

**Magdalena Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje »Nie-Boskiej komedii. Szczątków« Olivera Frljicia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, ss. 223**

Jaka jest relacja między teatrem a archiwum? Czym archiwum może być dla teatru? Rozważaniom na te tematy poświęcona jest książka Magdaleny Rewerendy, teatrolożki związanej z Katedrą Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Publikacja powstała na podstawie pracy doktorskiej autorki<sup>1</sup> i jest jedną z kilku pozycji, w których eksploruje ona związki między sztukami performatywnymi (do których zalicza się teatr) a archiwum<sup>2</sup>.

Cała praca ma przejrzystą budowę. Składa się ze wstępu, czterech rozdziałów, epilogu i bibliografii. We wstępie badaczka wyjaśnia, że archiwum teatru nie jest dla niej jedynie instytucją przechowującą dokumentację spektakli, ale archiwum kulturowym, które – będąc obecne w pamięci zbiorowej – jest podatne na zjawiska społeczno-polityczne i związane z nimi manipulacje. Autorka wyjaśnia, że chce przyrzeć się, jak polskie spektakle teatralne podchodzą do archiwum oraz jak samo archiwum wykorzystują.

Dla czytelnika przyzwyczajonego do tradycyjnie rozumianej archiwistyki interesujący poznawczo jest zwłaszcza pierwszy rozdział, w którym autorka wyjaśnia jak rozumieć tytułowe „performatywne archiwum teatru” oraz przedstawia stan badań nad związkami archiwum i sztuk performatywnych.

<sup>1</sup> M. Rewerenda, „Archiwum teatru jako przestrzeń performatywna. Konsekwencje »Nie-boskiej komedii. Szczątków« Olivera Frljicia”. Praca doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Ewy Guderian-Czaplińskiej, prof. UAM, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2018.

<sup>2</sup> Zob. eadem, *Szczęśliwy książkę Jana Dormana jako autoarchiwum*, „Pamiętnik Teatralny” 2019, t. 68, nr 3–4, s. 196–212, DOI: <https://doi.org/10.36744/pt.13> [dostęp: 15.12.2022]; eadem, *Wytwarzanie archiwum. § 1000 Anny Baumgart*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 271–282, DOI: <https://doi.org/10.31261/NoZ.2016.02.17> [dostęp: 15.12.2022].

Samo pytanie o istotę archiwum wiąże się z takimi kwestiami jak: możliwość zatrzymania tego, co przemija, wiarygodność zachowanych świadectw oraz konstruowanie tożsamości (w tym indywidualnej i zbiorowej) na bazie istniejących szczątków przeszłości. Archiwum z tej perspektywy jawi się jako instytucja polityczna, która jest uwikłana w stosunki władzy. Władza archiwum natomiast manifestuje się w przemocowy sposób, łącząc się z mechanizmami konstruowania archiwów i doboru przechowywanych w nich materiałów. Należy zdać sobie sprawę, że obiektywizm i autentyczność archiwum i jego zasobu to mit. W materiałach archiwalnych nie jest zakłęta „prawda” o przeszłej rzeczywistości. Przy konstruowaniu zasobu archiwalnego często dochodzi do manipulacji (co zachować, co skazać na nieistnienie; co udostępnić, co skrywać w zakamarkach magazynów). Władza, kontrolując archiwum i to co się w nim znajdzie, sprawuje nadzór nad pamięcią społeczną, kształtuje obowiązującą narrację, dokonuje autolegitymizacji oraz utrwała swoją dominującą pozycję. Władza nad archiwum jest niejako władzą nad teraźniejszością.

Badaczka stawia tezę, iż aby uwolnić archiwum spod wpływu władzy, należy podjąć próby alternatywnego odczytania zarówno materiałów archiwalnych, jak i samego archiwum. Oddać głos temu, co dotąd marginalizowane. Stąd podejście polegające na podważaniu dotychczasowych reguł jest charakterystyczne dla takich grup jak: kobiety walczące o emancypację, mniejszości seksualne, obywatele byłych reżimów totalitarnych czy krajów postkolonialnych. Łączy ich to, że archiwa, jako instytucje polityczne, nie troszczyły się o zachowanie świadectw dokumentujących ich historię lub skrzętnie je ukrywają. W tym miejscu autorka odwołuje się do koncepcji efemerydy, czyli niewidocznego świadectwa, zaproponowanej przez José Estebana Muñoz<sup>3</sup>. To, co zaistniało, a z powodu arbitralnej decyzji władzy zostało skazane na zapomnienie, zniknęło i tym samym stało się „efemerydą”. To, czego już nie ma, odsłania to, co podlega systemowemu wykluczeniu. Podobny cel: ukazać arbitralne decyzje władzy odnoszące się do kształtowania świadectw przeszłości, mają artystyczne interpretacje procedury archiwizacji, gdzie zachowane zostają przedmioty uznawane za bezwartościowe i zwykle pomijane (takie jak papierki po cukierkach, zużyte bilety). To sam gest włączenia ich do kolekcji nadaje im znaczenie i niemal historyczną wagę. Selekcja czy wartościowanie dokumentacji zostają w ten sposób ukazane jako mechanizm przemocowy, wykluczający.

