

KAROLINA KORCZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Postkomunistyczna samoświadomość jako źródło wolności w teatrze polskim po 1989 roku

1. Uwagi wstępne

Upadek komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej otworzył przed krajami dotychczas pozostającymi w orbicie wpływów Związku Radzieckiego nowe perspektywy. Jednak nawet po przystąpieniu części z nich do Unii Europejskiej widać wyraźnie, że półwiecze podległości stanowi trwałe dziedzictwo wielu narodów.

Genealogia wolności w posttotalitarnej Europie wyrasta z wielowarstwowej i skomplikowanej pamięci o wielorakich formach zniewolenia: narodowym, społecznym, klasowym czy kulturowym, które w ciągu dziejów wchodziły między sobą w rozmaite alianse, a w konsekwencji nie tylko prowadziły do pogłębienia i utrwalenia podporządkowania, lecz z czasem także rodziły opór wobec niego, skutkując jego zanegowaniem, odrzuceniem i ugruntowaniem emancypacji. Nie jest jednak tak, jak mogłoby się zdawać, że gdy rozpadają się imperialne zależności, pozostaje po nich próżnia [...] (Matusiak, Polak, Wolting 2020: 14).

Dla państw zza żelaznej kurtyny Zachód stanowił synonim wolności nie tylko politycznej, ale także światopoglądowej, ekonomicznej, religijnej czy obyczajowej, w oczywisty sposób powiązanej z demokracją. Przełom 1989 roku dał im nadzieję, że wkrótce i one będą korzystać z dobrodziejstw nowego ustroju.

W Polsce unieważnienie nie tak odległej przeszłości było całkowite i niemal powszechne, choć, jak pokazały kolejne lata, dla społeczeństwa proces transformacji przebiegał w sposób niezwykle trudny i naznaczony traumą. Akt negacji pojałtańskiego porządku, ze wszystkimi tego konsekwencjami, nie mógł zniwelować wpływu, jaki „czasy słusznie minione” miały i mają na tożsamość zbiorową i indywidualną. Samo pojęcie postkomunizmu jest niejednoznaczne. Z jednej strony ma wydźwięk pejoratywny, o charakterze doraźnym, jako określenie dyskredytujące przeciwników politycznych. Z drugiej – odnosi się do zmian zachodzących w Polsce po roku 1989, które charakteryzowało mieszanie się starego porządku z nowym oraz rodzenie się nowej tożsamości. Postkomunistyczna samoświadomość rozumiana jest więc jako eksploracja emocji i zjawisk związanych z doświadczeniem przełomu oraz przemianami, które nastąpiły wraz z wolnością, a także tych związanych z niedawną przynależnością do bloku wschodniego.

Miejszem otwartym na refleksję nad narodową tożsamością i historią, a także na krytyczną analizę przeszłości i teraźniejszości, jest teatr. Pyta on o dziedzictwo PRL-u, jak również o to, kim jesteśmy jako społeczeństwo i jakie wartości kształtują nasze postrzeganie siebie. Jest ważnym narzędziem kulturowej dyskusji, bowiem przyczynia się do głębszego zrozumienia zmian zachodzących w Polsce po roku 1989. Konieczność przewartościowania oraz reinterpretacji kontekstu historycznego, wprowadzenia nowych odniesień politycznych lub ukazania nieznanych wcześniej zjawisk społecznych pozwala nie tylko sportretować rzeczywistość, ale uczynić teatr przestrzenią dialogu na temat wyborów moralnych, konfliktów wartości i etycznych dylematów, które pojawiły się w wyniku transformacji społeczno-politycznej.

Teatr jako instytucja także przechodził zmiany po 1989 roku. Pojawiły się nowe formy mecenatu, a na kondycję kultury mocno wpłynęły zasady wolnego rynku oraz umasowienie sztuki. Wraz z nastaniem suwerenności politycznej, „zmierzchem paradygmatu” (Janion 2000: 4) romantycznego w jego martyrologiczno-wolnościowej wersji, zmianą pokoleniową zarówno wśród twórców, jak i publiczności, nastąpił przewrót komunikacyjny, który dotyczył tak treści, jak i formy teatralnego przekazu. Klasyczne dzieła kultury polskiej i światowej poddano reinterpretacji, porzucając binarne opozycje oraz polityczne odczytania spektakli. Początkowo odchodzono od polityki i tematyki historycznej na rzecz problematyki moralnej, metafizycznej, filozoficznej, aksjologicznej, zwłaszcza że nowe czasy stawiały w tych kwestiach nieznane wcześniej pytania i wyzwania. „Podstawowym problemem, jaki stanął przed krajami postkomunistycznymi, jest samookreślenie się wobec moderności typu zachodniego, która znalazła się na etapie globalizacji” (Bukusiński 2002: 215). Komercjalizacja,

