


DOI 10.4467/25439561KSR.22.011.16363

MARTA LECHOWSKA

 <https://orcid.org/0000-0002-7940-3202>

Uniwersytet Jagielloński

Kraków

SZTUKA PAMIĘCI. O SPEKTAKLU *MEMORIA* W KONTEKŚCIE KONCEPCJI KULTURY TRAGICZNEJ

THE ART OF MEMORY. ABOUT THE *MEMORIA* PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF TRAGIC CULTURE

Streszczenie

Artykuł przedstawia analizę spektaklu rosyjskiej reżyserki Anastasji Patłaj *Memoria*, poświęconego ofiarom stalinowskich zbrodni oraz dokumentującemu ich losy – Stowarzyszeniu Memoriał. Analiza została przeprowadzona w kontekście teorii kultury Wiaczesława Iwanowa oraz Fryderyka Nietzschego.

Abstract

The article presents the analysis of a play by a Russian director, Anastasya Patlay, *Memoria*, devoted to the victims of Stalinist crimes and the Memorial Society documenting their fate. The analysis was carried out in the context of the theory of culture by Vyacheslav Ivanov and Friedrich Nietzsche.

Słowa kluczowe: pamięć, kultura tragiczna, antropologia, rosyjski teatr współczesny
Keywords: memory, tragic culture, anthropology, contemporary Russian theater



„Какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно – как было тяжело и душно в тех одеждах, и как легко без них [...], хочется вовсе сорвать их и отбросить прочь”¹.

Przytoczone słowa Michaiła Gerszenzona – myśliciela, historyka kultury i tłumacza – zostały wypowiedziane w liście do Wiaczesława Iwanowa – filozofa, tłumacza i poety w 1920 roku, kiedy to obaj twórcy przebywali w sanatorium dla pracowników nauki i literatury, zamieszkując ten sam pokój. Wymiana listów między myślicielami odbywała się – jak o tym pisze sam Gerszenzon, wskazując zarówno na przestrzenne, jak i duchowe „stanie naprzeciw siebie” – „po przekątnej”² jednego sanatoryjnego pomieszczenia. Tak powstał jeden z najznakomitszych zażytków myśli antropologicznej XX wieku – *Korespondencja z dwóch kątów* (1920).

Osią przedstawionej w *Korespondencji* dyskusji między dwoma myślicielami reprezentującymi dwie koncepcje człowieka i kultury, oparte, odpowiednio, na kulcie pamięci przodków i wyswobodzeniu się z ciężaru kultury – zapomnieniu, jest ocena nagromadzonego przez stulecia kulturowego dziedzictwa i jego roli. Pisze Gerszenzon:

„Я не сужу культуры, я только свидетельствую: мне душно в ней. Мне мерещится, как Руссо, какое-то блаженное состояние – полной свободы и ненагруженности духа, райской беспечности. Я знаю слишком много, и этот груз меня тяготит”³.

Zdaniem Gerszenzona, kultura jest jedynie obciążeniem – oddalając od pierwotnej świeżości spojrzenia, od niewinności (braku przesądów, w hermeneutycznym znaczeniu), tylko zaciemnia obraz – siebie i świata. Jedyną ucieczką z więzienia kultury jest zapomnienie.

Adwersarz Gerszenzona, Iwanow, fundamentalnie sprzeciwia się idei swego rozmówcy, dostrzegając siłę kultury – jako kapłanki pamięci – w czczeniu przodków i przypominaniu ich „inicjacji w tajemnicie ojców”. Pojęcie kapłaństwa poja-

¹ В. Иванов, М.О. Гершензон, *Переписка из двух углов*, Санкт-Петербург, Алконост, 1921, ss. 11/12.

² „Мы с вами, дорогой друг, диагональны не только по комнате, но и по духу”, *ibidem*, s. 11.

³ *Ibidem*, s. 16.

wia się w tym kontekście nieprzypadkowo, źródłem bowiem kultury, według Iwanowa, jest pełniący funkcję wehikułu względem tego, co wiecznie żywe – kult. Kult ożywia i aktualizuje to, co wydarzyło się, by rzecz za Mirceą Eliadem, „in illo tempore”⁴. To natomiast, co nie jest w kulturze „pamiętane”, to znaczy aktualizowane i ożywiane w kulcie – nieuchronnie obumiera. Nie jest to jednak wyzwalająca śmierć, lecz pewnego rodzaju trwanie – w formie obumarłej, przetrwalnikowej, w postaci cienia. Nie ma mowy o tym, by człowiek – jak przez zanurzenie w rzece zapomnienia, Lete – całkowicie zmył z siebie to, o czym nie chce pamiętać i, doświadczać lekkości tego, kto zrzucił ciężar ponad siły, uwolnił się ku bardziej autentycznemu, jak u Gersenzona, istnieniu. To, co zapomniane – czy to w wyniku naturalnego „blaknięcia” wcześniej żywych sensów, czy w wyniku odgórnego narzucanych form pamięci jako odrzucone i pograżone w – celowym lub bezwolnym – zapomnieniu, domaga się, za Jungiem, wydobycia z otchłani zbiorowej nieświadomości – z cienia⁵. Według Iwanowa zapomnienie bowiem nie wyzwala, lecz obciąża człowieka, domagając się – w postaci kultu i powstającej na jego podstawie kultury – wydobycia na światło dzienne i „uczczenia”. Innej drogi niż droga pamięci, zarówno dla człowieka, jak i dla kultury, według Iwanowa, nie ma⁶. W takich słowach filozof zwraca się do swego interlokutora:

„Вам кажется, что забвение освобождает и живит, культурная же память порабощает и мертвит; я утверждаю, что освобождает память, порабощает и умерщвляет забвение. [...] «Уйдем», – приглашаете вы, а я отвечаю: «некуда»”⁷. I dalej: „Не веселится своею пустой свободой дикарь или дикарю уподобившийся, «опростившийся» под чарами забвения; он понур и уныл. И чтобы не быть «унылым гостем на темной земле», путь один – огненная смерть в духе”⁸.

By wyjaśnić znaczenie wyrażenia „ogniowa śmierć w duchu”, trzeba powiedzieć, iż Iwanow podąża tropem Nietscheańskiej koncepcji kultury, powtarzając za niemieckim filozofem: „trzeba żyć niebezpiecznie” oraz „trzeba żyć tragicznie”. Innymi słowy, pozostając w łonie namysłu o roli kultury: trzeba nauczyć się cierpieć i umierać (a potem powstawać z martwych). Kultura, zarówno według Nietschego, jak i Iwanowa, powinna stwarzać przestrzeń dla owego – zyskującego właściwy sens w kontekście mitu dionizyjskiego – cierpienia i umierania. Nie-

⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa, Alatheia, 1966, s. 409.

⁵ O Jungowskiej koncepcji zbiorowej nieświadomości, w kontekście teorii kultury Wiaczesława Iwanowa, por. A. Dudek, *Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa*, Kraków, Księgarnia Akademicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000, ss. 89-90.

⁶ O pamięci jako sposobie istnienia kultury w koncepcji Wiaczesława Iwanowa por. A. Dudek, *Wizja kultury...*, op.cit., ss. 77-100.

⁷ В. Иванов, М.О. Гершензон, *Пепенуска...*, op.cit., s. 55.

⁸ Ibidem, s. 58.

tzsche, jak najdalszy od sokratejskiego, optymistycznego, opartego na wiedzy, paradygmatu kultury⁹, wierzy w – stanowiącą oś tej ostatniej – ocalającą moc „kultowego umierania”. Iwanow, podążając za Nietzschem, sławi w swych pismach dionizyjską funkcję kultury, która – by odwołać się do historii greckiego boga – rozdziera na strzępy i rozczłonkowuje, generując jednocześnie wymiar konieczny dla scalenia i „zmartwychwstania”¹⁰.

Kulturowy paradygmat obecny w pismach zarówno Nietzschego, jak i Iwanowa to paradygmat kultury tragicznej. Tragedia jest bowiem tą formą, która, by ująć rzecz za Nietzschem, w swym „nieustraszonym spojrzeniu”, w „heroicznym dążeniu ku potwornościom”, każąc spojrzeć człowiekowi w twarz temu, co przerażające – niesie w sobie ocalenie. Przywołajmy kluczowe w tym kontekście słowa Nietzschego:

„[...] kultura, którą ważę się nazwać tragiczną: jej najważniejszą cechą jest to, że [...] nieporuszone spojrzenie zwraca na całość obrazu świata i usiłuje za pomocą miłosnego uczucia sympatii uchwycić wieczne cierpienie jako własne. Jeśli uświadomimy sobie rosnące pokolenie o tym nieustraszonym spojrzeniu, o tym heroicznym dążeniu ku potwornościom [...], to czyż nie jest konieczne, by tragiczny człowiek tej kultury, przy swym samowychowaniu do powagi i zagrożeń, powołał nową sztukę, sztukę metafizycznej pociechy [...]?”¹¹

Zadaniem kultury jest więc – jak by to niedorzecznie nie brzmiało – narażanie człowieka na przeżywanie odwiecznie wpisane w jego los cierpienia. Dodajmy w tym miejscu, zdradzając podstawową intencję niniejszych rozważań i odstawiając zarazem ich strukturę, że owa figura odwiecznego cierpienia jest nieustannie „aktualizowana” w historii. W łonie prezentowanych tu refleksji rzeczywistość mitu (mówiąca o tym, co fundamentalne i wieczne) nie jest przeciwstawiona linearnie pojętej, złożonej z niekoniecznych i czasowych wydarzeń, historii. Tym samym, związana z historią (ale od niej, za M. Hirsch¹², różna) pamięć i podejmowana w jej obrębie praca – „praca pamięci”, odnosząca się do konkretnych wydarzeń historycznych – nie neguje, lecz afirmuje rzeczywistość mitu. Innymi słowy – konkretyzując – skuteczność i siła analizowanej poniżej sztuki teatralnej zasadza się na związkach z mówiącym o wiecznym cierpieniu mitem, nie zaś po prostu na posze-

⁹ O – mieszczących się w sokratejskim paradygmacie kultury – trzech przekonaniach niszczących kulturę tragiczną por. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, Kraków, INTER ESSE, 1994, s. 109.