<sup>3</sup> J.E. Muñoz, *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, „Women & Performance: A Journal of Feminist Theory” 1996, t. 8, z. 2, s. 5–16, DOI: <https://doi.org/10.1080/07407709608571228> [dostęp: 15.12.2022].

Kolejna, poruszona w omawianej pracy kwestia to uświadomienie sobie, że archiwum nie jest w stanie zachować kompletnego i obiektywnego obrazu przeszłości, który zostanie odczytany w ten sam sposób przez wszystkich odbiorców. Kompletny i pozornie obiektywny obraz jest jedynie wynikiem działań władzy wskazującej co pozostawić, a potem udostępnić w celu utrzymania spójnej narracji. Z tego punktu widzenia archiwum nie jest źródłem wiedzy o przeszłości, a zmienną i podatną na wpływy konstrukcją. W materiałach archiwalnych nie znajdują się neutralne opisy przeszłych zdarzeń, ale to sposób kontaktu z nimi pokazuje, jaki jest model widzenia świata przez odbiorców. Podejście do archiwum prezentowane przez autorkę dowartościowuje szczątkowość materiałów archiwalnych. Z jednej strony uświadomienie sobie tej brakującej części, wspomnianych wyżej efemeryd, pozwala odbiorcom na swobodę interpretacyjną i narracyjną (to, co wiemy o przeszłości, to, co mamy w archiwum, to tylko części nieistniejącej już całości), z drugiej zaś uwrażliwia na to, co zostało utracone i do czego nie ma już dostępu. Materiały archiwalne stają się w tym kontekście bazą do tworzenia wielu, czasem sprzecznych ze sobą, historii, które mogą być niezależne od oficjalnej wersji promowanej przez instytucje zarządzające pamięcią. Badanie materiałów archiwalnych staje się punktem wyjścia do rozważań, reinterpretacji oficjalnych wersji zdarzeń oraz ujawnienia procesu produkcji oficjalnej narracji. Takie podejście do pojęcia archiwum zwykle nie jest dostrzegane w codziennej pracy archiwistów. Wzięcie go pod uwagę pozwala choć przez chwilę zastanowić się nad sensem pracy w archiwum.

Autorka przedstawiła także pojęcie archiwum teatralnego. Ukazała, jak zmieniło się w czasie jego znaczenie. Od miejsca, w którym zgromadzone są wszystkie materialne pozostałości po spektaklu, do podejścia twierdzącego, że teatr jest sztuką niearchiwizowalną, która w żaden sposób nie może zostać utrwalona. W tym kontekście brak możliwości archiwizacji sztuk teatralnych symbolizował ucieczkę od archiwum, czyli od władzy sankcjonującej, co ma prawo istnieć oraz od kultu obiektu (a takim obiektem stawałby się utrwalony spektakl), czyli od konsumpcjonizmu. Ulotność teatru, podkreślanie roli „niebycia”, stała się gestem oporu wobec przemocy władzy. Kolejnym etapem ewolucji pojęcia archiwum teatralnego było uwzględnienie zarówno efemeryczności teatru, jak też twórczego potencjału związanego z instytucją archiwum. Zarówno teatr i pozostałe sztuki performatywne, jak i archiwum opierają się na zanikaniu, na świadomości, że jakaś część zostanie bezpowrotnie utracona. Tak jak każdy spektakl jest unikalnym wydarzeniem dziejącym się w konkretnym miejscu i czasie, tak też archiwa nie

są w stanie przechować wszystkich dokumentów. Część z nich jest skazana na zniknięcie, a poprzez swoje działania związane z selekcją dokumentacji archiwum wręcz produkuje stratę. Co więcej, w archiwum dochodzi między innymi do powstawania „performatywnej relacji z dokumentem”. Poprzez bezpośredni, wręcz cielesny, kontakt użytkownika z zachowanymi dokumentami może dojść do odkrycia nowych sensów, odczytania w inny sposób tego, co zostało niegdyś zapisane. Autorka nie zgadza się z tezą o przeciwstawności archiwum i teatru. Wynika ono z przekonania, że archiwum zawiera w sobie trwałe, niezmiennie obiekty, które z czasem mogą zmieniać swoje znaczenie. Z kolei teatr związany jest z efemerycznymi działaniami (język, taniec, ruch sceniczny), które pozostawiają po sobie znaczenie, ale ich wykonanie nigdy nie będzie identyczne.