konsumpcjonizm, przesyt, ekspansja wzorców popkulturowych to ważne tematy podejmowane przez teatr w ostatnim trzydziestoleciu. Natomiast dziedzictwo PRL-u przez dłuższy czas było na scenie nieobecne. Jeszcze w 2003 roku Piotr Gruszczyński pisał: „Brakuje nam odwagi i chęci, by te czasy jakoś zdefiniować” (Gruszczyński 2003: 283). Tymczasem „żadna wspólnota, jak się miało okazać, nie jest w stanie na dłuższą metę funkcjonować bez narracji tożsamościowych, bez identyfikacji, które pozwolą zrozumieć jej miejsce i czas, w których trwa” (Stokfiszewski 2009: 43). Stosunek do przeszłości musiał zatem w końcu znaleźć odzwierciedlenie na deskach teatralnych, a poruszana problematyka była bardzo zróżnicowana. Dzisiaj pojawia się coraz więcej przedstawień, dla których czasy Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej stanowią bezpośredni punkt odniesienia. Mówi się o modzie na PRL, a nawet nostalgii za tamtymi latami. Dotyka ona jednak w większości elementów kulturowych, jak film, muzyka, estetyka czy język, nie mając charakteru konfrontacyjnego. Pozwala to zakładać, że odrzucone początkowo dziedzictwo zostało w jakiejś mierze zaakceptowane nie tylko jako część naszej historii, ale także czynnik kształtujący narodową samowiedzę.

2. „Wiemy, czym jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie” (Hamlet)

Wielowiekowa przynależność Polski do europejskiego kręgu kulturowego pozwalała postrzegać upadek socjalizmu jako szansę powrotu do korzeni, wspólnoty wartości, uniwersalnych, ponadczasowych norm. W niestabilnej i chaotycznej rzeczywistości postkomunizmu były one także punktem oparcia i źródłem poczucia bezpieczeństwa. Fundamenty stanowiące o odrębności Europy, a tym samym o jej tożsamości, miały zachodnią proveniencję i jako takie tworzyły referencyjną podstawę dla kierunku rozwoju naszego kraju, nie tylko w aspekcie politycznym. Z drugiej strony, dążąc do demokratyzacji typu zachodniego,

Europa Środkowa pozostała w stanie zawieszenia między starym a nowym systemem, nie wytwarzając żadnych własnych modeli. Jej dalsze egzystowanie naznaczone zostało kompleksem gorszości i traumą przeszłości (Jarząbek, Kościelniak, Niziołek, red. 2010: 208).

Ostentacyjnie unikano zatem niemal wszystkiego, co mogło kojarzyć się ze Wschodem oraz poprzednim systemem, chcąc rozpoznać nowe położenie. Także teatr uciekał od doraźności, publicystyki, narodowych powinności w stronę ogólności i wieloznaczności. Porozumienie między twórcami a widownią, oparte w dużej mierze na utrwalonych wzorcach romantycznych, wraz ze zmianą warunków odbioru straciło siłę nośną. Rozpadł się porządek