¹⁰ O dionizyjskim paradygmacie kultury u Wiaczesława Iwanowa por. M. Lechowska, *Teatr misteryjny w kulturze rosyjskiej*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2015, ss. 117-166.

¹¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, op.cit., s. 135.

¹² Por. M. Hirsch, *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, [w:] <https://www.ceeol.com/search/chapter-detail?id=844248> [dostęp: 16.04.2022].

rzaniu wachlarza wydarzeń (ich rekonstrukcji), należących do areału świadomości zbiorowej danego narodu. Sądzymy, iż oparty na historycznych wydarzeniach spektakl *Memoria* potwierdza „ontologię kultury” przedstawioną przez Nietzschego. Zgodnie z nią, celem sztuki jest przypominanie człowiekowi o tym, o czym chciałby zapomnieć. W taki sposób, by uznał to za własne.

Wyznaczone przez tragiczną filozofię kultury zadania sztuki podejmuje reżyserka moskiewskiego teatru Centrum im. Meyerholda, Anastasija Patłaj. Stworzywszy spektakl o znamienym tytule *Memoria* (łac. pamięć) oparty na dokumentach stalinowskich zbrodni, a także odnoszący się do likwidacji, w grudniu 2021 roku, Stowarzyszenia Memoriał, zajmującego się dokumentowaniem owych zbrodni i ocalaniem ich przed – w tym przypadku metodycznym, motywowanym politycznie – zapomnieniem, autorka wprost realizuje Nietzscheańskie postulaty, nieustraszenie i heroicznie dążąc do doświadczenia – by sprowadzić obecny w Nietzscheańskiej formule wymiar wieczności do konkretnego czasu historycznego – „stalinowskich potworności”.

Tę nieoczywistą, manifestującą się w omawianym spektaklu – głównie w warstwie estetycznej – więź historii z mitem (wbrew wyobrażeniu, że sztuka oparta na rekonstrukcji konkretnych wydarzeń historycznych ma z tym ostatnim niewiele wspólnego) potwierdza historyk teatru, Władimir Koljazin, pisząc: „Полумрак пространства спектакля молодых резидентов Центра им. Мейерхольда мгновенно изымает зрителя из уюта будничности, помещая его в плотный историко-мифологический поток”. W tym kontekście zrozumiała staje się gatunkowa identyfikacja omawianego spektaklu (wbrew najprostszym zestawieniom tematyki zbrodni stalinowskich z teatrem politycznym) – oratorium lub „duchowa kantata”¹³.

Zanim zdamy sprawę z treści przedstawienia (i dramatu, na którym przedstawienie jest oparte), zatrzymajmy się przy jego analizie dokonanej przez przywoływane wyżej Koljazina. W tekście pod znamienym, odwołującym się zarówno do Nietzscheańskiego „filozofowania młotem”, jak i symbolu ZSRR, tytułem *Gdzie sierp, tam i młot* (2022), podejmującym, za analizowanym spektaklem, temat bezbrzeżnego, nieusprawiedliwionego, bezsensownego cierpienia ofiar Gułagu, Koljazin stawia podstawowe, z pozycji człowieka chcącego „żyć swoim życiem” i nieskłonny do przeżywania tragizmu, pytanie: Po co zajmować się tym, co w gruncie rzeczy, nie do zniesienia, po co odwracać się od „tu i teraz” danego nam raz jedyny życia? Píše Koljazin: „Живи опасно – говорил Ницше. Но зачем и как совместить счастье с этой единожды дающейся тебе жизни с несчастьями на теневой её стороне?”¹⁴

¹³ В. Колязин, *Где серп, там и молот*, „Экран и сцена. Газета о театре и кино” 2022, nr 4, [w:] <https://screenstage.ru/?p=16431> [dostęp: 25.05.2022].

¹⁴ Ibidem.

Po tym, tyleż fundamentalnym co ogólnym, pytaniu padają pytania (i konstatacje) bardziej szczegółowe, odnoszące się do współczesnej sytuacji społeczeństwa rosyjskiego:

„Зачем нам вообще это знать – бесконечные истории ГУЛАГа, зачем ворошить давно ушедший под землю пепел жертв? Впутывать себя в бездну процессов против родственников и наследников сталинских судей и палачей? В этот трудно разрешимый клинч, словно в провал, одновременно угодило в наши дни несколько поколений, не избавившихся от сталинских инстинктов, и консенсуса нет, хотя в горбачевскую эпоху казалось, что он достигнут”¹⁵.

