizowanie teatralnej maszynerii, odejście od klasyki, zaangażowanie osób z różnych kręgów kulturowych i o różnych przekonaniach oraz otwarte dyskusje, nawet jeśli rodzą konflikty. Wszystko to wymaga wychodzenia poza swoją strefę komfortu, aby spotkać się z realnym życiem i osobistej odwagi twórców. Reżyser na różne sposoby analizuje swoją odpowiedzialność w procesach powstawania spektakli zaangażowanych, dotyczących bieżącej rzeczywistości: *Zależymy od tak wielu opinii. Etyczność w sztuce to bardzo trudna sprawa, bo pozornie najbardziej nieetyczny ruch może ostatecznie okazać się najbardziej etyczny*⁶¹.

Wracając do punktu wyjścia: jakimi środkami budować spektakl, aby był spójny, komunikatywny i atrakcyjny? Jak równocześnie pokazać materiały dokumentalne i nasz gest wobec nich?

Uznałam, że po pierwsze muszę w najbardziej klarowny sposób opowiedzieć widzom spektaklu jak fragmenty nagrań z Domu Powstańców Warszawskich zostały zebrane, wybrane i zinterpretowane. Zdecydowałam się więc na plansze z napisami, które wyjaśniają wszystko to, czego widzowie nie mogą wiedzieć: krótki opis Domu, uproszczoną historię naszego procesu rozmów, podział na rozdziały zatytułowane imionami i nazwiskami powstańców. Napisy stały się więc wypowiedzianymi ze sceny didaskaliami z postulatów Brechta - bezpośrednim komunikatem od narratorki - który porządkuje warstwę dokumentalną, ujawnia proces riserczu i nazywa kryteria wyboru.

Zależało mi, aby czytelnie wmontować w spektakl w jaki sposób my z Weroniką Murek odczytałyśmy strategie powstańców na przetrwanie z traumą powstania. Szukając sposobu na przyjrzenie się temu, co w relacjach naszych rozmówców niewypowiedziane, pomyślałam, że skoro słowa zawodzą, trzeba wybrać bardziej abstrakcyjną formę komunikacji. W malarstwie powojennym rozpad świata widoczny był w zmianie języka, jakim posługiwali się twórcy, na bardziej surrealistyczny czy ekspresjonistyczny. Sztuka europejska przez kilkadziesiąt lat na wiele sposobów przerabiała rozpad świata spowodowany przez obie wojny światowe - szukała dróg opowiadania o nich lub wypierała je i uciekała w inne, abstrakcyjne rejony.

Jak więc pokazać wpływ okrucieństw wojny doświadczonych w dzieciństwie na życie człowieka? Intuicyjnie poczułam, że najbardziej niedosłowna, a przez to pojemna, jest muzyka. Pojawił mi się pomysł, żeby opowiedzieć historie powstańców poprzez piosenki, których teksty powstaną na bazie przeprowadzonych rozmów.

⁶¹ *Nie można zmieniać świata, będąc poprawnym...*

Doszłam do wniosku, że to dobry pomysł z kilku powodów: jest to odważny i jawny gest naszej interpretacji wypowiedzi powstańców, który pozwala podkreślić wybrane znaczenia. Ponadto od razu wymusza zdystansowanie się aktorów do postaci. Wreszcie buduje sensy w oparciu o rytm i charakter muzyki, a także definiuje świat spektaklu jako koncert, co wpisuje się w estetykę uroczystych celebracji kolejnych rocznic wybuchu powstania. W rezultacie jest to też formalna rama służąca do poszukiwania odpowiedzi na pytanie *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?*.

Do współpracy zaprosiłam Bartosza Dziedzica, wielokrotnie nagradzanego kompozytora zajmującego się muzyką pop i alternatywną, producenta muzycznego m.in. Moniki Brodki, Dawida Podsiadło i Darii Zawiałow. Jednocześnie artystę mającego doświadczenie pracy w teatrze, gdyż komponował warstwę dźwiękową wspomnianego już spektaklu *Lipiec* Iwana Wyrypajewa. Oprócz ciekawości takiej współpracy kierowało mną przeczucie, że muzyka w tym spektaklu powinna mieć współczesny charakter: być z naszej codziennej przestrzeni. Zależało mi, żeby nie budziła żadnych historycznych skojarzeń, a w związku z tym nie była rodzajowa. Chciałam, by była elementem tworzącym dystans poprzez swoją nieadekwatność.

Wraz z Bartoszem Dziedzicem zaczęliśmy wymyślać sposoby wypowiadania słów do rytmu muzyki, które nie są tylko luźną melorecytacją tekstu dramatycznego, a umożliwiają stworzenie odrębnych i różnych od siebie utworów. Jednocześnie zależało nam, aby piosenki, które powstaną, nie były rapowane, tylko mówione. Zdecydowaliśmy się też na kilka fragmentów śpiewanych. Inspiracją był dla nas zarówno brytyjski transpłciowy artysta Kae Tempest, kultowe Massive Attack i The Beatles, eksperymentalna wokalistka Maja Ratkje, amerykańska gwiazda muzyki pop Lana Del Rey, muzyka elektroniczna typu trance i techno, przedwojenny warszawski folk, jak i tradycyjna harcerska gawęda przy ognisku.

Bartosz Dziedzic przygotował kilkanaście propozycji fragmentów muzyki. Następnie razem je przestuchaliśmy i rozmawialiśmy o możliwościach wykorzystania. Staraliśmy się dopasować rodzaj brzmienia do charakteru postaci i stylu strategii na życie, o której będzie opowiadał utwór. Równocześnie z Weroniką Murek pisałyśmy teksty piosenek. Część tekstów powstała najpierw i następnie dopasowywaliśmy do nich muzykę. Zazwyczaj jednak wcześniej pojawiało się brzmienie, a potem - według wskazówek kompozytora - dopisywałyśmy do niego słowa. Większość utworów opartyśmy bezpośrednio na wypowiedziach powstańców: spisane rozmowy zostały przez nas jedynie skrócone do najważniejszych momentów i opracowane rytmicznie. Wyjątkiem jest jedna piosenka, którą napisaliśmy od początku. Punktem wyjścia dla

niej stało się marzenie Stanisława Lipińskiego o wygraniu powstania w trzy dni dzięki zdobyciu lotniska bielańskiego. Kiedy uznaliśmy, że szkice warstwy dźwiękowej i teksty są gotowe, Bartosz Dziedzic dopracowywał dramaturgię muzyki, uzupełniając piosenki o kolejne brzmienia.

Pierwszy utwór od początku miał elektroniczną bazę i czerpał energię z ogromnej potrzeby mówienia Wandy Chmielewskiej. Chciałam, aby jego radosny charakter obrazował uczucie ulgi, które daje powstanie opowiadanie tragicznych historii swoich bliskich. Kiedy w toku narracji powracał wątek dowódcy odpowiedzialnego za śmierć brata pani Wandy, Bartosz Dziedzic zdecydował się wprowadzić chwilowe zmiany nastroju na bardziej niepokojący. Sposób mówienia Jerzego Łakomskiego od początku kojarzył mi się z gawędą - zarówno warszawską, o przedwojennym półświatku na Czerniakowie w stylu Stanisława Grzesiuka, jak i harcerską, kiedy przy ognisku młodzi ludzie przechwalają się swoimi przygodami i dokonaniem. Dlatego utwory w tej części bazują na relacjonowaniu zdarzeń w rytm gitary i tamburynu. Z kolei warstwa muzyczna opowieści Zbigniewa Daaba jest jak soundtrack hollywoodzkiego filmu o superbohaterach. Jednym z trzech narratorów historii jest sam powstaniec, bo utwór zawiera oryginalne fragmenty nagrań przeprowadzonego przez nas wywiadu. Ponieważ Stanisław Lipiński uwielbia śpiewać, zależało mi, aby jego część była opowiedziana klasyczną piosenką. Szukając jej formy, inspirowaliśmy się retro-stylizowaną muzyką pop, głównie kawałkami Lany del Ray, które czerpią z przedwojennych melodii. Dodatkowo Bartosz Dziedzic szukał sposobu śpiewania podobnego od Thoma Yorka czy Davida Bowiego - wysokiej męskiej barwy w charakterze falsetu, jak ministrant śpiewający psalm. Kiedy zastanawiałam się jak odbierane są przez społeczność Domu Powstańców radykalnie krytyczne poglądy Jerzego Czerskiego, uznałam, że - w metaforycznym sensie - są błędem systemu. Dlatego poświęcony im utwór, dialog obecnego na wideo bohatera i aktora na scenie, Bartosz Dziedzic skomponował jakby próbował odtworzyć dane ze zniszczonej taśmy. Jak w *Revolution 9* The Beatles z za zakłóceń słyszymy fragmenty melodii i efektów dźwiękowych. Punktem wyjścia do kolejnej piosenki była sytuacja ze snu Ireny Paśnik, kiedy "rota zbrojna" z wiersza Adama Mickiewicza stanęła na jej łóżku. Utwór *Śmierć Pułkownika* przypominał kobiecie o wizycie powstańca styczniowego w jej szkole podstawowej, a ja - próbując sobie to wszystko wyobrazić - szukałam nastroju grozy i ciężaru emocjonalnego, zawartych w tej opowieści. Doprowadziło mnie to do klimatu muzyki trance, do którego Bartosz Dziedzic zaproponował zastosowanie vibrato w technice śpiewu.

