

# Historia w teatralnym remiksie

• MAŁGORZATA LEYKO •

Historia jest naturalną domeną teatru, z którą pozostaje on w nieustannym związku. Teatr wystawiający historię przetwarza zgodnie z obowiązującą estetyką utrwalone obrazy przeszłości,

Autorka jest profesorem UŁ, pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, jest także kierownikiem literackim Teatru im. W. Bogusławskiego w Kaliszu. Zajmuje się m.in. kulturowymi kontekstami teatru niemieckiego i żydowskiego od końca dziewiętnastego wieku, ostatnio napisała *Teatr w krainie utopii* (słowo/obraz terytoria 2012).

ale jednocześnie przez konwencję, w jakiej je przedstawia, daje świadectwo obowiązującym w danej epoce typom narracji historycznych. Inaczej mówiąc: sposób, w jaki konstruowana jest historia, w jaki definiuje się jej funkcje wychowawcze i edukacyjne, a zatem sposób, w jaki prezentuje się społe-

czeństwu przeszłość, zawsze znajduje odzwierciedlenie w konwencjach teatralnych, także wówczas, gdy teatr tym „oficjalnym” narracjom się przeciwstawia. Dokonujące się obecnie rozbijanie narracji historycznych w postaci, w jakiej przekazała nam je tradycja, odchodzi od uniwersalizacji i standaryzacji wizji przeszłości na rzecz nowych dyskursów historycznych sprawia, że teatr także poszukuje nowych sposobów wystawiania historii i okazuje się zaskakująco kreatywny w zakresie odsłaniania zatartych śladów przeszłości. Jest to widoczne zarówno w różnorodnych scenicznych konceptualizacjach pamięci jako kategorii opozycyjnej wobec historii, jak i w poszukiwaniu nowych praktyk przedstawiania problemów wypartych bądź nieobecnych w głównym nurcie historii.

Budując ramy refleksji nad współczesnym odczytaniem historii, artyści teatru podejmują działalność historiotwórczą i posługują się strategiami oraz technikami podobnymi do tych, które stosowane są w przestrzeni cyberkultu-

ry. W swoim tekście *Historia w kulturze remiksu* Andrzej Radomski<sup>1</sup> odnosi się przede wszystkim do nowych praktyk historiotwórczych obecnych w sieci, zaznaczając jednak, że tak zwana „historiografia 2.0” dotyczyć może także bardziej zinstytucjonalizowanych przedsięwzięć, a zatem także teatru. O ile Lawrence Lessig w kontekście praktyk remiksowych określa przemiany w zakresie demokratyzującej się partycypacji w kulturze jako przejście od kultury RO (Read Only) do kultury RW (Read/Write)<sup>2</sup>, o tyle Andrzej Radomski postrzega zmiany dokonujące się w zakresie powstawania historii także jako proces przechodzenia od historiografii RO, tworzonej przez zawodowych historyków, do historiografii RW, która polega na „społecznej produkcji historii”<sup>3</sup>.

Jej efektem jest publiczna (popularna) historia stwarzana przez publicznych historyków w środowisku pozaakademickim. Ta publiczna historia na równi z innymi elementami kultury może stać się także przedmiotem konsumpcji i rozrywki nie tylko w przestrzeni wirtualnej, w postaci gier czy interaktywnych portali historycznych, ale także w postaci bardziej lub mniej zinstytucjonalizowanych przedsięwzięć. W sferze widowisk mogą to być na przykład rekonstrukcje zdarzeń historycznych, albo też przedstawienia teatralne, lub szerzej – działania performatywne, dla których podstawą staje się histo-

riografia RW, a więc kolaż, przeróbka, przepisanie, remiks, mash-up, found footage fragmentów istniejących przekazów / dokumentów historycznych, które układają się w nową całość i niosą własne przesłanie sformułowane przez twórców. Tego typu działania sprawiają, że teatr przestaje służyć jedynie celom estetycznym, stając się formą badań krytyczno-historycznych.

Teatralne remiksowanie historii przybiera obecnie zróżnicowane formy i wyraża całe spektrum postaw i celów mieszczących się między biegunami wyznaczonymi z jednej strony przez sztukę, a z drugiej przez historię rozumianą jako rekonstrukcja tego, co już nie istnieje. Tę biegunowość chcę ukazać na dwóch przykładach – projektach zrealizowanych w 2012 i 2013 roku. Pierwszy z nich sam wpisuje się swoim podtytułem – *History Remix* – w omawiane tu zagadnienia.