Powyższy fragment tekstu *Gdzie sierp, tam i młot*, odnosi się do obecnej świadomości historycznej społeczeństwa rosyjskiego; w dzisiejszej Rosji, pisze Koljazin, społeczna zgoda co do oceny czasów stalinowskich (obecna w czasach pieriestrojki, kiedy to powstało Stowarzyszenie Memoriał) została zaprzeczona. Znajduje to potwierdzenie w badaniach Centrum Lewady, według których pozytywne odniesienie do Stalina w 2020 roku deklarowało 51% Rosjan¹⁶.

Ustalenia te pozwalają sprowadzić przyświecającą naszym analizom teorię filozoficzną (dotyczącą statusu i roli kultury) do konkretnych, udokumentowanych, zjawisk społecznych i pojedynczych historii. To w ich kontekście, na pytanie, po co wzniecać dawno opadły po ofiarach popiół, Koljazin, podążając za niemieckim dramaturgiem, Heiner’em Müller’em, notabene w duchu wspomianej wyżej tragicznej koncepcji kultury, odpowiada: „Нужно вытаскивать мертвецов на свет божий, только так можно возыметь будущее”¹⁷. Wzywając do – symbolicznego i nie tylko – „wyciągania trupów na powierzchnię” autor ma jednak świadomość, że „odzyskiwanie w ten sposób przeszłości” to praca niebywale trudna. Dlaczego? Ponieważ zarzuty stawiane przez sztukę nie omijają nikogo: „lista wstrząsów, pytań, inwektyw pod adresem społeczeństwa i pod adresem ciebie samego, jest tyleż nieskończona, ileż konkretna”¹⁸.

Memoria to spektakl dokumentalny. Oznacza to, iż powstał na bazie autentycznych materiałów historycznych, a występujące w nim postaci są postaciami rzeczywistymi, ich losy zaś są wiernie odtworzone. Zarówno tekst sztuki, jak i samo przedstawienie powstały na bazie następujących źródeł: wywiadów z historyczką i członkiem Stowarzyszenia Memoriał, Iriną Szerbakową (ur. 1949 r.), ponadto na podstawie dokumentów zgromadzonych w archiwach Stowarzyszenia

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ *Общественное мнение*, [w:] <https://www.levada.ru/2019/04/16/dinamika-otnosheniya-k-stalinu/> [dostęp: 25.05.2022].

¹⁷ В. Колязин, *Где серп, там и молот...*, op.cit., s. 1.

¹⁸ Ibidem [Tłumaczenie cytatu – M.L.].

Memoriał oraz stenogramów konferencji, na której powstało Stowarzyszenie, a także filmu dokumentalnego o jednym z jego założycieli – *Prawo do pamięci*.

To właśnie tytułowe prawo do pamięci, odbierane ofiarom Gułagu oraz ich rodzinom przez dziesiątki lat (zanim nastąpiła pieriestrojka i pojawiła się możliwość zapisywania i gromadzenia świadectw, a także – sukcesywnie – po rozpadzie ZSRR), zostało ostatecznie pogwałcone w grudniu 2021 roku, kiedy to decyzją Sądu Najwyższego Federacji Rosyjskiej Stowarzyszenie zostało zlikwidowane (po tym, jak w 2019 roku nadano mu status zagranicznego agenta).

Główną nić narracyjną sztuki stanowi biografia Caroli Neher – niemieckiej aktorki, ulubionej artystki teatralnej Bertolda Brechta, z którym przez jakiś czas łączyły ją relacje osobiste. Artystka uciekła w 1933 roku, wraz z mężem, Anatolem Beckerem, z nazistowskich Niemiec do Związku Radzieckiego. W ZSRR, w 1934 roku, urodziła syna, Georga, w 1936 roku natomiast została aresztowana za działalność kontrrewolucyjną i zesłana do łagru, gdzie w 1942 roku zmarła na tyfus w jednym z najstraszniejszych więzień tego czasu. To losy Neher bada i wydobywa na światło dzienne narratorka – historyczka Stowarzyszenia Memoriał, Szczerbakowa, opowiadająca w pierwszych wersach sztuki o cudownym jak na tamte czasy prezencie, magnetofonie kasetowym, który dawał jej możliwość zapisywania tragicznych losów ofiar Gułagu. Jej praca archiwisty, zawieszona, zdawałoby się, na metapoziomie wobec przedmiotu badań, nieoczekiwanie jednak staje się częścią badanej historii – archiwistka zaczyna występować w archiwizowanej historii, towarzysząc synowi Caroli Neher w podróży – za Koljajinem – do „pełnej trupów” przeszłości, której poznanie i doświadczenie pozwala mu stopniowo odzyskiwać „utraconą przyszłość”.

W sztuce *Memoria* wyróżnić można trzy czasowe wymiary: okres stalinowskiego terroru, czas pieriestrojki (kiedy powstało Stowarzyszenie Memoriał) i czasy najnowsze (kiedy Stowarzyszenie zlikwidowano)¹⁹. Kwestię zasadności zestawienia w ramach spektaklu tak odległych epok porusza reżyserka, Anastasija Patłaj, w następujących słowach:

„Политический контекст, так или иначе, расширял смысловое поле судьбы Каролы Неер. [...] То, что она иностранка, и то, что она оказалась жертвой террора в СССР, и весь сегодняшний дискурс вокруг «Мемориала» как иностранного агента каким-то странным образом сопрягаются”²⁰.