Na kolejnym etapie pracy dołączyły do naszej ekipy dwie osoby aktorskie - Aleksandra Matlingiewicz i Marcin Czarnik. Przyglądaliśmy się wspólnie wszystkim piosenkom: ćwicząc je, dyskutując, nagrywając próbne wersje. Aktorzy dodali swoje interpretacje, uwagi, poprawki w tekstach, nowe podziały rytmiczne. Marcin Czarnik zdecydował się zagrać na gitarze i tamburynie u utworach Jerzego Łakomskiego, a Aleksandra Matlingiewicz na małym pianinie elektrycznym typu Casio w utworze Ireny Paśnik. Pod koniec prób studyjnych zasilił ekipę swoją energią perkusista Marcin Ułanowski, który zgodnie z pomysłem kompozytora miał być jedynym muzykiem grającym na żywo w spektaklu. Aktorka i perkusista improwizowali na tekście pani Haliny i tak powstał ostatni, ósmy utwór - duet na perkusję i głos. Jego oparta na prostocie moc zachwycała nas wszystkich.

W rezultacie kilkutygodniowej pracy całej naszej szóstki piosenki zyskały ostateczny kształt. Kiedy przeszliśmy do prób sytuacyjnych nie rozmawialiśmy dużo o powstańcach. Nie próbowaliśmy tworzyć ich rozbudowanych portretów psychologicznych. Nie szukaliśmy sposobu, aby zagrać naszych bohaterów w rozumieniu metody Stanislawskiego, mimetycznie. Wprost przeciwnie: bardzo mi zależało, aby zdystansować się do bezpośredniej reprezentacji. Aleksandra Matlingiewicz i Marcin Czarnik mieli performować tę opowieść, a nie naśladować postaci, co podkreślone było mówieniem do widza przez stojące na scenie mikrofony. Jak u Brechta *aktor musi pozostać demonstratorem, powinien odtwarzać przedstawianą przez siebie postać jako kogoś obcego, (...) nie wolno mu dopuścić do tego, aby bez reszty przeistoczył się w postać, którą przedstawia*⁶².

W rezultacie podstawowym założeniem i formą świata na scenie stała się sytuacja koncertu, w której obecne na scenie osoby z pełnym zaangażowaniem wykonują utwory. Mimo to byliśmy wszyscy zgodni, że obecność aktorów powinna być czymś więcej niż w przypadku tak zwanej piosenki aktorskiej. Dlatego budowaliśmy subtelne sytuacje oparte o muzyczne dialogi i monologi. Szukaliśmy motywacji do wypowiedzenia słów i dla przeprowadzenia działań. Korzystaliśmy ze wskazówek, jakie dawały opisane w rozdziale wcześniej strategie przepracowania doświadczenia powstania warszawskiego: jakie emocje, stany, intencje i zadania bezpośrednio z nich wynikają? Aleksandra Matlingiewicz i Marcin Czarnik częściowo zachowywali dystans do wypowiadanych słów, a momentami głęboko wchodzili w emocje powstańców. Dlatego, aby to uporządkować według znaczeń, stworzyliśmy strukturę małych działań i reakcji emocjonalnych, za którymi podążali aktorzy, jak w

⁶² Bertolt Brecht, *Wartość mosiądzu...* s. 62.

instrukcji Willem'a Dafoe: *Jestem tym konkretnym facetem, który musi przejść przez te konkretne etapy. Ujawniam swoją osobowość w sposobie, w jaki podejmuję te działania. To jest to granie*⁶³.

Zależało mi, aby tworzona przez Milenę Czarnik warstwa wizualna spektaklu pomogła w budowaniu tego rodzaju dystansu do postaci i do historii. W pracy konceptualnej nad scenografią pierwszym pytaniem, jakie sobie postawiłyśmy, było: co zrobić z samolotem? W Sali pod Liberatorem, w której grane są muzealne spektakle, jak sama nazwa wskazuje głównym rekwizytem jest mająca ponad trzydzieści metrów rozpiętości skrzydeł tekturowa makieta brytyjskiego bombowca. Została ona wykonana na bazie zachowanych elementów autentycznej maszyny, która zarzucała pomoc walczącej Warszawie, aż została zestrzelona wraz z siedmioosobową załogą na pokładzie, z której nikt nie przeżył.

Rozmawiałam dużo z Mileną Czarnik o symbolice kręgu życia i śmierci, jaka buduje się w naszym spektaklu. Powstańcy w 1944 roku byli dziećmi, teraz są już u kresu życia. Nasze dzieciństwo przypadło na okres, kiedy w Europie wszyscy myśleli, że nie będzie już kolejnej wojny, a teraz znajomi z ukraińskiego teatru giną na froncie z karabinem w ręku, a my dyskutujemy, jakie decyzje byśmy podjęli będąc w ich sytuacji.

W międzyczasie w sklepie muzealnym zobaczyłam kolorowaną dla dzieci zatytułowaną *Jak narysować Liberatora*? Wystarczy odrobina wyobraźni i groźny samolot z tragiczną historią może być miłym gadżetem służącym do zabawy. Duże znaczenie dla toku mojego myślenia miał fakt, że Aleksandra Matlingiewicz w trakcie naszej pracy spodziewała się dziecka, co było już widoczne. Wiedziałam - także z autopsji, że w zaawansowanej ciąży pod wpływem hormonów występuje tak zwany syndrom "wicia gniazda". Co, kiedy ta potrzeba zderza się z sytuacją wojny - nawet jeżeli póki co nie jest realna, a reprezentowana przez muzealne eksponaty? Pomyślałam, że nasza scenografia mogłaby wizualizować projekcję aktorki, która przygotowuje się na narodziny dziecka. Milena Czarnik zaproponowała, żeby kolorowe kocyki i bibeloty przygotowywane dla noworodka zawiesić na ekspozycji, aby stworzyć pozór przytulnej i bezpiecznej rzeczywistości.

Elementy szydełkowych pledów, które miały przykrywać brytyjskiego Liberatora, scenografka wkomponowała również w kostiumy. U aktorki okrągły fragment materiału naszyty był na brzuchu, a u aktora na plecach, wycięty w formę powstańczej kotwicy, jak z T-shirtów sprzedawanych w muzealnym sklepie. Poza tym

⁶³ Philip Auslander, s. 305

kostiumy były z przestrzeni znaczeniowej koncertu: elegancka suknia i szyty na miarę garnitur, kojarzące się z uroczystymi galami. Zazwyczaj mają je na sobie osoby prowadzące, a nie zaproszeni artyści, ale taka dosłowność nie miała dla mnie znaczenia - w spektaklu performerzy-aktorzy poniekąd łączą te funkcje.