Przechodząc do zdefiniowania performatywnego archiwum teatru, badaczka zaproponowała, że wszelkie braki i luki w archiwum oraz jego polityczne i kulturowe uwikłania mogą mieć performatywny, a więc twórczy, charakter. Archiwum, podobnie jak teatr, operuje tylko szczątkami przeszłych wydarzeń. Właśnie te szczątki, czyli zachowane dokumenty, mogą przyczynić się do tworzenia nowych historii. Kładzie nacisk na ową kreacyjną moc spotkania z materiałami archiwalnymi. Ponadto już samo archiwizowanie jest rodzajem perfomansu, czyli przedstawieniem określonej rzeczywistości, stworzonej w konkretnym celu. Natomiast spektakl może pełnić funkcję żywego archiwum, przechowującego i udostępniającego określone sensory.

Archiwum performatywne w rozumieniu M. Rewerendy jest przestrzenią symboliczną oraz zespołem działań i mechanizmów wytwarzanych przez tę przestrzeń, które wpływają na kształtowanie rzeczywistości. Przez wykorzystanie zachowanych świadectw oraz wiedzy o lukach i nieściśłościach dochodzi w tej przestrzeni do powstawania nowych dokumentów, nowych znaczeń, które odzwierciedlają społeczną pamięć. To właśnie dzięki działaniom na materiałach archiwalnych, które mają performatywny charakter, dochodzi do aktywizacji archiwizowanych treści. Dokumenty mogą funkcjonować w sposób niezależny od intencji ich twórców czy władzy. Tak rozumiane archiwum nie jest tylko zamkniętym repozytorium danych, jest także otwarte na możliwość zmiany<sup>4</sup>.

Performatywne archiwum teatru w takim względzie z jednej strony uruchamia nieoczywiste definicje tego, co może być uznane za materiał archiwalny

<sup>4</sup> Na ukazanie performatywnego archiwum teatru jako medium, a nie repozytorium, zwróciła uwagę w recenzji Iga Gańczak, zob. eadem, *Impuls anarchiwalny*, „Pamiętnik Teatralny” 2021, t. 70, z. 1, s. 197–208, DOI: <https://doi.org/10.36744/pt.734> [dostęp: 15.12.2022].

(nie tylko materialne dokumenty, ale też odczucia, wspomnienia czy plotki), z drugiej pozwala na kreatywne, czasami wręcz obrazoburcze, użycie zachowanych świadectw. Nie ogranicza się jedynie do dokumentowania prac nad danym spektaklem, ale obejmuje także reperkusje, jakie on wywołał – w tym recenzje, artykuły krytyczne czy wspomnienia i relacje związane ze społecznym oburzeniem, które może pojawić się nawet podczas przygotowań do konkretnych spektakli.

Sposobom przejawiania się performatywnego archiwum teatru autorka przygląda się w kolejnych rozdziałach poświęconych projektom teatralnym w jakiś sposób związanym z Rokiem Konrada Swinarskiego w Krakowie, czyli odwołanej premierze „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” w reżyserii Olivera Frljicia, spektaklom: „nie-boska. wyznanie” w realizacji O. Frljicia, Gorana Injaca, Agnieszki Jakimiak i Joanny Wichowskiej i „Geniusza w golfie” w reżyserii Agnieszki SzczaWińskiej. Epilog poświęcony jest „Kłątwie” w reżyserii O. Frljicia wystawionej w Teatrze Powszechnym w Warszawie, która przedstawiona jest jako konsekwencja odwołanego spektaklu.

„Nie-Boska Komedii. Szczątki” w zamierzeniu miała nawiązywać zarówno do dramatu Zygmunta Krasieńskiego, jak i do przedstawienia w reżyserii Konrada Swinarskiego z 1965 r. Premiera miała odbyć się w 2013 r. w Starym Teatrze w Krakowie, jednak, ze względu na protesty związane m.in. z zarzutami o obrazę uczuć religijnych, nigdy nie doszła do skutku. Autorka przygląda się, jak w takim wypadku wygląda spuścizna spektaklu. Analizuje podjęte próby reinterpretacji dramatu romantycznego oraz nawiązania do obrośniętej legendą inscenizacji K. Swinarskiego. Pokazuje też, jak zmieniała się pamięć o zmarłym reżyserze – od kontrowersji za jego życia do mitu o narodowym artyście bez skazy, a także co o zbiorowych wyobrażeniach i resentymentach mówi medialna i społeczna dyskusja, która doprowadziła do odwołania premiery O. Frljicia. Ważnym punktem jest zwrócenie uwagi na to, jak teatr, który na co dzień nie znajduje się w centrum życia publicznego, potrafi rezonować w społeczeństwie i jakie emocje wzbudzać.