¹⁹ Рог. Л. Пальвелева, *Иди и смотри. Три пласта памяти. Спектакль о жертвах государственного насилия*, [w:] https://www.svoboda.org/a/tri-plasta-pamyati-spektaklj-o-zhertvah-gosudarstvennogo-nasiliya/31706642.html?fbclid=IwAR0ZFB-ECwKreZCm1Eq8cervEeTm_PvVPgGeceKBq7PXpckIy5DQUP_iKBqA [dostęp: 25.05.2022].

²⁰ Ibidem.

Spośród tych czasowych wymiarów dominują trzy wątki. Pierwszy z nich to wspomniana już historia Neher. Drugi wątek to – łączące lata 30. XX wieku ze współczesnością – losy jej syna, Georga, który po aresztowaniu matki trafił do domu dziecka w Rybińsku (ZSRR), gdzie bez żadnej wieści o swej rodzinie, posiadając tylko szczątkowe informacje o swej tożsamości, przeżył kilkanaście lat. Należy wspomnieć, iż wychowawca Georga w radzieckiej placówce zataił przed nim wszelkie informacje dotyczące jego tożsamości, skrywając również fakt poszukiwania go przez przebywającą w łagrze matkę. Dopiero jako dorosły mężczyzna, poszukujący śladów swej rodziny, Georg natknął się na artykuł badaczki Stowarzyszenia Memoriał, wspomnianej Szczerbakowej, o dzieciach Gułagu. Badaczka cytowała w nim list Caroli Neher, matki Georga. Ów artykuł stał się ogniwem pozwalającym dotrzeć synowi do historii jego rodziny. Mężczyzna, nawiązawszy kontakt z autorką artykułu i archiwistką dziecięcych historii, w tym jego własnej, rozpoczął podróż do miejsc zesłania i śmierci jego matki, jak również do miejsc swojego dzieciństwa. Trzecim wątkiem jest historia samego, zlikwidowanego w 2021 roku, Stowarzyszenia Memoriał, dzięki któremu Georg dowiedział się, kim jest, poznał losy swej matki, a przede wszystkim odnalazł list od niej – rozpaczliwie poszukującej (korespondencyjnie) swojego dziecka i proszącej o podstawowe informacje o synu.

Przypomnijmy w tym miejscu, iż, w łonie omawianej wyżej koncepcji, zadaniem sztuki jest heroiczne dążenie do mierzenia się z potwornościami ludzkiego losu – jak w przypadku Dionizosa, „rozrywanie na strzępy” i rozczłonkowanie, by potem, na bazie doświadczenia nieskończonej, bo niezawinionej tragedii, budować człowieka na nowo, na wyższym już poziomie. Dodajmy, że sztuka tragiczna ma nie tyle opowiadać czy ilustrować, lecz – na poziomie duchowym – oddziaływać na człowieka, narażając go na doświadczenie, by wyrazić rzecz za Iwanowem, „duchowych grzmotów”²¹.

Funkcję zetknięcia z „potwornością ludzkiego losu” – spojrzenia w twarz niezawinionemu cierpieniu – pełni w spektaklu między innymi wspomniany wyżej list przebywającej w łagrze Neher do nie widzianego od lat, wychowywanego w domu dziecka, syna. To on (ów list) stanowi energetyczne centrum spektaklu. Wcielająca się w matkę Georga aktorka czyta list powoli, jakby nieumiejętnie; ostrożnie stąpa po cienkim lodzie rosyjskiego języka. Z trudnością wymawiając słowa, niemalże sylabizuje. Widz ma wrażenie obcowania z kimś, kto dopiero uczy się mówić lub jest opóźniony w rozwoju. Mimo tego braku językowej sprawności – wskazującej (zgodnie z prawdą – Neher była wszak Niemką) zarówno na niedosta-

²¹ Metaforę teatru jako kulturowej przestrzeni dla duchowych grzmotów spotykamy u Iwanowa; por. В. Иванов, *Новые маски*, [w:] *Собрание сочинений*, 3, ред. Д.В. Иванов, О. Дешарт, Брюссель, Foyer Oriental Chretien 1979, s. 76.

teczną znajomość rosyjskiego języka, jak i na najwyższe napięcie emocjonalne nadawczyni listu – pytania w nim zawarte są drobiazgowo i porażająco precyzyjne. Oto treść dokumentu:

„Заведующему детского дома, 1941 г. Ниже подписавшимся, мать немецкого мальчика Беккер, Георгия Анатольевича, 1934 года рождения в Москве, который находится в вашем детском доме. Так как я уже полтора года ничего не знаю о своем сыне, я прошу вас ответить мне на следующие вопросы: Как мой сын развивается физически и умственно? В каком он состоянии здоровья? Каков его вес и рост? Чем он занимается? Учит ли он уже читать и писать? Вы понимаете, я жду с нетерпением день, когда я могу ему непосредственно написать. Когда он начинает ходить в школу? Знает ли он о своей матери? Очень прошу вас прислать мне последнюю фотокарточку его. Музыкален ли он? Рисует? Если да, посылайте мне рисунок, который он рисовал! Я жду с нетерпением ваш ответ. Благодарю вас от всего сердца за все хорошее, что вы можете сделать моему любимому ребенку!”²²

List ów – jedyny dokument świadczący o tożsamości Georga i jedyne potwierdzenie poszukiwania go przez matkę – był ukrywany przed chłopcem przez wszystkie lata jego pobytu w placówce. Mężczyzna zapoznał się z listem, dopiero gdy miał ponad 30 lat. Odpowiedzialny za zatajenie listu dyrektor domu dziecka, w chwili spotkania z Georgiem jako dorosłym już, poszukującym śladów matki, mężczyznę, nie zdradzał najmniejszego poczucia winy. Historia ta znalazła odzwierciedlenie w sztuce. Kristina Matwienko, krytyczka teatralna, pisze w tym kontekście o uczuciu zgrozy i przerażenia wobec własnego narodu:

„Взрослый мужчина [...] давно эмигрировавший в Германию приезжает в Рыбинск и встречается с директором детдома, но не видит в нем ни сожаления, ни раскаяния, а видит что-то другое. Это другое пугает и будит что-то вроде ужаса перед собственным народом”²³.

O zgrozie, rozdartej duszy i tym, co „nie do pojęcia”, wpisanych w pracę dokumentalistki stalinowskich zbrodni, pisze również Szczerbakowa: „Вот такая была работа, совершенно душераздирающая. Даже трудно ее назвать исторической”. I dalej:

„Интересовали меня в основном именно женщины. [...] Вот эти вот женщины [...] пережили то, что, мне казалось, невозможно пережить. Дети в детском доме. Были женщины, потерявшие детей. Муж расстрелян. Ничего о нем неиз-

²² Л. Пальвелева, *Иди и смотри...*, op.cit., s. 1.

²³ К. Матвиенко, *Опыт выученной беспомощности*, [w:] <http://flyingcritic.ru/post/opit-viychennoi-bespomoshnosti> [dostęp: 25.05.2022].

вестно. Страшный лагерь. Физический труд. А это были женщины близкого ко мне круга, бабушкины подруги, одна среда. И эти люди сидели передо мной, пережив всё это (насколько это можно было пережить), выглядели нормально, получали удовольствие от жизни, интересовались самыми разными вещами. Это я хотела понять – как это можно пережить?”²⁴.

Spektakl *Memoria* powstał na bazie historii, w obliczu której pytamy: „Jak można to było przeżyć?”

W świetle powyższych rozważań warto nadmienić, iż w 2004 roku Michaił Ugarow, jeden z twórców teatru dokumentalnego w Rosji, z którym ściśle współpracowała reżyserka spektaklu *Memoria*, Anastasija Pałtaj, pisał o tym, iż w Rosji nie ma prawdziwego teatru protestu – teatru „niebezpiecznego”, odważnego w pokazywaniu prawdy, ryzykującego swym *status quo*²⁵. Spektakl Anastasji Pałtaj przeczy tej gorzkiej konstatacji. Warto odnotować, iż został on zagrany jedynie dwa razy – 9 i 10 lutego 2022 roku, po czym – w kontekście rosyjskiej agresji na Ukrainę – dyrektor Centrum im. Meyerholda, Elena Kowalska, w geście antywojennego protestu, zrezygnowała ze swego stanowiska²⁶, dyrektor artystyczny teatru, Dymitr Wołkostirełow, został zwolniony, a zaangażowani w spektaklu aktorzy odeszli sami. Reżyserka spektaklu natomiast, w obawie przed represjami, wyjechała z kraju.

Przytaczając raz jeszcze słowa Nietschego, nawołujące do budowania – poprzez kontakt z tym, co tragiczne – duchowej tężyzny, przytoczmy fragment tekstu przywoływanej już, w kontekście przerażenia swym własnym narodem, Matwienko. Przeciwstawia ona płacz wywołany świadomością popełnionego i popełnianego nadal zła – odpowiedzialności za owo zło:

„Нервный, как бы восходящий к тревожной патетике градус спектакля ставит тебя перед выбором – либо чувствовать эту разделенную ответственность за все ужасное, что происходило и происходит, либо плакать”²⁷.

Alternatywa ta – albo płacz, albo wzięcie odpowiedzialności – przypomina, jeśli pozostać w łonie koncepcji kultury tragicznej, o fundamentalnych zadaniach sztuki: by, w nieustraszonej i męstwie mierzyć się z metafizycznym, opowiedzianym w mitach, a przy tym, dodajmy, w pełni zmanifestowanym w historii, złem.