Także światła podbijały ustanowienie rzeczywistości na scenie jako koncertu. Wykorzystane przez Milenę Czarnik wyraziste punkty, mocne natężenie, kolorowe listwy typu LED BAR, dymy - to wszystko środki kojarzące się z estradą.

Zinfantylizowany, pokolorowany świat wojennych rekwizytów w Sali pod Liberatorem dopełniła chmura. Uznałyśmy, że jest ona nieodłącznym elementem dziecięcego imaginarium wokół samolotu. Trójwymiarowy obłok o szerokości ponad czterech metrów jednocześnie był ekranem do wyświetlania wszystkich projekcji. Precyzyjnie wykonany z watoliny tapicerskiej i styropianu, z płaszczyzną do projekcji dodatkowo pomalowaną specjalną farbą, umożliwiał uzyskanie obrazu jak w starych telewizorach. Dodatkowo celowe rozostrenie i niski kontrast wybranych nagrań z Domu Powstańców dawało efekt symbolizujący rozmywającą się pamięć o powstaniu.

Oprócz materiałów dokumentalnych na ekranie była wyświetlana wizualizacja autorstwa Natana Berkowicza do klasycznej piosenki o lotnisku bielańskim. Zależało mi, aby wyraźnie zaznaczyć, że jest to jedyny utwór napisany od początku jako metafora, a nie - jak pozostałe - złożony z cytatów. Teledysk, bo tak nazwaliśmy na nasze potrzeby przygotowane z pomocą narzędzi sztucznej inteligencji wideo, złożony był z ożywionych zdjęć z powstania. Dopowiadał sensy zawarte w piosence i był wizualizacją marzenia Stanisława Lipińskiego: pokazywał sukces walk o lotnisko i fikcyjne zwycięstwo warszawskiego zrywu.

ROZDZIAŁ 5

Relacja między historią a rzeczywistością na scenie

*W uporczywych próbach skonstruowania opowieści o przeszłości, relacje świadków zbliżają widza do jej doświadczenia*⁶⁴ - stwierdza Marta Bryś w książce *Doświadczenie postpamięci w teatrze*. W wyreżyserowanym przeze mnie spektaklu wypowiedzi powstańców pozwalają zrozumieć, jak bardzo nierzeczywiste i niemożliwe do wyobrażenia jest doświadczenie wojny. Fragmentaryczne obrazy opowiedziane ze skrajnie subiektywnego punktu widzenia, język niezdolny do opisu przeżyć czy coraz bardziej wybiórcza pamięć z trudem poruszająca się po chaosie wydarzeń sprzed osiemdziesięciu lat - to tylko niektóre trudności tych narracji, które pokazuję na scenie.

Spektakl zaczyna się od pełniącego rolę wstępu filmu złożonego z plansz opisujących rolę Domu Powstańców Warszawskich. Ponadto z napisów wprowadzających widzów w nasz - z Weroniką Murek - tok rozumowania: *POPROSIŁYŚMY POWSTAŃCÓW O ROZMOWĘ, ABY SPRÓBOWAĆ ZROZUMIEĆ: JAK DALEJ ŻYĆ PO TAKIM DOŚWIADCZENIU? ZACZĘŁYŚMY OD PYTANIA: CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?*. A także ze skróconego do kilku minut nagrania pierwszego spotkania z powstańcami, gdzie - wbrew moim przewidywaniom - z trudem rozmawiamy o szczęściu, a z łatwością o powstaniu. Jedyną radosną chwilą dzieli się Stefan Maciąg wspominając widok malutkiej polskiej flagi zrobionej z papieru wbitej w mur w sierpniu 1944 roku. Projekcja wyświetlana jest na niewielkich rozmiarów chmurze w zupełnej ciemności, tak więc od początku wymaga skupienia widza, aby móc zakotwiczyć się w historii.

Kiedy film się kończy włącza się delikatne światło. Z półmroku wchodzi aktorzy i perkusista, którzy instalują się na pozycjach jak muzycy na koncercie. Pierwsza część rozpoczyna się od planszy *I. WANDA TERESA CHMIELEWSKA - UMRZEĆ NORMALNYM ŻYCIEM* i nagrania, na którym powstanka komentuje przedwojenną fotografię rodzinną. Przedstawiając kolejne osoby opowiada w jaki sposób zginęły w trakcie powstania. Kiedy dźwięk nagrania ścisza się, rozpala się mocne światło i wchodzi muzyka - elektroniczne brzmienie i perkusja. Wideo pozostaje obecne jako wizualne tło, a na pierwszym planie widzimy Aleksandrę Matlingiewicz, która wypowiada słowa pani Wandy do rytmu podkładu muzycznego. Co jakiś czas siedzący obok Marcin Czarnik przerywa jej pytaniem *Jak on się*

⁶⁴ Marta Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze...*, s. 33.

nazywał?, które odnosi się do dowódcy odpowiedzialnego za śmierć brata, a ona odpowiada *Nie pamiętam*.

Ten specyficzny refren powraca pięć razy wypowiedziany w dokładnie taki sam sposób. Za szóstym powtórzeniem aktorka "przypomina sobie", że w rękę trzyma kartkę. Ostatnie *Nie pamiętam!* jest już zupełnie inne, nerwowe, prawdopodobnie skłamane. Następnie otwiera kartkę, przygląda się jej i mówi *A wiedziałam, że mam gdzieś zapisane*. Kiedy aktor chce spojrzeć, szybko chowa przed nim kawałek papieru. Zależało mi, żeby w ten sposób pokazać jak pani Wanda walczy z pamięcią o znienawidzonym człowieku, który wysłał jej brata na pewną śmierć. Nienawiść jest silniejsza niż pamięć, a największą zemstą jest niepamiętanie.

Kolejna plansza II. JERZY ŁAKOMSKI - NIE ROZBESTWIĆ SIĘ POWSTANIEM wyznacza nowy rozdział, który zaczyna się od filmu. Kilku powstańców siedzących przy stole dyskutuje, gdzie w Warszawie szyją najlepsze przedwojenne mundury. Jerzy Łakomski właśnie kupił sobie nowy uniform, gdyż zbliża się bardzo ważna dla niego uroczystość: awans wojskowy na stopień podporucznika. Pokazuje zdjęcia w nowym mundurze, a koledzy wysoko oceniają jego prezencję.

Następnie zaczyna się piosenka. Aleksandra Matlingiewicz zadaje pytania - te same, które kilka tygodni wcześniej wraz z Weroniką Murek stawiałyśmy Jerzemu Łakomskiemu. Marcin Czarnik grając na gitarze słowami powstańca relacjonuje wyprawę po chleb, którą ten odbył jako dwunastoletni chłopak pod niemieckim ostrzałem. Aktor swoją postawą i interpretacją tekstu oddaje dumę Jerzego Łakomskiego, że w rezultacie różnych zadań, które wykonywał w powstaniu na polecenie ojca, był ranny: *Dziur miałem sporo. Jak rozmawiałem, czy jadłem, to mózg wychodził*. Aktorka co jakiś czas przerwa opowieść i zmieniając ton na bardzo zasadniczy śpiewa refren: *Nie wnoś mi wojny na butach w mój dom*.

Na kolejnym nagraniu powstaniec tłumaczy co miał na myśli mówiąc, że był rozbestwiony powstaniem: *Taki... No ja wiem... Taki chłopak... Niby cwaniakowaty, niby łobuzowaty, taki o... Ale wszędzie sobie dawałem radę*. Rozpoczyna się druga piosenka, tym razem jako instrument wyznaczający rytm opowieści służy tamburyn. Marcin Czarnik dalej w pierwszej osobie opowiada o powojennych losach Jerzego Łakomskiego, który ciężko pracował jako zaopatrzeniowiec restauracji. Nosił nie tylko chleb, ale wiele innych produktów spożywczych. Nie był już zagrożeniem niemiecki ostrzał, ale niewydolność PRLowskiej gospodarki. Doświadczony powstaniem Jerzy Łakomski radził sobie doskonale: *Wszyscy mnie lubili, bo ja wszystko potrafiłem załatwić* - puentuje. Mimo to na nagraniu widzimy, że powstaniec nie radzi młodym ludziom iść na wojnę: *Nie wiadomo kiedy zginie człowiek*.