symboliczny, który pozwalał na orientację w świecie odwróconych wartości, a wybory moralne były (pozornie) bardziej oczywiste. Jednakże, jak zauważał Grzegorz Niziołek, niechęć do zajmowania stanowiska w sprawach bieżących być może wynikała także z nieumiejętności przełożenia na środki teatralne doświadczenia, jakie stało się udziałem polskiego społeczeństwa. Tożsamość postkomunistyczna współgrała również z tożsamością narodową. Starając się ją definiować w nowym kontekście, należało ponownie zidentyfikować się z własnym krajem. Odmienna sytuacja społeczno-polityczna wymusiła nieznane dotąd spojrzenie na mitologię narodową: polski patriotyzm, heroizm, poświęcenie czy wynikająca z cierpienia moralną wyższość. Żywe w tamtym czasie dyskusje na temat kanonu oraz jego roli dotyczyły i literatury, i teatru. Sięgano po dzieła klasyczne, ale z nowym, krytycznym podejściem. Reżyserzy nie tylko odrzucali romantyczną martyrologię i reinterpretowali teksty, ale także dokonywali skrótów, wybierali wyłącznie niektóre sceny, dekonstruowali utwory dramatyczne czy podchodzili do nich z ironią. „Konfrontacja z mitami i wyobrażeniami silnie zakorzenionymi w polskiej kulturze w perspektywie osobistego i egzystencjalnego doświadczenia była czymś zupełnie nowym, zaskakującym przede wszystkim w twórczości Wajdy i Jarockiego” (Jarząbek, Kościelniak, Niziołek, red. 2010: 318). Z tekstami romantycznymi w latach 90. zmagali się m.in. Krystyna Meissner, Adam Hanuszkiewicz, Andrzej Walden, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Anna Augustynowicz, a w kolejnych dwóch dekadach np. Artur Tyszkiewicz, Lech Raczak, Maja Kleczewska, Krzysztof Babicki, Michał Zadara czy kontrowersyjny duet w składzie Paweł Demirski i Monika Strzępka, o których pisała Jolanta Kowalska, że otworzyli „pole do debaty, która tak naprawdę powinna się odbyć dwie dekady wcześniej” (Kowalska 2014). Na nowo odczytywano *Dziady*, *Kordiana*, *Balladynę*, *Nie-Boską komedię*, *Księdza Marka* czy *Lillę Wenedę*. Inspirowały (i wciąż inspirują) też inni polscy klasycy: Fredro, Wyspiański, Witkacy, Gombrowicz (ich adaptacji podjęli się Jerzy Jarocki, Andrzej Wajda, Jerzy Grzegorzewski, Kazimierz Dejmek, Adam Hanuszkiewicz, Krzysztof Nazar, Rudolf Zioło, Maciej Prus, Mikołaj Grabowski, Grzegorz Jarzyna, Jan Klata i in.) czy dzieła istotne dla całej kultury europejskiej, zwłaszcza tragedie greckie, *Biblia*, twórczość Shakespeare’a, Racine’a, Goethego, Molière’a, Brechta, Strindberga, Czechowa, Dostojewskiego (Krzysztof Warlikowski, Piotr Cieplak, Maja Kleczewska, Jan Klata, Michał Zadara). W latach 90. spór o kanon był także sporem o to, jaki powinien być teatr: otwarty, czerpiący inspiracje z tego, co przychodzi z zewnątrz, czy zamknięty, chroniący swoją dotychczasową funkcję? Czy należy skupiać się na sprawach narodowych, czy iść w stronę problemów publicznych? Czy ma być tradycyjny, czy stawiać na

eksperymenty, jak krajach zachodnich? Czy każdy z tych wyborów skazuje go na wtórność?

Problemy estetyki przesuwają się w stronę aksjologii, a pytania o teatr były w istocie pytaniami o tożsamość w czasach wolności. Należało na nowo zdefiniować, co to znaczy być Polakiem, Europejczykiem (ze środkowo-wschodniej części kontynentu), jednostką oraz częścią zbiorowości narodowej, rodzinnej, społecznej, zawodowej, wyznaniowej, seksualnej i in. Na społeczno-kulturowy bagaż sprzed roku 1989 nakładały się takie doświadczenia jak: prywatyzacja, liberalizacja rynków, migracja, zmiany społeczne i nowe podziały. Psychologiczno-społeczny wpływ komunizmu przejawiał się na wielu polach, ciążył „bagaż wartości, strategii przystosowawczych [...] wpojonych przez doświadczenie realnego socjalizmu, a zupełnie nieprzystających do reguł rodzącego się niemal z dnia na dzień systemu wolnego rynku” (Sztompka 2007). W latach 90. teatr podejmował kwestie socjalne, tradycyjnie leżące w polu zainteresowań lewicy. Spektakle poruszały tematy związane z tożsamością genderową, migracją, globalizacją i innymi aspektami zmieniającego się świata. Młodszy analizowali zjawiska kultury masowej: kult pieniądza, parcie na odniesienie sukcesu, fascynacje życiem celebrytów. Zmienił się także język.

O ile wcześniej ujmowano świat w kategoriach długich procesów oraz wielkich narracji, o tyle teraz nadszedł czas prywatyzacji. [...] Bardziej frapujące okazało się odkrywanie i badanie różnych narracji drobnych, indywidualnych. Teatr wytrwale szukał takich narracji – sprywatyzowanych, uwewnętrznionych (Plata, red. 2006: 233).