²⁴ *Интервью Ирины Щербаковой*, [w:] https://www.memo.ru/ru-ru/biblioteka/dokumentalnyj-proekt-istoriya-memoriala/intervyu-iriny-sherbakovoj/?fbclid=IwAR0cPpedduGET_AXp6TKldN8EKKNBd_Y8JD-8OxncF4Yj-9VCm20MAWcILo [dostęp: 25.05.2022].

²⁵ Por. M. Ugarow, *Красота погубит мир. Манифест новой драмы*, [w:] <https://old.kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article15> [dostęp: 25.05.2022].

²⁶ A. Колтырина, *Елена Ковальская заявила об уходе из ЦИМ -а*, [w:] <http://otatre.info/kovalskaya-protest/> [dostęp: 25.05.2022].

²⁷ К. Матвиенко, *Опыт выученной беспомощности*, [w:] <http://flyingcritic.ru/post/opit-vyuchennoi-bespomoshnosti> [dostęp: 25.05.2022].

Nagroda, za takie męstwo ma być, według Nietzschego, metafizyczne pocieszenie. Niestety, zarówno w samym tekście sztuki, jak i w spektaklu o podstawy dla pociechy trudno – co zresztą potwierdza zasadę kultury tragicznej, w której pocieszenie przychodzi z innego poziomu niż sama treść sztuki.

Matwijenko, stawiając przed nami alternatywę: „albo płacz, albo wzięcie odpowiedzialności za stalinowską przeszłość” zdaje się, za Marianną Hirsch, wysuwać tezę, iż w pamięć zbiorową narodu trzeba włączyć traumy przeszłości, by odzyskać teraźniejszość²⁸. Jak to jednak zrobić – zdaje się pytać Koljazin – skoro upiory przeszłości, perwersyjnie realizując Nietzscheańską ideę wiecznego powrotu – „онтологический казус повтаряемости судьбоносных событий”²⁹ – teraźniejszość tę Rosjanom co rusz odbierają? Dodajmy w tym kontekście, że Matwijenko określa spektakl jako rekwiem na to, co w rosyjskiej kulturze wręcz „archetypiczne” – „глубоко старое, знакомое и не изжитое по-прежнему, как будто навсегда с нами теперь уже”³⁰.

W kontekście słów „znów nie przeżyte, a teraz już chyba z nami na zawsze”, przywołujących na myśl wspomnianą wyżej Jungowską koncepcję cienia, staje się jasne, dlaczego spektakl *Memoria*, podejmujący pracę nad, by przywołać naczelną formułę Stowarzyszenia Memoriał, „przywracaniem człowieka historii”, ostatecznie zyskuje kształt duchowej kantaty, oratorium czy rekwiem o – za Koljazinem – „utracie historycznej pamięci”. Czyżby zatem *Memoria* była spektaklem tylko o zapomnieniu? Odpowiedzmy na to pytanie, przywołując bazową dla niniejszych rozważań koncepcję sztuki tragicznej i towarzyszącego jej, przychodzącego spoza treści sztuki, pocieszenia: *Memoria*, czyniąc swym przedmiotem zapomnienie, jest nade wszystko „sztuką pamięci” – sam wszak akt tematyzacji zapomnienia („rekwiem na to, co znów nie przeżyte”) staje się fundamentalną pracą pamięci.

Literatura

- Dudek A., *Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa*, Kraków, Księgarnia Akademicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000, 271 ss.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa, Aletheia, 1966, 541 ss.
- Hirsch M., *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, [w:] <https://www.ceeol.com/search/chapter-detail?id=844248> [dostęp: 16.04.2022].

²⁸ Por. M. Hirsch, *Języki milczenia...*, op.cit., s. 1.

²⁹ В. Колязин, *Где серп, там и молот...*, op.cit., s. 1.

³⁰ К. Матвиенко, *Опыт выученной беспомощности...*, op.cit., s. 1.