Plansza III. ZBIGNIEW DAAB - *BYĆ Z PRAWDZIWEGO ZDARZENIA* poprzedza nagranie, na którym Weronika Murek stawia pytanie o najszcześniejsze wspomnienia z powojennego życia powstańca. Zbigniew Daab mówi *No bo ja sobie taki plan ułożyłem*, wyciąga kartkę i zaczyna wymieniać najważniejsze dla siebie momenty z powstania, zerkając na notatki, czy niczego nie pominął. W tle coraz wyraźniej słychać patetyczną muzykę. Kiedy kończy się wideo, Marcin Czarnik zapala na scenie lampę pokojową przy której stoją z Aleksandrą Matlingiewicz. Dla fanów muzyki alternatywnej z lat osiemdziesiątych jest to nawiązanie do kultowego koncertu Talking Heads *Stop making sense*. Mała żarówka ledwo oświetla twarze aktorów, jak w opowieści Zbigniewa Daaba o przysiędze Zawiszaków, którą przytaczają. Kilkunastoletni chłopcy składali ją w dniu wybuchu powstania, w ten sposób stając się żołnierzami Armii Krajowej. Aktorzy kontynuują opowieść, ale co chwilę wtrąca się nagranie ze Zbigniewem Daabem, który uzupełnia najważniejsze dla siebie wątki. Kiedy mówią o przysiędze on wstaje, podnosi dwa palce do góry, wygłasza całą formułę i kładzie sobie na ramieniu opaskę. Podkreśla przy tym: *To nie jest oryginalna. Bo oryginalną tę mam w gablocie, a to jest taka, jak idę na uroczystości, to zakładam*.

Ponadto w finale utworu Weronika Murek czyta podany jej przez Zbigniewa Daaba list, który do powstańców napisały dzieci z amerykańskiej polonii (zapewne z pomocą nauczycieli): *Wasza walka i poświęcenie nigdy nie zostaną zapomniane*. Poprzez szkatułkową konstrukcję grania osoby odgrywającej sytuację tworzy się szekspirowski efekt "teatru w teatrze" - zabieg stosowany, aby uzyskać dystans i refleksję. Na kilku poziomach zaciera się tu granica między fikcją a rzeczywistością.

Sekwencję kończy krótki film relacjonujący wręczenie awansu wojskowego Jerzemu Łakomskiemu ubranemu w nowy mundur. Zmontowane przeze mnie materiały dokumentalne również pokazują, co dla naszych bohaterów znaczy *BYĆ Z PRAWDZIWEGO ZDARZENIA*. Mimo chaotycznej uroczystości, protekcyjnie prowadzonej przez wesołkowatego pułkownika, powstaniec z godnością i ze łzami w oczach odbiera dokument potwierdzający jego osiągnięcia w służbie na rzecz ojczyzny, kiedy jako dwunastolatek z narażeniem życia biegał do piekarni po jedzenie dla całej mokotowskiej kamienicy.

Mniej więcej w połowie spektaklu zdecydowałam się powtórzyć wyjściowe pytanie, które w pamięci widzów mogło już zostać przykryte kolejnymi warstwami opowieści. Tak więc po filmie pojawia się plansza *CZYLI CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?*, a następnie napis IV. STANISŁAW LIPIŃSKI - *WYGRAĆ POWSTANIE W TRZY DNI*. Oglądamy nagranie, na którym Stanisław Lipiński i Jerzy Czerski dyskutują o skali zniszczeń spowodowanych przez powstanie warszawskie,

które były efektem złego dowodzenia. Stanisław Lipiński podkreśla: *A dlaczego? Dlatego, że nie starali się na tyle, aby zdobyć lotnisko bielańskie. Lotnisko bielańskie, jakby zdobyto, to by tutaj Amerykanie byli, dostarczyli nam wszelkiej broni i zajęli całą Warszawę. A może nawet i Polskę.*

W międzyczasie Marcin Czarnik prowadzącymi na górną ekspozycję schodami wchodzi na balkon, aby - niczym ministrant z kościelnego chóru - zaśpiewać wysokim głosem piosenkę, która jest marzeniem o zwycięstwie powstania. Towarzyszy mu wizualizacja - teledysk. To wideo jako jedyne wyświetlone jest na całej chmurze, nie tylko na jej płaskiej części będącej profesjonalnym ekranem. Wynikająca z tego deformacja dodaje surrealistyczny efekt jak ze snu do ożywionych zdjęć z powstania. Finałem wizualizacji jest scena przypominająca Marsz Niepodległości, gdzie tłum ludzi idzie ulicami Warszawy wśród dymu i czerwonej poświaty rac, podczas której aktor śpiewa:

TRZECI DZIEŃ
NASZA FLAGA PAPIEROWA
WBITA W MUR
STARE MIASTO
STOI TAK JAK STAŁO
SERCE DRŻY
WIELKA CHWAŁA
KARUZELA
DLA LUDZI, KTÓRZY KOCHAJĄ OGIEŃ
GDZIE SIĘ MAJĄ PODZIAĆ CZYM SIĘ MAJĄ GRZAĆ
GDY OJCZYŻNA
NIE PALI SIĘ
NIECH ZATAŃCZĄ

Po piosence widzimy nagranie Stefana Maciąga, który na moje pytanie *A boi się pan, że wojna wróci?* odpowiada *Raczej jestem przekonany i ze łzami w oczach odchodzi, aby zrobić kilka nerwowych okrążeń wokół sali.*

Metaforyczny napis V. JERZY CZERSKI - ZMIENIĆ OCZY wyjaśnia następujące po nim nagranie powstańca, który używając tego porównania tłumaczy Weronice Murek jak zmienił poglądy na temat powstania. Wideo od początku towarzyszy muzyka, a na wprost ekranu siedzi Marcin Czarnik, tak jakby oglądał telewizor. Widzimy jego plecy ozdobione szydełkową kotwicą powstańczą. W tle Aleksandra Matlingiewicz, także siedząc na krześle, robi na szydełku kolejny kocyk - nie wiadomo czy dla dziecka, które niebawem się urodzi, czy dla gigantycznego

bombowca, który wciąż nie jest zakryty w całości. Pozornie ciepłą, rodzinną atmosferę psuje nerwowy ton aktora, który rozmawia z powstańcem na ekranie. Za każdym razem, kiedy zadaje pytanie starszemu mężczyźnie, na filmie i w muzyce powstaje zakłócenie, jakby brakowało zasięgu. Groza narasta nie tylko w sposobie mówienia Marcina Czarnika, ale też w warstwie dźwiękowej, stroboskopowo migających światłach i przerażająco aktualnych słowach Jerzego Czerskiego: *Wszystkie pokolenia miały następne powstania. (...) I już się przyjęło, że to jest wielka chwata, następne pokolenia to wszystko powtarzało. Siedem powstań. Jak mogło nie być warszawskiego?*

VI. IRENA PAŚNIK - PRZYPOMNIEĆ SOBIE PO 90 LATACH to kolejna plansza, która pojawia się na ekranie. Irena Paśnik, jak zawsze elegancka, ze sznurem pereł na szyi, prawdopodobnie prawdziwych, mówi: *To tyle lat, a to dalej jest we mnie. Nie we mnie, w nas. Wszystkich, którzy przeżyliśmy to piekło na ziemi.* Następnie pyta operatora czy na pewno ją nagrywał, kiedy to mówiła. Od razu zaznacza, że nie ma nic przeciwko, a upewnia się, bo wie, że jej słowa są ważne.