*Displaced women. History Remix. Berlin – Łódź – Minsk*<sup>4</sup> to projekt trilateralny zrealizowany przez międzynarodowy zespół twórców i wykonawców, którzy postawili sobie za cel wydobyć z zapomnienia kobiecych doznań z czasów drugiej wojny światowej, które zostały wyparte z „męskiej” wersji historii. Monika Dobrowlańska – współautorka scenariusza i reżyserka – swoją biografią łączy obszary trzech kultur: urodzona i wykształcona w Polsce, kontynuowała studia w Niemczech, a warsztat reżyserski poznawała w moskiewskim GITISie. Jako dramaturg współpracował z nią Michał Walczak, jeden z najciekawszych współczesnych

<sup>1</sup> Andrzej Radomski *Historia w kulturze remiksu*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej*, redakcja Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Edytor.org, Lublin 2011.

<sup>2</sup> Por. Lawrence Lessig *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, przełożył Rafał Próchniak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

<sup>3</sup> Por. Yochai Benkler *Bogactwo sieci. Jak produkcja społeczna zmienia rynki i wolność*, przełożył Rafał Próchniak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

<sup>4</sup> Projekt *Displaced women. History Remix. Berlin – Łódź – Minsk* został zrealizowany we współpracy Polskiego Instytutu w Berlinie i Maxim Gorki Theater w Berlinie przy wsparciu finansowym Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej i Kancelarii Senatu Berlina. Premiera: 23 maja 2013 – Berlin, 31 maja 2013 – Poznań, 1-2 czerwca 2013 – Łódź.

polskich autorów, a scenografię i kostiumy opracowała Johanna Pfau, która zdobyła doświadczenie, projektując dekoracje do przedstawień najbardziej znanych reżyserów niemieckich.

To zakotwiczenie twórców w różnych kulturach przełożyło się na sposób opracowania podejmowanej problematyki, bo jakkolwiek wydarzenia drugiej wojny światowej widziane z perspektywy niemieckiej, rosyjskiej czy polskiej, mimo upływu niemal siedemdziesięciu lat, wciąż nie dają się sprowadzić do spójnej ponadnarodowej historii – to autorom przedstawienia udało się stworzyć pewien rodzaj transkulturowej narracji opartej na doświadczeniach wojennych przechowywanych w pamięci kobiet różnych narodowości. Podstawą scenariusza stały się opublikowane w ostatnim czasie trzy relacje dokumentujące przeżycia kobiet w różnych sytuacjach wojennych. Ich wspólnym mianownikiem jest to, że przez długi czas pozostawały tabu w oficjalnym dyskursie o wojnie.

*Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* Swietłany Aleksijewicz<sup>5</sup> to kilkadziesiąt zbieranych przez lata opowieści kobiet, które przeżyły drugą wojnę światową. Uczestniczyły w wojnie razem z mężczyznami jako sanitariuszki, łączniczki, snajperki, lecz z perspektywy historii zostały z niej wykluczone, odebrano im nie tylko udział w bohaterstwie, ale także w cierpieniu, jakie niesie ze sobą wojna. Z kolei zapiski w dzienniku od 20 kwietnia do 22 czerwca 1945, których autorka ukryła się pod pseudonimem Anonima i które wydano pod tytułem *Eine Frau in Berlin*<sup>6</sup>, dokumen-

tują dramatyczne przeżycia niemieckiej kobiety w czasie okupacji Berlina przez żołnierzy sowieckich. Skazana na opresję i przemoc z ich strony, stara się przetrwać i za cenę osobistej godności szuka ocalenia. W konsekwencji zdoła przeżyć, lecz zostanie odrzucona przez najbliższego jej mężczyznę. Okaże się, że ich wojenne historie nie mają punktów styecznych. Wreszcie praca zbiorowa *Berlin. Wspomnienia Polaków z robót przymusowych w stolicy III Rzeszy w latach 1939-1945*<sup>7</sup> zawiera między innymi relacje młodej Polki wywiezionej z Łodzi na roboty przymusowe w berlińskiej fabryce, gdzie zmuszana do pracy ponad siły, skazana na przemoc i życie w skrajnie złych warunkach spotyka się także z gestami współczucia i solidarności. Wyjmując fragmenty z tych trzech tekstów, z których każdy funkcjonuje jako autonomiczny zapis pamięci, autorzy scenariusza dokonują „postprodukcji”, przetwarzając istniejące już treści i zmieniając znaczenie pierwotnego przekazu. Jak bowiem pisze Ewa Wójtowicz:

Artysta staje się [...] postproducentem nie tylko w odniesieniu do materialnych artefaktów czy elektronicznych wersji dzieła jako projektu, ale także w odniesieniu do znaczeń, jakie dzieło generuje, wchodząc w nowe relacje, jakie umożliwia remiks<sup>8</sup>.

To, co było zapisem indywidualnych doświadczeń i funkcjonowało w kontekście podobnych wojennych losów i doznań – oddzielnie – Rosjanek, Niemek i Polek, zostało przepisane i złożony

<sup>5</sup> Swietłana Aleksijewicz *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przełożył Jerzy Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.

<sup>6</sup> Anonima. *Eine Frau in Berlin. Tagebuchaufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945*, btb Taschenbuch, Frankfurt am Main 2005.

<sup>7</sup> *Berlin. Wspomnienia Polaków z robót przymusowych w stolicy III Rzeszy w latach 1939-1945*, praca zbiorowa, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa 2012.

<sup>8</sup> Ewa Wójtowicz *Twórcza jako postproducent – między postmedialnym remiksem a reprogramowaniem kultury*, [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, redakcja Michał Gulik, Paulina Kaucz, Leszek Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków 2011, s. 29.



DISPLACED WOMEN, MAXIM GORKI THEATER, BERLIN 2013,  
REŻ. MONIKA DOBROWLAŃSKA

ło się na nową opowieść, powołującą do życia historię kobiet w czasie drugiej wojny światowej, nieobecną w przekazach oficjalnych.

Trzy aktorki z Niemiec, Polski i Białorusi: Anna Poetter, Monika Dawidziuk i Svetlana Anikej, wcieliły się nie tylko w role „displaced women” – kobiet wytraconych przez wojnę z własnego środowiska – ale także ich oprawców. Opowiadają o swoich losach w języku niemieckim, rosyjskim i polskim, przeplatających się w kolejnych obrazach. Na pustej scenie siedzą na krzesłach trzy kobiety w neutralnych strojach, za nimi znajdują się ekrany, na których będzie się pojawiało tłumaczenie tekstów, zbliżenia twarzy aktorek, a w końcowej scenie fotografie archiwalne. Te trzy krzesła i mobilna drewniana skrzynia wystarczą za wszystko: okopy, maszynę w fabryce, stół, zacisze berlińskiego mieszkania czy rozklekotaną ciężarówkę. Za sprawą furażerki, oficerskiej czapki, żołnierskich spodni, czerwonego płótna, przyciasnego sweterka czy chustki na głowie aktorki płynnie

zmieniają role, jednocześnie nadając nowe znaczenie ogrywanej przestrzeni. Te proste środki teatralne wspierają i dramatyżują niezwykłą opowieść, która ukazuje mniej znane oblicze wojny. Jak pisze Swietłana Aleksijewicz,

kobiety opowiadają inaczej i o czym innym. „Kobieca” wojna ma swoje własne barwy, zapachy, własne oświetlenie i przestrzeń uczuć. Własne słowa. Nie ma tam bohaterów i niesamowitych wyczynów, są po prostu ludzie zajęci swoimi ludzkimi-nieludzkimi sprawami. I cierpią tam nie tylko ludzie, ale także ziemia, ptaki, drzewa. Wszyscy, którzy żyją razem z nami na tym świecie. Cierpią bez słów i to jest jeszcze straszniejsze...<sup>9</sup>.

Punktami zaczepienia dla inscenizowanej opowieści są drobiazgi, szcegółki, gesty i obrazy, okruchy zwykłego życia, o których Pierre Nora<sup>10</sup> mówi, że

<sup>9</sup> Aleksijewa, *op. cit.*, s. 9.