- Lechowska M., *Teatr misteryjny w kulturze rosyjskiej*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2015, 254 ss.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, Kraków, INTER ESSE, 1994, 174 ss.
- Бондаренко С., Щербакowa И., *Я вам достаточно страшно рассказала?*, [w:] <https://www.colta.ru/articles/society/28912-sergey-bondarenko-intervyu-irina-scherbakova-memorial-rasskazy-zhenschiny-gulag> [dostęp: 25.05.2022].
- Иванов В., Гершензон М.О., *Переписка из двух углов*, Санкт-Петербург, Алконост, 1921, 62 ss.
- Иванов В., *Новые маски*, [w:] *Собрание сочинений*, t. 3, red. Д.В. Иванов, О. Дешарт, Брюссель, Foyer Oriental Chretien, 1979, 465 ss.
- Интервью Ирины Щербаковой*, [w:] https://www.memo.ru/ru-ru/biblioteka/dokumentalnyj-proekt-istoriya-memoriala/intervyu-iriny-scherbakovoj/?fbclid=IwAR0cPpedduGEt_AXp6TKldN8EKKNBd_Y8JD-8OxncF4Yj-9VCm20MAWcILo [dostęp: 25.05.2022].
- Колтырина А., *Елена Ковальская заявила об уходе из ЦИМ -а*, [w:] <http://oteatre.info/kovalskaya-protest/> [dostęp: 25.05.2022].
- Колязин В., *Где серп, там и молот*, „Экран и сцена. Газета о театре и кино”, [w:] <https://screenstage.ru/?p=16431> [dostęp: 25.05.2022].
- Матвиенко К., *Опыт выученной беспомощности*, <http://flyingcritic.ru/post/opit-vyuchennoi-bespomoshnosti> [dostęp: 25.05.2022].
- Общественное мнение*, <https://www.levada.ru/2019/04/16/dinamika-otnosheniya-k-stalinu/> [dostęp: 25.05.2022].
- Пальвелева Л., *Иди и смотри. Три пласта памяти. Спектакль о жертвах государственного насилия*, [w:] <https://www.svoboda.org/a/tri-plasta-pamyati-spektaklj-ozhertvah-gosudarstvennogo-nasiliya/31706642.html> [dostęp: 25.05.2022].
- Угаров М., *Красота погубит мир. Манифест новой драмы*, [w:] <https://old.kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article15> [dostęp: 25.05.2022].

References

- Bondarenko B., Shcherbakova I., *Ia vam dostatochno strashno rasskazala?* [Did I Tell You About It Scary Enough?]. Available at: <https://www.colta.ru/articles/society/28912-sergey-bondarenko-intervyu-irina-scherbakova-memorial-rasskazy-zhenschiny-gulag> [accessed: 25.05.2022].
- Dudek A., *Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa* [A Vision of Culture in the Work of Vyacheslav Ivanov], Kraków, Księgarnia Akademicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000, 271 pp.

- Eliade M., *Traktat o historii religii* [Treatise on the History of Religion], trans. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa, Aletheia, 1966, 541 pp.
- Hirsch M., *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady* [The Languages of Silence. Literature on the Trauma and Post-memory of the Holocaust]. Available at: <https://www.ceeol.com/search/chapter-detail?id=844248> [accessed: 22.05.2022].
- Interv'iu Iriny Shcherbakovoi* [An Interview with Irina Shcherbakova]. Available at: https://www.memo.ru/ru-ru/biblioteka/dokumentalnyj-proekt-istoriya-memoriala/intervyu-iriny-sherbakovoj/?fbclid=IwAR0cPpedduGEt_AXp6TKldN8EKKNBd_Y8JD-8OxncF4Yj-9VCm20MAWcILO [accessed: 25.05.2022].
- Ivanov V., Gershenzon M.O., *Perepiska iz dvukh uglov* [Correspondence Between Two Corners], Sankt-Petersburg, Alkonost, 1921, 62 pp.
- Ivanov V., *Novye maski* [New masks], [in:] *Sobranie Sochinenii* [Collected Works], vol. 3, D.V. Ivanov, O. Deschartes (Eds.), Brussels, Foyer Oriental Chretien, 1979, 465 pp.
- Koltyrina A., *Elena Koval'skaia zaiavila ob ukhode iz TsiM* [Elena Kovalskaya Announced her Departure from CiM]. Available at: <http://oteatre.info/kovalskaya-protest/> [accessed: 25.05.2022].
- Kolyazin V., *Gde serp, tam i molot* [Where There is a Sickle, There is a Hammer], "Èkran i stsena. Gazeta o teatre i kino" [Screen and Stage. Newspaper about Theater and Cinema]. Available at: <https://screenstage.ru/?p=16431> [accessed: 25.05.2022].
- Lechowska M., *Teatr misteryjny w kulturze rosyjskiej* [Mystery Theater in Russian Culture], Kraków, Księgarnia Akademicka, 2015, 254 pp.
- Matvienko K., *Opyt vyuchennoi bespomoshchnosti* [Experience of Learned Helplessness]. Available at: <http://flyingcritic.ru/post/opit-vyuchennoi-bespomoshchnosti> [accessed: 25.05.2022].
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm* [The Birth of Tragedy], Kraków, INTER ESSE, 1994, 174 pp.
- Obshchestvennoe mnenie* [Public Opinion]. Available at: <https://www.levada.ru/2019/04/16/dinamika-otnosheniya-k-stalinu/> [accessed: 25.05.2022].
- Pal'veleva P., *Idi i smotri. Tri plasta pamiati. Spektakl' o zhertvakh gosudarstvennogo nasiliia* [Go and Look. Three Layers of Memory. A Play about Victims of State Violence]. Available at: <https://www.svoboda.org/a/tri-plasta-pamiati-spektaklj-o-zhertvah-gosudarstvennogo-nasiliya/31706642.html> [accessed: 25.05.2022].
- Ugarov M., *Krasota pogubit mir. Manifest novoi dramy* [Beauty Will Destroy the World. New Drama Manifesto]. Available at: <https://old.kinoart.ru/archiv/2004/02/n2-article15> [accessed: 25.05.2022].