Jeszcze jest zupełnie ciemno po skończonym filmie, kiedy wchodzi mocny bit. Powoli włączają się ostre, kontrowe snopy światła podświetlające dym, a z mroku wyłania się, jak gwiazda na koncercie, Aleksandra Matlingiewicz. Aktorka do rytmu muzyki cytuje powstankę: *Obudziłam się dzisiaj rano z takim jakimś...* i próbuje sobie przypomnieć wiersz recytowany na apelu dla powstańca styczniowego. Kiedy udaje jej się znaleźć w myślach pojedyncze frazy Adama Mickiewicza, śpiewa je przedwojennym wibrato. Im dłużej trwa głośny, trancowy utwór, tym proporcjonalnie więcej w nim wokalnego popisu - słyszymy coraz obszerniejsze fragmenty *Śmierci Pułkownika*.

Rytualna, sugerująca zagrożenie muzyka i wysoki, pełen egzaltacji sposób śpiewania pozornie nie pasują do siebie, ale przez ten dysonans jeszcze wyraźniej odbieramy niepokojący charakter utworu. Nastrój aktorki zmienia się odwrotnie proporcjonalnie do kondycji publiczności: na początku jest pełna obaw, czy da radę sobie przypomnieć utwór, a na koniec bardzo zadowolona. Symboliczny uścisk realnego powstańca przytulającego dzieci sto lat temu na Czerniakowie został przekazany kolejnym pokoleniom. Wraz z nim tradycyjna polska powstańcza emocja składająca się z połączenia strachu i ekscytacji. Na koniec aktorka mówi: *Życzę Wam. Życzę Wam takiego życia* i mimo zaawansowanej ciąży tańczy w euforycznym szale, jakby była na rejdzie.

Ostatnia część, oprócz planszy VII. HALINA BIEŻAN-GLONEK - MIEĆ SZCZĘŚCIE, zaczyna się filmem relacjonującym drugie spotkanie ze wszystkimi

powstańcami w Domu, na którym pytam powstańców dlaczego nie chcą rozmawiać o szczęściu. W odpowiedzi słyszymy kilka definicji pojęcia, od potocznych po filozoficzne oraz historie z powstania, tym razem szczególnie takie, w których „ma się szczęście”, a więc wychodzi się cało z zagrożenia. Na koniec Halina Biezan-Glonek mówi otwarcie o swoim zmaganiu się z depresją i walce o każdy dzień. Jej wypowiedź wyraźnie różni się prostym, szczerym i bardzo przejmującym przekazem. Kiedy kończy się wideo aktorka w duecie z perkusistą powtarzają fragmenty wypowiedzi powstanki we wspólnej improwizacji, której radosny i buntowniczy charakter podkreśla niezwykłą siłę woli ponad stuletniej kobiety.

Spektakl zamyka film z trzeciego wspólnego spotkania z powstańcami, na które zaprosiłam Aleksandrę Matlingiewicz i Marcina Czarnika. Rozmawiamy o pętli czasu, jaką tworzy fakt, że syn aktorki urodzi się dokładnie sto lat później niż część z naszych rozmówców. Aktor pyta Irenę Paśnik, czy gdyby teraz wybuchło powstanie, puściłaby na nie prawnuka lub prawnuczkę. Oczywiście! - odpowiada kobieta. Polemizując z nią Jerzy Czerski życzy wszystkim, aby nie było już w Polsce powstań. *Wydaje mi się to nierealne!* - ton Ireny Paśnik jest tak zasadniczy, że ogarnia groza.

Tak więc spektakl *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?* nie inscenizuje przeszłości, a przygląda się indywidualnej pamięci o powstaniu, jaką przechowują i przekazują dalej jego uczestnicy. Jest artystycznym przetworzeniem wizerunku wydarzenia z przeszłości, a nie jego rekonstrukcją⁶⁵: poprzez współczesne relacje świadków tworzy jego kolejną, autonomiczną wersję. Czy można powiedzieć, że jest „wystawianiem historii” w rozumieniu Freddiego Rokema?

Profesor teatrologii z Uniwersytetu w Tel Avivie analizując spektakle, które przetwarzają wydarzenia z przeszłości, zdecydowanie oddziela je od teatru faktu. Nawet jeżeli często te pierwsze także oparte są na materiałach dokumentalnych - zebranych relacjach świadków, kwerendach w archiwach czy analizie innych źródeł historycznych - to wyraźnie różni je konwencja. *Teatr dokumentalny rozwinął się ze współczesnego realizmu, prezentującego współczesne życie na scenie, a wystawianie historii odrzuca realistyczne dziedzictwo, by jednocześnie powiedzieć coś istotnego o współczesnym świecie*⁶⁶.

Ponadto badacz podkreśla, że *dla wystawiania historii (...), istotne znaczenie ma właśnie powiększającą się wciąż przepaść między wydarzeniem historycznym a*

⁶⁵ Tamże, s. 15.

⁶⁶ Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 26.

przedstawieniem teatralnym⁶⁷. Namysł nad upływem czasu i jego konsekwencjami jest ważnym elementem tych narracji. Spektakle opisane przez Freddiego Rokema mówią o przeszłości, która choć ukształtowała teraźniejszość, istnieje dziś jedynie w formie wielu coraz bardziej odległych opowieści. *Nie jest tak, żeby przeszłość rzuciła światło na teraźniejszość albo teraźniejszość na przeszłość*⁶⁸ - badacz cytuje Pasaże Waltera Benjamina. Nie da się złożyć spójnego obrazu konkretnego zdarzenia z przeszłości, zawsze otrzymujemy jedynie odpryski.

Dlatego inscenizatorzy podejmujący tematy historyczne często skupiają uwagę widzów na rozmaitych metateatralnych wymiarach przedstawienia, wprost na scenie pokazując, jak powstają spektakle na temat historii⁶⁹. Zaprezentowanie warsztatu twórcy ma taką funkcję, jak opisanie metodologii badań w analizach naukowych - odbiorca otrzymuje informację na czym oparty jest dany wynik czy wniosek. Dzięki temu widz jest w stanie zrozumieć, jak twórcy przedstawienia definiują kwestię upływu czasu, w jaki sposób staje się ona ważnym budulcem struktury spektaklu, bo przecież *historia to sposób organizacji czasu*⁷⁰.

Podążając za sposobem myślenia Freddiego Rokema, *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?* nie jest ani musicaliem, ani spektaklem dokumentalnym. Poprzez wydarzenia z przeszłości chce mówić o współczesnym świecie, a więc jest "wystawianiem historii". Używa narzędzi teatralnych tworzących dystans, odchodzi od realizmu, bliski jest założeniom teatru epickiego Brechta czy teatru zaangażowanego, który powstaje w wyniku napięcia między etyką a estetyką. W teorii izraelskiego profesora ważny jest także tekst dramatyczny jako forma literacka, na której bazuje teatr. W moim odczuciu scenariusz napisany na potrzeby danego przedstawienia również spełnia te kryteria.

Dla Freddiego Rokema najważniejsze jest zdarzenie performatywne, w którym aktorzy-demonstratorzy *przedstawiając jakąś postać historyczną na scenie, w pewnym sensie stają się również świadkami minionych wydarzeń*⁷¹. Nie ma to znaczenia, czy więcej jest tu piosenek, dialogów czy monologów. Teatr uruchamia swój rytualny wymiar, odbywa się w nim proces odprawiania żałoby, który może mieć wyzwalający

⁶⁷ Tamże, s. 26.

⁶⁸ Tamże, s. 16.

⁶⁹ Tamże, s. 26.

⁷⁰ Tamże, s. 12.

⁷¹ Tamże, s. 28.

wpływ na inne obszary rzeczywistości społecznej⁷². Istotny cel, jaki spełniają przedstawienia o historii, polega bowiem na umożliwieniu widzom spojrzenia na przeszłość w sposób nowy lub inny niż dotąd⁷³.

⁷² Tamże, s. 33.

⁷³ Tamże, s. 28.

ROZDZIAŁ 6

Nowe "życie" powstania warszawskiego w rozumieniu Freddiego Rokema

Analiza skomplikowanego pojęcia wystawiania historii nie wymaga wcale tego, by przedstawić ją w formie rozbudowanego studium dramatu historycznego po II wojnie światowej. Dlatego zdecydowałem się wziąć pod uwagę ograniczoną liczbę wybranych przedstawień (...). Wszystkie mają jednak cechę wspólną - w każdym postacie historyczne i wydarzenia otrzymały na scenie nowe "życie"⁷⁴.