<sup>10</sup> Pierre Nora *Między pamięcią a historią*, przełożyli Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr 105, s. 20-27.

służą zakotwiczeniu pamięci. Pojawiają się one we wspomnieniach kobiet, bo w ich wersji wydarzeń „na wojnie poza śmiercią jest wiele innych rzeczy. Jest wszystko, co mamy w naszym zwyczajnym życiu. Wojna to też życie”<sup>11</sup>. Do tego życia należą „warkocz długachne, do kolan”, które osiemnastoletnia dziewczyna obcina, wstępując do Armii Czerwonej. I warkocz przymusowej robotnicy, obcięte z powodu wszy i wysłane matce w kartonowym pudełku. Czerwony szalik, który zgubił Saszę – strzelca wyborowego, bo „czerwony szalik na śniegu jest widoczny, demaskuje”. I żrebak, który przed wycieńczonymi z głodu żołnierzami „biega sobie spokojnie, jakby nic się nie działo, nie było żadnej wojny”. I cukierki, którymi podzielił się ktoś obcy. To także numer K1. 7176, jaki przydzielono polskiej dziewczynie skierowanej na roboty przymusowe, i rozplływający

<sup>11</sup> *Displaced women. History Remix. Berlin – Łódź – Minsk*, maszynopis scenariusza. Kolejne cytaty pochodzą także z tego źródła. Dziękuję pani Monice Dobrowlańskiej za udostępnienie tekstu scenariusza i dokumentacji fotograficznej przedstawienia.

się, zamglony obraz przed zmęczonymi oczami przy pracy na wiertarce. To zapamiętany widok zdobywanych niemieckich wsi: „doniczki z kwiatami, ładne zasłonki w oknach, nawet w szopach. W domach – białe naczynia. Drogie naczynia. Fajans”. Ten obraz kontrastuje ze wspomnieniem przejmującego zimna i błota na froncie: „Spalimy na słomie, na gałązkach. Czasem przez dwa, trzy dni bez gorącej strawy”. Tym zaczepieniem dla pamięci są także podarte, pokrwawione sukienki i duszny zapach piwnic, w których zdobywcy gwałcili niemieckie kobiety. Gwiazdki na czapkach i oficerskie płaszcze, których właściciele mogli zapewnić tym kobietom choćby na krótko bezpieczeństwo. I napis na ścianie Reichstagu: „Zwyciężyła was rosyjska dziewczyna z Saratowa”.

Ale moment zwycięstwa, historyczny koniec wojny, otworzył prawdziwie tragiczny rozdział w życiu tych kobiet, które miały świadomość dwóch prawd, „własnej prawdy, zepchniętej do podziemia, i obcej, [...] przesiąkniętej duchem czasu. Zapachem gazet”,

DIE WANNSEE - KONFERENZ, DOKUMENTAR-THEATER-PROJEKT VOM BERLINER HISTORIKERLABOR, BERLIN 2012, REŻ. CHRISTIAN TIETZ





jakby toczyły się dwie wojny. Musiały się przystosować do życia, jakiego nie znały, gdy jako kilkunastoletnie dziewczyny wyruszały na front. Udział kobiet w wojnie – po obu stronach frontu – okryty został infamią, zostały wykluczone z dyskursu wojennego zarówno w aspekcie cierpienia, jakiego doznawały, jak i bohaterstwa, którym się wyróżniały. Po latach z goryczą konstatują: „Mężczyźni byli zwycięzcami, bohaterami, narzeczonymi, mieli swoją wojnę, a na nas patrzyli całkiem innymi oczyma. [...] odebrali nam zwycięstwo”.

Przedstawienie Moniki Dobrowlańskiej zbudowane zostało na zasadzie swobodnego następstwa samplowanych sekwencji tekstu, przepływu scen, strumienia pamięci, sytuacji teatralnych budowanych wokół rekwizytu, gestu, obrazu, słowa sprawnie ogrywanego przez aktorki. Dotyka ono kwestii zasadniczej dla tożsamości grupy wykluczonych kobiet i wpisuje się we współczesny proces uruchamiania gry pamięci i historii, wiedzy i niewiedzy. Tworząc „miejsca pamięci” w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Pierre

Nora, twórcy *Displaced women. History Remix* próbują pokazać, że historia nie jest w stanie zdominować różnorodnych pamięci, które wyrugowane z głównego nurtu powracają, by umocnić naszą tożsamość, gdyż „poszukiwanie pamięci to próba znalezienia własnej historii”<sup>12</sup>.