Odkrywano to, co intymne i lokalne (także w kontekście społecznym). Doświadczenie prywatne w sztuce pozwalało na subiektywne spojrzenie na rzeczywistość oraz indywidualizowanie wizji teatralnej.

Teatr nie był konserwatywny, nawet jeżeli pod względem estetycznym wydawał się ostrożny. W sposobie odsłaniania motywacji był brutalny, występował przeciwko sentymentalizowaniu historii, przeszłości, wspólnotowych wyobrażeń (Targoń, dostęp 2023).

Nie bez znaczenia były również wpływy teatrów europejskich: niemieckiego czy brytyjskiego, zmiany pokoleniowe, a także aspekt rynkowy, związany z podnoszeniem atrakcyjności artystycznego przekazu. Proces odchodzenia od totalitaryzmu wymagał krytycznego spojrzenia na przeszłość, na razie tę najbliższą. Spektakle, które podejmowały ten temat w drugiej dekadzie wolności,

nie miały wydzwiku rozliczeniowego, przybierając raczej ton oskarżycielki wobec obecnych elit. Jednym z przykładów jest *H. Jana Klaty*, w którym reżyser eksplorował metaforyczną przestrzeń opuszczonej Stoczni Gdańskiej, kolebki „Solidarności” oraz symbolu oporu wobec komunizmu. Po latach idee ruchu, który doprowadził do zmiany ustroju, uległy dewaluacji. Kłata precyzyjnie ukierunkowywał spojrzenie widza na kontrasty między obietnicami i nadziejami związanymi z początkami wolności a rzeczywistością współczesną, ukazując rozczarowanie i dysonans społeczny w kontekście utraconych ideałów. Podobne wątki podejmował Michał Zadara w spektaklu zrealizowanym w formie kabaretu *Wałęsa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, z symptomatycznym refrenem: „Miało być inaczej! Jak? Nie wiadomo”.

Stopniowo zaczęto dotykać bardziej złożonych, często niejednoznacznych aspektów historii i pamięci zbiorowej, zapewniając publiczności możliwość refleksji i samodzielnego rozważania faktów i kontekstów społecznych. Teatr przyczyniał się do unikania jednostronnych, uproszczonych narracji historycznych, podchodząc do historii oraz wspólnotowych przekonań z większą świadomością, krytycyzmem i otwartością na różnorodność interpretacji, choć nie bez oporów.

W Polsce po komunizmie najtrudniej chyba było zrozumieć i przyjąć, że wolność nie jest zbiorową ekstazą, ale praktykowaniem różnorodności, praktykowaniem jej na własną rękę, a zarazem przyzwoleniem na to samo innym (Duniec, Krakowska 2014: 248).

Konieczne było zatem przewartościowanie koncepcji wolności jako zbiorowego ekstatycznego doświadczenia na rzecz jej rozumienia jako praktyki różnorodności.

3. A kiedy już było można mówić (prawie) o wszystkim...

Gwałtowność przełomu politycznego roku 1989 doprowadziła społeczeństwo polskie do uświadomienia sobie faktu uczestnictwa w procesie dziejowym. Korelacja istniejąca między świadomością historyczną a osobistymi przeżyciami wymagała wydobycia na światło dzienne zafałszowanych lub trudnych i bolesnych problemów przeszłości. Historia jako narzędzie samopoznania dotykała zatem takich doświadczeń, jak stalinizm, socjalizm oraz, jak zauważała Agnieszka Matusiak,

tragiczna historia drugiej wojny światowej. Zaczęto eksplorować już nie tylko jej karty chwalebne, lecz także te, które reżimy komunistyczne

zamknęły w tajnych archiwach, a o których narzucona przez władzę oficjalna niepamięć niszczyła tkankę społeczną owych narodów, przyczyniając się do destrukcji ich współczesnego życia – zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i kolektywnym. Przełomy prodemokratyczne z lat 1989–1991 niewątpliwie otworzyły drogę do pożegnania z komunizmem, jednak nie z pamięcią o nim, z jego totalitarnym doświadczeniem, którego tragiczna spuścizna wciąż drzemie w biografii (indywidualnych i zbiorowych) kolejnych pokoleń Europy Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej (Matusiak, Polak, Wolting 2020: 10–11).