Po obejrzeniu spektaklu CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?, podczas krótkich rozmów przy wyjściu z Muzeum, widzowie podkreślali, że najbardziej poruszyło ich świadectwo strumatyzywania polskiego społeczeństwa, którego przyczyną jest również powstanie warszawskie. W moim odczuciu spośród kilku warstw znaczeniowych, które można odnaleźć w tym spektaklu, ta jest najbardziej istotna, choć nie wypowiedziana wprost. Ujawnia się poprzez wspomniane wcześniej mechanizmy pamięci wcielonej (ang. *embodied memory*), kiedy to ciało i sposób zachowania opowiadającego są nośnikiem treści, a nie jego słowa, które często wyrażają co innego.

Mimo wstępnego założenia, aby w spektaklu opowiedzieć losy powstańców po 1944 roku, na pierwszy plan wysunęło się w nim samo powstanie. Wszystkie pytania, które zadawałam z Weroniką Murek naszym rozmówcom w Domu Powstańców Warszawskich, wracały do punktu wyjścia - zarówno w osobistych opowieściach o indywidualnych przeżyciach, jak i w powszechnie znanych, a powtarzanych na nowo, historiach. Relacje powstańców miejscami były chaotyczne, jak zwykle wspomnienia traumatycznej przeszłości, przy tym odstawiając bezradność obrazu, jaki możemy dziś zarejestrować, i języka, którym chcemy opisać dane doświadczenie.

Jednak dużo częściej nasi rozmówcy przedstawiali nam spójne, dziwnie zdystansowane relacje, jakby pochodziły z filmów czy książek do historii. Chwilami odnosiłyśmy wrażenie, że wspominając swoje przeżycia sprzed osiemdziesięciu lat zapożyczają cudzy język. Gdybyśmy poprzestały na pierwszych rozmowach z powstańcami, a nie zdecydowały się kilkakrotnie powracać i wciąż zadawać to samo pytanie, nasz spektakl powielałby to, co już wielokrotnie zostało powiedziane: opowieść o bohaterskim zrywie, który odniósł moralne zwycięstwo.

⁷⁴ Tamże, s. 22.

Czy wobec tego można stwierdzić, że wspólną strategią żyjących powstańców na radzenie sobie z traumatycznym doświadczeniem jest - w różnym stopniu - przejęcie późniejszych narracji o powstaniu i wpisaniu się w nie? Tragiczna historia w swoim absurdzie nabiera sensu, kiedy jest częścią większej całości, która jest po słusznej stronie, gdziekolwiek ona się znajduje. Ten mechanizm dobrze widoczny jest w Domu Powstańców Warszawskich, którego codzienna rzeczywistość toczy się wokół różnych form celebrowania pamięci powstania. Czy w ten sposób fakt, że to wydarzenie zdeterminowało całe późniejsze życie naszych bohaterów, staje się uzasadniony?

Czy można powiedzieć, że uczestnicy powstania z 1944 roku zatracili swoją pamięć o tym wydarzeniu - przez urazy psychiczne, konieczność milczenia przez pięćdziesiąt lat i swój wiek - a jej miejsce zajęła zbiorowa postpamięć w rozumieniu Marianne Hirsch? Amerykańska literaturoznawczyni opisuje „diedziczenie” pamięci, kiedy potomkowie ocalałych z Holokaustu, dorastający w cieniu opowieści, pamiętek, a także codziennych zwyczajów, takich jak obsesyjne wręcz oszczędzanie, szanowanie jedzenia czy nieufność wobec sąsiadów, w pewien sposób odczuwają skutki nieobecnej przeszłości. *Proponuję termin postpamięć z pewnymi wahaniem, mając świadomość, że przedrostek post może sugerować, że jesteśmy poza pamięcią, a zatem być może jesteśmy po prostu w historii*⁷⁵.

Marianne Hirsch podkreśla znaczenie, jakie dla pracy postpamięci mają „nostalgiczne obiekty”, takie jak pamiątki czy rodzinne fotografie. Zastępują podróż do miejsc dzieciństwa i młodości, która nie może się odbyć już ani fizycznie, ani w pamięci. Czy nie tak właśnie działają rekwizyty, które Wanda Chmielewska i Zbigniew Daab przynieśli na nasze spotkania? Marcin Napiórkowski zauważa, że choć teoria postpamięci odnosi się bezpośrednio do więzi rodzinnych, istnieje znaczne podobieństwo między jej mechanizmami a zjawiskami społecznymi w szerszej skali, szczególnie dotyczącymi pamięci powstania warszawskiego⁷⁶.

Amerykańska badaczka jako synonimy postpamięci podaje „pamięć nieobecną” i „dziurę pamięci”. Tak więc kolejne pokolenia „diedzicząc” nieobecną pamięć naturalnie tworzą wspomnienia z dostępnych elementów, ale też -

⁷⁵ *I propose the term postmemory with some hesitation, conscious that the prefix post could imply that we are beyond memory and therefore perhaps purely in history.*

Marianne Hirsch, *Family frames: Photography, Narrative and Postmemory*, tłum. własne KS, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 2012, s. 22.

⁷⁶ Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych...*, s. 362.

przejmując lęki - cenzurują je i dopasowują do obowiązujących narracji oraz własnych wyobrażeń. *Postpamięć jest potężną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej połączenie z obiektem lub źródłem odbywa się nie poprzez wspomnienie, lecz poprzez inwestycję wyobraźni i kreacji*⁷⁷.

Czy powstańcy stracili kontrolę nad pamięcią o powstaniu warszawskim? Czy kiedykolwiek ta pamięć była ich? Od kiedy w XXI wieku zryw z 1944 roku na nowo szeroko zaistniał w polskiej debacie publicznej, rzadko wypowiadają się w niej sami powstańcy. Zazwyczaj uczestniczą oni w uroczystościach, gdzie inni mają głos: historycy, politycy czy aktywiści. Weterani słuchają, są bardziej w roli osób odtwarzających pamięć ze źródeł po upływie sześćdziesięciu lat, niż świadomie budujących ją od podstaw dla kolejnych pokoleń.

Po obejrzeniu spektaklu *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?* Jan Radziukiewicz, kierownik działu Archiwum Historii Mówionej Muzeum Powstania Warszawskiego, podzielił się ze mną spostrzeżeniem, że powstańcy mieszkający zagranicą dużo więcej opowiadają o ludzkim wymiarze tego wydarzenia. Otwarcie dzielą się wspomnieniami o miłościach, romansach, imprezach - tym wszystkim, co dawało jakąkolwiek radość i pomagało przetrwać tragiczne chwile. Z kolei powstańcy w Polsce wiedzą, że takie historie nie mieszczą się w martyrologicznej narracji, więc unikają ich w swoich opowieściach. Kiedy są zapytani wprost - raczej milczą.

Czy nie o zachowanie tej poprawności dbali pracownicy Domu Powstańców Warszawskich, kiedy panicznie odradzali nam pytać weteranów o szczęście? Przecież na początku byli przekonani, że chcemy usłyszeć o radosnych chwilach z czasu powstania. Warstwy pamięci przenikają się, wzajemnie się formułują.

*Postpamięć charakteryzuje doświadczenie osób, które dorastają pod wpływem narracji poprzedzających ich narodziny, których własne spóźnione historie są wypierane przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez traumatyczne wydarzenia, których nie da się zrozumieć ani odtworzyć*⁷⁸. Kluczowe jest więc zrozumienie sytuacji życia w cieniu przeszłości, na którą nie ma się wpływu, bycia niewidocznym i

⁷⁷ *Post memory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation.*

Marianne Hirsch, *Family frames...*, s. 22.