Nora uważa, że „miejsca pamięci” zaczęły powstawać wówczas, gdy w społeczeństwach zaczęły zanikać dawne rytuały, gdy społeczeństwa same zaczęły przedkładać „nowe nad dawne, młode nad stare, czas przyszły nad czas miniony”. Do miejsc pamięci zalicza muzea, archiwa, cmentarze, festiwale, rocznice, pomniki, sanktuaria. Jeśli taki status nadamy także teatrowi, to – podobnie jak w przypadku literatury – stanie się on miejscem pamięci tylko wówczas, gdy weryfikuje historię, gdy artysta staje się nie tylko człowiekiem sztuki, ale także człowiekiem czynu, to znaczy, gdy swoim działaniem artystycznym zamienia dyskurs indywidualny w dyskurs zbiorowy. A więc gdy, stosując

<sup>12</sup> Nora, op. cit., s. 22; kolejny cytat – tamże.



techniki remiksu, artysta czyni je „narzędziem negocjowania znaczeń i tożsamości”<sup>13</sup>, gdy tym samym uruchamia inwencję interpretacyjną odbiorcy, ponieważ remiks w równej mierze odnosi się do procesu twórczego i odbiorczego. Przedstawienie *Displaced woman* nie ma charakteru martwego repozytorium, lecz pełni rolę empatycznego schronienia, kieruje przekaz do indywidualnego widza, dokonując operacji na tym, co może być jego udziałem w pamięci zbiorowej. Funkcją tak rozumianego teatru jest sugestywne wyrażanie doświadczenia ożywionego w pamięci, które przez bezpośrednie uczestnictwo widza staje się przedmiotem teatralnego remiksu.

Z przedstawieniem *Displaced woman*, które traktuję jako przykład sztuki pełniącej funkcję pośrednią wobec historii i w którym doświadczenie estetyczne odbiorcy łączy się z doświadczeniem poznawczym, chciałabym skonfrontować projekt całkowicie odmienny. Jego realizatorzy posługują się jedynie sytuacją przedstawienia teatralnego dla ukazania wyników badań historyków, odsłaniających niewygodne i pomijane aspekty zdarzeń z przeszłości. O ile sztuka – w szerokim rozumieniu – przenosi współcześnie praktyki artystyczne do laboratoriów naukowych, o tyle w tym przypadku mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – nauka (historia) wkracza na scenę.

W siedemdziesiątą rocznicę konferencji w Wannsee, 20 stycznia 2012, grupa Historikerlabor (Laboratorium Historyków) przedstawiła w willi przy Grosser Wannsee 56/58 w Berlinie historyczny performans *Die Wannsee-Konferenz*. Był on efektem wielomiesięcznej pracy piętnastu niemieckich

historyków urodzonych (z jednym wyjątkiem) między 1971 a 1984 rokiem<sup>14</sup>, zaproszonych do projektu przez jego inicjatora – Christiana Tietza, historyka i reżysera pracującego z zespołami amatorskimi. Celem Tietza i grupy młodych badaczy było przedstawienie w historycznym miejscu przebiegu konferencji, która poświęcona była szczegółowemu zaplanowaniu pod względem logistycznym, prawnym i ekonomicznym zagłady jedenastu milionów Żydów. Uczestnikom projektu nie chodziło jednak o przygotowanie historical reenactment (rekonstrukcja zdarzeń historycznych), który polegałby na rekonstrukcji przebiegu konferencji z odtworzeniem ról jej poszczególnych uczestników. Nie zamierzano także stworzyć czegoś w rodzaju Dokumentainment, który byłby formą lekkostrawnej historii. Sami autorzy projektu nazwali tę formę „Dokumentar-Theater-Projekt” (Projekt Teatru Dokumentalnego). Starano się raczej znaleźć żywą formę bezpośrednio i głęboko angażującą odbiorców i konfrontującą ich z wydarzeniami z przeszłości, które zostały przesłonięte przez oficjalne przekazy i narracje budowane na ich podstawie. Historykom-performerom zależało na obnażeniu fałszu wpisanego w podstawowy dokument, jakim jest protokół przebiegu konferencji poświęconej „ostatecznemu rozwiązaniu kwestii żydowskiej” (jak eufemistycznie nazwano planową zagładę Żydów) i zdemaskowaniu prawdziwego celu narady, którego świadomi byli jej uczestnicy. Mamy więc tutaj do czynienia z oddolnym tworzeniem historiografii RW (społecznej, popularnej, publicznej), która powstaje wprawdzie przy współpracy zawodowych historyków, lecz nie wpisuje się w profesjonalny