Drugie z omówionych przedstawień, czyli „nie-boska. wyznanie”, zostało przygotowane przez twórców „Nie-Boskiej Komedii. Szczątków” w ramach projektu POP-UP z 2015 r., podczas którego na tymczasowej scenie przy Uniwersytecie Ekonomicznym w Krakowie wystawiane były sztuki efemerydy. W tym rozdziale autorka oceniła, na ile spektakl ten był kolejnym podejściem do tego samego tekstu, a na ile próbą odpowiedzi na pytanie o zbiorowe traumy i tematy tabu, które wpływają na to, co wolno, a czego nie wolno pokazać na teatralnej

scenie. Na przykładzie tej realizacji teatralnej autorka wykazuje, że w skład performatywnego archiwum teatru wchodzi też zbiory norm i zasad postępowania, które są wynikiem sporów toczonych na różnych płaszczyznach (np. spory medialne, spory środowiskowe).

Trzeci spektakl, „Geniusz w golfie” z 2014 r., poświęcony został osobie K. Swinarskiego i temu, jak na bazie wspomnień, mitów czy zmyśleń utrwała się pamięć i budowane jest archiwum (w tym wypadku związane z reżyserem uznanym za wybitnego). Rozdział ten obejmuje rozważania na temat tego, czym dla sztuk performatywnych jest archiwum oraz jakie są relacje między pamięcią a historią. Autorka wskazuje, że ta inscenizacja „pokazuje, że każde otwarcie archiwum – repozytorium tego, co w danej społeczności drażliwe – jest detonowaniem bomby, jest katastrofą” (s. 190). Podkreślona zostaje wizja archiwum będącego konglomeratem znaczeń, pełnym wielu wykluczających się sensów, pozbawionym linearności czy porządku.

Epilog zaś poświęcony jest kolejnej realizacji teatralnej O. Frljicia, czyli „Kłątwie” z 2017 r., której również towarzyszyły społeczne kontrowersje i oskarżenia o obrazę uczuć religijnych i narodowych. Także w tym wypadku archiwum teatru wyszło daleko poza samą instytucję i przygotowania związane ze spektaklem, obejmując środowiska na co dzień nieinteresujące się sztukami performatywnymi. Autorka zwróciła uwagę na rolę archontów, w tym wypadku głównie Kościoła katolickiego, którzy wciąż strzegą dostępu do społecznej pamięci i narzucają normy postępowania z archiwum.

Książka M. Redewendy pokazuje, jaki potencjał tkwi w idei archiwum. Jej autorka zauważa, że archiwum, aby skutecznie funkcjonować, musi przestać być pasywne, a otworzyć się na możliwość kreatywnego i krytycznego wykorzystania przechowywanych dokumentów. Archiwa, tak jak teatry, zwykle nie znajdują się w centrum debat społecznych, jednak potrafią rozbudzić społeczne nastroje, dotyczyć traum i tematów tabu. Pamięć i historia nie są zamknięte w archiwum, ale są wytwarzane w trakcie kontaktu i w konfrontacji ze źródłami.

## Bibliografia

Gańczak I., *Impuls anarchiwalny*, „Pamiętnik Teatralny” 2021, t. 70, z. 1, s. 197–208, DOI: <https://doi.org/10.36744/pt.734> [dostęp: 15.12.2022].

Muñoz J.E., *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, „Women & Performance: A Journal of Feminist Theory” 1996, t. 8, z. 2, s. 5–16, DOI: <https://doi.org/10.1080/07407709608571228> [dostęp: 15.12.2022].

Rewerenda M., „Archiwum teatru jako przestrzeń performatywna. Konsekwencje »Nie-boskiej komedii. Szczątków« Olivera Frljicia”. Praca doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Ewy Guderian-Czaplińskiej, prof. UAM, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2018.

Rewerenda M., *Szczęśliwy książę Jana Dormana jako autoarchiwum*, „Pamiętnik Teatralny” 2019, t. 68, nr 3–4, s. 196–212, DOI: <https://doi.org/10.36744/pt.13> [dostęp: 15.12.2022].

Rewerenda M., *Wytwarzanie archiwum. § 1000 Anny Baumgart*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 271–282, DOI: <https://doi.org/10.31261/NoZ.2016.02.17> [dostęp: 15.12.2022].

Konrad Szuba

Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych / The State Archives Head Office (Poland)  
kszuba@archiwa.gov.pl, ORCID 0000-0003-0634-7614