⁷⁸ *Post memory characterises experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.*

Marianne Hirsch, *Family frames...*, s. 22.

pozbawionym sprawczości. Postąpienie zawsze jest o tożsamości: pozwala *na nowo się połączyć, przywrócić się do życia*⁷⁹, a więc odzyskać inicjatywę i moc działania.

Kiedy wyszedłem z Muzeum Powstania myślałem, że je wygraliśmy - powiedział mi przewrotnie Adam Zieliński, zany jako raper Łona. Nie da się już wygrać powstania warszawskiego, ale można o nim mówić jako o zwycięstwie, aby poczuć sprawczość. Przecież to zwycięzcy piszą historię.

Freddie Rokem uważał, że "wystawianie historii" można traktować jako zamierzoną formę oporu czy krytyki wobec ustalonych bądź dominujących, niekiedy wręcz stereotypowych, wizji przeszłości⁸⁰. Dlatego spektakl CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM? mówi o powstaniu warszawskim z perspektywy powstańców, a więc doświadczenia porażki, aby poczuć ich bezradność wobec tej tragedii.

⁷⁹ (...) *reconnect, bring back to life*.
Tamże, s. 243.

⁸⁰ Freddie Rokem, *Wystawianie historii...*, s. 27.

ROZDZIAŁ 7

Wpływ pamięci o powstaniu warszawskim na odbiór spektaklu

Freddie Rokem tłumacząc założenia „wystawiania historii” powołuje się na przedwojenny esej Bertolda Brechta *Scena uliczna*, w którym reżyser porównuje teatr epicki do relacjonowania wypadku drogowego: *można w miejsce „wypadku drogowego” wstawić „wypadki historyczne”, ponieważ - i nie ma w tym ani krzty ironii - mają one ze sobą wiele wspólnego*⁸¹. Kluczowa jest tu funkcja aktora-demonstratora, który *niekoniecznie musi starać się o pełną neutralność czy obiektywność, chcąc zachęcić widzów, „gapiów” w teatrze, by stali się świadkami drugiego stopnia i „wyrobili sobie opinię” na temat sił, które wypłynęły na przedstawione im wypadki historyczne*⁸². Osoby z publiczności oglądając spektakl zawsze odnoszą się do swojej wiedzy i zgromadzonych doświadczeń, zarówno tych bardziej indywidualnych, jak i ogólnie przyjętego konsensusu. W takim kontekście dokonują interpretacji przedstawienia. *Musimy zaakceptować fakt, że o historii można opowiadać na wiele sposobów; że wersje historyków prezentują określone punkty widzenia i interesy polityczne*⁸³.

Odwołują się więc w różny sposób do nieprzepracowanej żałoby końca lat 40. i przymusowego zapomnienia doby stalinizmu, do opozycyjnych manifestacji z lat 80. lub okresu „zaniedbania pamięci” w latach 90. i „przegapionej” pięćdziesiątej rocznicy. Nasze dzisiejsze hołdy, nawiązania i spory nie odsyłają nigdy wprost do upamiętnianego wydarzenia, lecz zawsze wchodzi w skomplikowany dialog z tym, jak o powstaniu mówiło się, pisało czy milczało w poprzednich dekadach⁸⁴. Dlatego w trakcie pracy nad spektaklem zaczęłam się zastanawiać z jaką reakcją publiczności w Muzeum Powstania Warszawskiego spotka się kolażowy obraz wydarzeń z 1944 roku nakreślony przez naszych rozmówców.

Choć mówiliśmy głosem powstańców, pracownicy instytucji bardzo przejmowali się czy nie naruszamy ich „dobrego imienia”. Miałam udokumentowane podpisami zgody na publikację wywiadów, ale mimo to pojawiły się wątpliwości: czy uczestnicy powstania są wystarczająco świadomi, aby je wyrażać? Czy wiek i kondycja zdrowotna weteranów przypadkiem nie zaburzają ich oglądu

⁸¹ Freddie Rokem, *Wystawianie historii...*, s. 28.

⁸² Tamże, s.28.

⁸³ Tamże, s. 26.

⁸⁴ Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych...*, str. 7.

rzeczywistości? Zapewne działał tu ten sam mechanizm troski o zachowanie poprawności, który wcześniej kazał pracownikom Domu Powstańców Warszawskich powstrzymywać nas od rozmów o szczęściu. Obserwacja, że kadry tych instytucji - mimo najlepszych intencji - za wszelką cenę chcą utrzymać powstańców w ramach obowiązującej narracji, budziła mój wewnętrzny sprzeciw.

Mimo pojawiających się wątpliwości, ostatecznie nasza wolność twórcza została uszanowana i Muzeum Powstania Warszawskiego nie wpływało na kształt spektaklu. Po sierpniowych pokazach instytucję podzieliły skrajne opinie, podobne do tych, które wyrażały dwie recenzje: *Trans, LGBT i szydera. Skandaliczny spektakl w Muzeum Powstania Warszawskiego* autorstwa Sylwii Krasnodębskiej w *Gazecie Polskiej* oraz *Niepozytywny mīt* napisana przez Witolda Mrozka i opublikowana w miesięczniku *Teatr*.

W pierwszej można było przeczytać:

- *Transowy taniec i podłoga podświetlona w barwach LGBT. Słowa o tym, że Powstanie Warszawskie było błędem, a jego dowódcy narażali ludzi na śmierć. W ramach obchodów 81. rocznicy wolnościowego zrywu Muzeum Powstania Warszawskiego wyprodukowało spektakl perfidnie wykorzystujący żyjących jeszcze powstańców. (...) „Co dla pani/pana znaczy być szczęśliwą/ym?” w reż. Katarzyny Szyngiery i ze scenariuszem Weroniki Murek to ordynarna kpina z bohaterów i jawna szydera z powstania.*
- *Nagrania wideo powstańców wyświetlane były na banalnej, podwieszanej pod upstrzonym liberatorem chmurce wykonanej prawdopodobnie z tworzywa sztucznego. Fragmenty nagrań powstańców służyły do muzycznych interpretacji Aleksandry Matlingiewicz, Marcina Czarnika i mającego problemy techniczne perkusisty Marcina Ułanowskiego. Potoczny język, użyty zarówno w nagraniach powstańców, jak i w inscenizacji, wielokrotnie przypominał bełkot.*
- *Jeden z powstańców mówi w spektaklu Szyngiery: „Mam nadzieję, że to było ostatnie powstanie w Polsce”. My mamy nadzieję, że to był ostatni spektakl, który perfidnie zadrwił z walki o niepodległość i bohaterstwa powstańców⁸⁵.*

Opinia autora drugiej, jak nietrudno się domyśleć, jest skrajnie różna:

- *Najnowszy spektakl Katarzyny Szyngiery z Muzeum Powstania Warszawskiego nie proponuje prostej negacji powstańczej legendy – jest bardziej wysublimowany niż chyba wszystko, co do tej pory powstało w ramach artystycznych działań Muzeum.*
- *Nagrania wideo rozmów z powstańcami odtwarza się w spektaklu na specyficznym,*

⁸⁵ Sylwia Krasnodębska, *Trans, LGBT i szydera. Skandaliczny spektakl w Muzeum Powstania Warszawskiego*, *Gazeta Polska* nr 33/2025, 13 sierpnia 2025, s. 76-77.

niewielkim ekranie: przestrzennym obiekcie, który początkowo wziąłem za scenograficzną makietę głazu, a który ostatecznie w pełnym świetle okazał się czymś w rodzaju pierzastej chmury. Mamy zatem dostęp do opowiadanej historii, ale jakby przyćmiony, przytłumiony. Można w tym widzieć proste odwzorowanie mechanizmów pamiętania.