Po upadku komunizmu były to wciąż tematy rezonujące w społeczeństwie. Także teatr miał swój udział w wypełnianiu „białych plam” czy wyjaśnianiu kilkudziesięcioletnich manipulacji związanych z instrumentalizacją dziejów. Przeciwdziałając zapomnieniu i ukazując historyczną prawdę, działał jako forma terapii zbiorowej, przypominając o ważnych wydarzeniach i o ofiarach xx-wiecznych reżimów. Analiza dziedzictwa historycznego prowadziła do refleksji nad sposobami oraz rezultatami jego oddziaływania na współczesność. Podejmowano tematy zbrodni, niewoli, politycznej opresji i walki o wolność, prób zachowania godności w trudnych warunkach, oporu wobec sytuacji historycznej. Poruszano kwestie wcześniej zakazane: zbrodni katyńskiej (np. *Katyń* Kazimierza w reż. Kurka, *Dziady katyńskie* w reż. Ryszarda Majora, *Inspekcja* w reż. Jacka Raginisa-Królikiewicza, *Katyń. Teoria barw* w reż. Jacka Farugi, w którym perspektywa ogólna miesza się z prywatną perspektywą bohaterów odartych z godności, pozbawionych człowieczeństwa, dotykając najintymniejszych szczegółów ich życia, czy oparty na dokumentach, listach i wspomnieniach spektakl *Wywózki, łagry, Katyń* Jarosława Witaszczyka), powstania warszawskiego (*Pamiętnik z powstania warszawskiego* Jerzego Bielunasa, *Przerwanie działań wojennych* Juliusza Machulskiego, rocznicowe, choć niejednoznaczne i ukazujące różne aspekty zrywu spektakle w Muzeum Powstania Warszawskiego czy wzbudzający swoim realizmem protesty środowisk kombatanckich *Do piachu* Tadeusza Różewicza, inscenizowany przez takich reżyserów jak Kazimierz Kutz, Janusz Opryński oraz Witold Mazurkiewicz), żołnierzy wyklętych (*Oblawa* i *Hioł 51* Jana Nowary, *Wyklęci* Tomasza A. Żaka, *Do winy się nie poczuwam* Barbary Zawadzkiej, *Hemar. Poeta przeklęty* i *Kłopot Pana Boga* Piotra Szczerskiego i in.). Portretując czasy PRL-u ukazywano mechanizmy społecznej kontroli, represje, cenzurę i ograniczenia wolności słowa (*Teczki Teatru Ósmego Dnia*, *Sprawa operacyjnego rozpoznania* Zbigniewa Brzozy i Wojciecha Zrałka-Kossakowskiego). Spektakle odsłaniały

również dramaty życia codziennego (Zbigniew Brzoza *Bal pod orłem, Cisi i gęgacze* Daniela Przastka), ale także wybory i dylematy moralne, przed którymi stawano w okresie PRL-u. Istniała potrzeba rewizji uwnioślających mitów, a realizacje wpisujące się w tradycyjny romantyczny schemat budziły sprzeciw krytyki. Piotr Gruszczyński tak pisał o spektaklu Jerzego Jarockiego *Historia PRL według Mrożka*:

Z pozoru takie przedstawienie jest Polakom niezbędne. Bo jak zwykle «myśmy wszystko zapomnieli», nikt się z niczym nawet nie próbował rozliczyć (z małymi wyjątkami, ale za to bez większych sukcesów). Peerel spłynął po nas jak po kacze, aż przykro. [...] Tymczasem przedstawienie się nie udało [...] zamiast rozliczać – przedziwnie gloryfikuje, staje się kolejną narodową kapliczką pod wezwaniem męczenników peerelu (Gruszczyński 2003: 280).

Gruszczyńskiego irytowało w propozycji Jarockiego „przerabianie Mrożka na *Dziady* i kształtowanie peerelowskiej tragedii na wzór doświadczeń wszystkich męczenników za wolność naszą” (Gruszczyński 2003: 281). Tymczasem egzystencja w czasach Polski Ludowej była często naznaczona tragicznymi wyborami i skomplikowanymi motywacjami, ale także oportunistycznym, karierowiczostwem, moralną miałkością. Część przedstawień koncentrowała się na historiach osobistych i rodzinnych (*Mała narracja* Wojciecha Ziemińskiego, którego dziadek, hrabia Dzieduszycki, był współpracownikiem SB), co pozwalało na bardziej intymne spojrzenie na przeszłość, ale także zmuszało do konfrontacji z mitem, że naród dzielił się wyłącznie na złych komunistów i dobrych opozycjonistów. Podjęcie tej problematyki otwierało pole do eksploatacji zagadnienia tożsamości jednostkowej, zwłaszcza że rodzina stanowi główny punkt odniesienia w konstruowaniu podmiotowości oraz jest jednym z ważniejszych tematów, z jakim mierzy się kultura i społeczeństwo. Wobec trudnej przeszłości jej obraz był często wyidealizowany lub zafałszowany. Z początkiem nowej dekady – jak pisze Igor Stokfiszewski – nastąpiło