<sup>13</sup> Anna Nacher, Michał Gulik, Paulina Kaucz *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu*, [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, op. cit., s. 8.

<sup>14</sup> Historycy biorący udział w projekcie zostali przedstawieni na stronie [www.historikerlabor.de](http://www.historikerlabor.de).

akademicki dyskurs historyczny, a jej przeznaczeniem jest powstanie bezpośredniego komunikatu adresowanego do widzów-uczestników wydarzenia.

Zadaniem realizatorów projektu było zgromadzenie w trakcie kilkumiesięcznych badań archiwalnych materiałów, które pozwoliłyby na przybliżenie biografii i poglądów każdego z piętnastu uczestników konferencji na planowaną zagładę Żydów, a także określenie roli, jaką odegrały w tym procesie reprezentowane przez nich instytucje i organizacje. Od badaczy oczekiwano odpowiedzi na następujące pytania, dotyczące każdego z uczestników narady: „Jakie było jego osobiste stanowisko do zagłady Żydów? Czy był zdeklarowanym antysemitą, czy raczej karierowiczem, który znalazł okazję do urzędowania się? Jaka była rola instytucji, w której pracował, w zagładzie Żydów? Czy był jej siłą napędową, czy raczej starał się wyhamować ten proces? Jakie cele reprezentowała ta instytucja podczas konferencji w Wannsee?”<sup>15</sup>. Zgromadzone dokumenty i komentarze historyków były następnie podstawą dwumiesięcznych prac nad scenariuszem, którego opracowaniem dramaturgicznym zajęła się Kalliniki Fili, oraz prób prowadzonych przez Christiana Tietza. W ten sposób powstało piętnaście ścieżek dostępu do wydarzeń, które rozegrały się w styczniu 1942 w willi w Wannsee.

Strukturę całego wydarzenia narzucało odczytywanie protokołu, który został zremiksowany z cytatami z dokumentów odnalezionych przez historyków bądź ich komentarzami. Treść protokołu, która mogła sugerować przygotowanie wielkiej europejskiej kampanii ewakuacyjnej ludności żydowskiej,

została w ten sposób skonfrontowana z materiałami jednoznacznie dowodzącymi pełnej świadomości uczestników narady, że celem planowanych działań jest totalne unicestwienie europejskich Żydów. Nie natrafiono na świadectwa mogące sugerować skrupuły bądź wątpliwości któregokolwiek z nich. Każdy przytaczany fragment tekstu opatrywano informacją o źródle pochodzenia, aby przekonać widzów, że chodzi o twarde fakty, a nie o fikcję historyczną.

Wykonawcy, którymi byli sami historycy, nie wcielali się w role uczestników konferencji, nie mówili także w ich imieniu. Poniekąd ich reprezentowali, ale mówili w imieniu historii. Cały pokaz pozbawiony był jakiegokolwiek historycznego sztafażu. Odbył się w niewielkiej sali, w której toczyła się narada przed siedemdziesięciu laty. Dziś znajduje się tu wystawa ukazująca skutki podjętych wówczas decyzji. Wzdłuż sali ustawiono piętnaście krzeseł zwróconych przemiennie w obie strony; po obu stronach zgromadziła się publiczność. Na krzesłach siedzieli wykonawcy, którzy wystąpili w swoich prywatnych ubraniach, trzymając w rękach segregatory z odczytywanymi dokumentami i ze zdjęciem każdego z uczestników konferencji. Nie posługiwali się środkami aktorskimi, „byli prawdziwymi protagonistami, będącymi historykami lub ich przedstawicielami, którzy chcieli się na scenie podzielić z publicznością swoimi badaniami i ich wynikami”. Widzowie przez półtorej godziny (tyle trwała też konferencja w Wannsee) w niewielkiej przestrzeni słuchali tekstów wyrażających bezgraniczną pogardę dla ludzkiego życia. Ich wyobrażenie o przeszłości, kształtowane przede wszystkim przez media, zostało skonfrontowane w autentycznym miejscu ze świadectwami czasu,

<sup>15</sup> Jest to cytat z maszynopisu wykładu dra Ralfa Meindla z Historikerlabor e.V. zaprezentowanego 13 maja 2013 w ramach *Klaus Zernack Colloquium* w Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie.