- Szyngiera i Murek pokazują jednocześnie materiały źródłowe i to, co z nich powstaje. Piosenki Murek – dramatyzacje wywiadów z powstańcami – pojawiają się obok nagrań rozmów. Jak ludzkie doświadczenie staje się wspomnieniem, potem poezją, potem – hasłem do pozyskania tłumów?⁸⁶

Choć zależało nam, aby uwolnić się z dualizmu afirmacji i negacji, zostaliśmy w niego wpisane, i to raczej po tej drugiej stronie. Można by więc wyciągnąć uproszczony wniosek: sprzeciw budzi fakt, że sami powstańcy podważają sens tego wydarzenia. Ale bardziej trafne podsumowanie zaproponował Witold Mrozek: *Właśnie o tym jest ten spektakl – o instrumentalizacji ludzkich traum i biografii, o napięciu między mityczną opowieścią a makabrą rzeczywistego doświadczenia*⁸⁷.

Podobna sytuacja miała miejsce przy spektaklu Michała Zadary *Awantura warszawska. Waszyngton - Moskwa - Londyn* w 2011 roku, która została bardzo dobrze odebrana po obu stronach współczesnej politycznej barykady. Podsumowując ten fenomen, artysta stwierdza: *Dariusz Gawin powiedział, że widać z tego spektaklu, jak bardzo wszyscy ludzie na świecie zajmowali się Powstaniem Warszawskim. Pomyślałem sobie, że zupełnie nie o to mi chodziło. Ale ta narracja o powstaniu jest w Polsce tak silna, że właściwie wsysa wszystko wokół siebie. I człowiek, który próbuje powiedzieć coś, co jest zniuansowane [...], to raczej tego nie opowie.*

Marcin Napiórkowski w eseju *Powstanie umarłych* interpretuje mechanizmy pracy pamięci zbiorowej z perspektywy antropologicznej. Stawia on tezę, że niewątpliwym wpływem powstania warszawskiego na polską debatę publiczną można czytać przez obecny w wielu kulturach obraz “opętania przez nieopłakanych zmarłych”. W powojennej Warszawie sytuacja polityczna nie pozwoliła na pochowanie wszystkich ciał zgodnie z tradycją i przyjętymi zasadami. Dopiero poprawnie przeprowadzona ceremonia żałobna pozwala na pożegnanie zmarłego, odesłanie go ze świata żywych. Inaczej w nim pozostaje i do kultury, polityki i zbiorowych wyobrażeń przenika pod postacią upiora⁸⁸.

⁸⁶ Mrozek Witold, *Niepozytywny mit...*

⁸⁷ Mrozek Witold, *Niepozytywny mit...*

⁸⁸ Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych...*, s. 42.

Współcześnie w roli rzeczników upiorów występują całkiem realne grupy społeczne i aktorzy polityczni⁸⁹. Bardzo bym chciała aby spektakl CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM? był elementem właściwego procesu żałoby, która pozwoli umarłym, zawróconym wpół drogi z zaświatów, spokojnie powrócić na tamten świat.

⁸⁹ Tamże, s. 41.

WNIOSKI

Połączenie formy musicalu i spektaklu dokumentalnego pozwala jednocześnie być blisko relacji powstańców i przyglądać się im z dystansu - interpretując, wyostrzając kluczowe punkty - aby je jak najlepiej zrozumieć. Dzięki tej hybrydowej formie spektakl *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?* wpisuje się w kategorię "wystawiania historii" Freddiego Rokema i tworzy nowy wizerunek wydarzenia z przeszłości. Pokazuje mechanizm przejmowania indywidualnej, chaotycznej, osobistej pamięci o powstaniu warszawskim jego uczestników przez zbiorową postpamięć w rozumieniu Marianne Hirsch - pozornie spójną i logiczną, ale wykreowaną na użytek politycznych narracji.

BIBLIOGRAFIA

Acting (Re)considered. Theories and practices, opracowanie Phillip B. Zarrilli, tłum. własne K.S., wyd. Routledge, Londyn i Nowy York 1995.

Adorno Theodor W., *Dialektyka negatywna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

Archiwum Historii Mówionej Muzeum Powstania Warszawskiego, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej.html> (dostęp: 15.12.2025).

Benjamin Walter, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, tłum. Krystyna Krzemieniowska, [w:] Walter Benjamin, *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Poznań 1996.

Bilewicz Michał, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*, wyd. Mando, Kraków 2024.

Brecht Bertolt, *Wartość mosiądzu*, wybór, układ i noty Werner Hecht, przekład zespołowy, wiersze i "Teksty do ćwiczeń dla aktorów" przeł. Maria Kurecka, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

Bryś Marta, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

Davies Norman, *Powstanie '44*, tłum. Elżbieta Tabakowska, wyd. Znak, Kraków 2004.

Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012.

Hirsch Marianne, *Family frames: Photography, Narrative and Postmemory*, tłum. własne KS, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 2012.

Kracauer Siegfried, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

Krasnodębska Sylwia, *Trans, LGBT i szydera. Skandaliczny spektakl w Muzeum Powstania Warszawskiego*, "Gazeta Polska" nr 33/2025, 13.08.2025.

Lanzmann Claude, *A propos de "la Liste de Schindler", dernier film de Steven Spielberg: Holocauste, la représentation impossible*, tłum. własne K.S., dziennik "La Monde" 3.03.1994, https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/03/03/a-propos-de-la-liste-de-schindler-dernier-film-de-steven-spielberg-holocauste-la-representation-impossible_3801953_1819218.html (dostęp: 13.12.2025).

Lévy-Willard Annette, *Claude Lanzmann, la Shoah face caméra*, tłum. własne K.S., dziennik "Libération" 5.07.2018, https://www.liberation.fr/france/2018/07/05/claude-lanzmann-la-shoah-face-camera_1664455/ (dostęp: 12.12.2025).

Manifest NTGent, tłum. Justyna Kautsch-Landorf, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 155, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent> (dostęp 23 grudnia 2025).

Witold Mrozek, *Zarażanie powstania popem. Garbaczewski zdetonował bombę*, "Gazeta Wyborcza" 3.08.2013, <https://wyborcza.pl/7,76842,14379077,zarazanie-powstania-popem-garbaczewski-zdetonowal-bombe.html> (dostęp: 4.01.2026).

Mrozek Witold, *Niepozytywny mit*, miesięcznik "Teatr" 08.2005, <https://teatr-pismo.pl/niepozytywny-mit/> (dostęp: 10.12.2025).

Napiórkowski Marcin, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944-2014*, wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Nie można zmieniać świata, będąc poprawnym. z Milo Rauem rozmawia Dorota Semenowicz, "Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-mozna-zmieniac-swiaata-bedac-poprawnym> (dostęp 23 grudnia 2025).

Jan Ołdakowski: *Jedyne takie muzeum – Muzeum Powstania Warszawskiego, [w:] 200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, wyd. ARX REGIA. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, Warszawa 2006.

Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

Polski Przemysł Drzewny – Czerski i Jakimowicz, Zamościopedia Andrzeja Kędziory, 28.12.2012,
<https://www.zamosciopedia.pl/index.php/hasla-alfabetycznie/p/poa-pol/1688-polski-przymysl-drzewny-czerski-i-jakimowicz> (dostęp: 18.12.2025).

Rokem Freddie, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.

Stankiewicz-Podhorecka Temida, *Zabijanie pamięci o Powstaniu*,
"Nasz Dziennik" nr 186, 10.08.2013, <https://e-teatr.pl/zabijanie-pamieci-o-powstaniu-a203521> (dostęp: 4.01.2026).

Teatr: Katarzyna Szyngiera laureatką Paszportów POLITYKI, tygodnik "Polityka" 16.01.2024,
<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/2241633,1,teatr-katarzyna-szyngiera-laureatka-paszportow-polityki.read?> (dostęp: 4.01. 2026).

Vaßen Florian, *Nowe bierze swój początek w nieznanym. Eksperymenty teatralne Bertolta Brechta i ich oddziaływanie w XXI wieku* [w:] *Wokół Bertolta Brechta. Studia i szkice*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2016.

Z Iwanem Wyrypajewem rozmawia Remigiusz Grzela [w:] Iwan Wyrypajew, Lipiec, tłum. Agnieszka Lubomira Piotrowska, Wydawnictwo Teatru na Woli, Warszawa 2009.
https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/61218_lipiec__teatr_na_woli_warszawa_2009.pdf (dostęp: 23.12.2025).