*DISPLACED WOMEN*, MAXIM GORKI THEATER,  
BERLIN 2013, REŽ. MONIKA DOBROWLAŃSKA

do których w inny sposób nigdy nie zdobyliby dostępu. Każdej prezentacji towarzyszyła dyskusja, która pozwalała uzyskać dystans do przedstawionych faktów.

Projekt *Die Wannsee-Konferenz* spotkał się z doskonałym przyjęciem i szerokim zainteresowaniem publiczności; pokaz powtarzano kilkakrotnie, między innymi w berlińskim Maxim Gorki-Theater, zarejestrowano go także na DVD<sup>16</sup>. Przede wszystkim jednak zapoczątkował on oddolnie tworzony cykl historyczny *Die Erfindung und Vernichtung des Untermenschen* (Wynalezienie i unicestwienie podczłowieka), którego kolejnymi częściami są następne projekty – *Die Hungerplan-Konferenz und der Vernichtungskrieg gegen Sowjetunion* (Konferencja na temat planu zagłodzenia i unicestwiającej wojny przeciwko Związkowi Sowieckiemu), którego premiera ma się odbyć w maju 2014 w Niemiecko-Rosyjskim Muzeum, Berlin-Karlshorst, oraz „*Die Endlösung der Zigeunerfrage*” – *ein fiktives, wissenschaftliches und internationales Simposion, Berlin 1941* („Niekończąca się kwestia cygańska” – fikcyjne, naukowe i międzynarodowe sympozjum, Berlin 1941), którego efekty zaprezentowane będą w lutym/marcu 2015 w Instytucie Maxa Plancka, Berlin-Dahlem.

<sup>16</sup> Dokumentar-Theater-Projekt *Die Wannsee-Konferenz*. Ein Film von Philipp von Breitenbach, © historikerlabor.de, 2013.

Tematy podejmowane w obu omówionych tu działaniach na przecięciu teatru i historii, zarówno w *Displaced women*, jak i w *Die Wannsee-Konferenz*, były już wcześniej wykorzystywane przez dramatopisarzy lub twórców telewizyjno-filmowych<sup>17</sup>. Jeśli ponownie stały się przedmiotem kreacji historyczno-artystycznej, oznacza to, że w zmediatyzowanej rzeczywistości komunikacyjnej teatr (sytuacja współobecności wykonawców i odbiorców) broni się bezpośrednio oddziaływania na widza i czyni go współuczestnikiem operacji dokonywanych na materiale historycznym. W przestrzeni teatralnej zremiksowana historia istnieje jednak w inny sposób niż w sferze cyberkultury, w odniesieniu do której Andrzej Radomski pisze: „Znika przedmiot badań historiografii – świat historii. Zostają nam tylko konstrukcje w bazie danych, które jednocześnie można ujmować jako informacje”<sup>18</sup>. W teatrze ten świat historii nadal przemawia pełnym głosem.

<sup>17</sup> W przypadku *Displaced women* chodzi przede wszystkim o film Maxa Färberböcka *A Woman in Berlin* (Kobieta w Berlinie 2008), natomiast konferencja w Wannsee była tematem dramatu Paula Mommertza *Die Wannseekonferenz* sfilmowanego przez Heinza Schirka (1984) oraz filmu Franka Piersona *Conspiracy* (2001), emitowanego przez TVP1 pod tytułem *Ostateczne rozwiązanie* 30 stycznia 2012 roku; po części tego wydarzenia dotyczy także czteroczęściowy film telewizyjny NBC *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiß* w reżyserii Marvina J. Chomsky'ego (1978).

<sup>18</sup> Radomski, op.cit., s. 19.