zawężenie perspektywy poznawczej, segregacja tożsamości, zubożenie etyki organizującej wyobraźnię wspólnotową, stabilizacja mitów zbiorowych i restytucja romantycznych fantazmatów. To w opozycji do tych tendencji twórcy debiutujący po roku 2000 starali się zdefiniować kategorie tożsamościowe – patriotyzm, religijność, rodzinę, historię (Stokfiszewski 2009: 161).

Spektakle kwestionowały nie tylko rządy komunistyczne, ale także dziedzictwo przemocy, uprzedzeń, korupcji, wykorzystywania układów towarzysko-biznesowych w polskim społeczeństwie (m.in. *Rewizor* Jana Klaty został przeniesiony w czasy PRL-u, ale mówił o problemach współczesnych).

Tematy te nadal są podejmowane na scenie, przeszłość nie stanowi bowiem okresu zamkniętego, jest wciąż na nowo analizowana i przetwarzana za pomocą artystycznego tworzywa. Prawda już nie jest jedna, te same kwestie rozpatrywane są z różnych punktów widzenia, teatr oddaje głos jednostce, która pod naporem historii była dotąd anonimowa. Można to odczytywać w kategoriach rozbudowanej metafory, czyniącej pojedynczy los egzemplifikacją losu całej społeczności. „Przedstawienie teatralne staje się częścią szerszego, nie tylko artystycznego dyskursu, a niekiedy służy wręcz poszukiwaniu i ustanawianiu języka dla doświadczeń nieobecnych (czy «źle obecnych») w oficjalnym dyskursie” (Jarząbek, Kościelniak, Niziołek 2010: 16). Dotyczyło to kwestii, których przed zmianą ustroju nie wolno było poruszać, ale również polskich kompleksów, lęków, niechęci będących wynikiem nieprzepracowanej traumy. Wraz z wolnością społeczeństwo musiało skonfrontować się z ciemnymi kartami historii, przezwyciężyć czarno-białe wizje, w których Polacy, jako naród i jako społeczeństwo, byli wyłącznie ofiarami. Jedną z ważniejszych stała się kwestia stosunków polsko-żydowskich, zarówno podczas II wojny światowej, jak i później (wielokrotnie wystawiany *Dybuk*, w tym przez Krzysztofa Warlikowskiego, 1946 Remigiusza Brzyka, *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka w reżyserii Ondreja Spišáka, *Sprawiedliwość* Michała Żadary o wypędzeniu Żydów z Polski w roku 1968, *Zapiski z wygnania* Krystyny Jandy, *J_D_..._E. Zapominanie* Pawła Passiniego, *Burmistrz* w reżyserii Ewy Ignaczak, *Noc żywych Żydów* Aleksandry Popławskiej i Marka Kality w przewrotny sposób upominający się o pamięć o dawnych mieszkańcach Warszawy czy *Żyd* Andrzeja Błazewicza). Podejmowano też temat wypędzeń niemieckich mieszkańców Ziemi Zachodnich (kontrowersyjny *Transfer!* Jana Klaty, *Idąc rakiem* Krzysztofa Babickiego o zakończonym katastrofą rejsie ewakuacyjnym statku pasażerskiego „Wilhelm Gustloff”) czy podwójnej tożsamości Ślązaków (*Cholonek* w reżyserii Mirosława Neinerta i Roberta Talarczyka czy tego ostatniego *Piąta strona świata*).

Odkłamywanie historii w teatrze jest procesem, który zmusza widza do wyjścia ze strefy komfortu. Twórcy często kontestują jednostronny przekaz historyczny, ale także przekraczają schematy odbioru i przyzwyczajień publiczności. Pamięć zbiorowa, jako jeden z konstruktów świadomości społecznej, poddawana jest nieustannym napięciom, dzięki którym możliwe jest przeżycie *katharsis*. Te cele teatru

wyrażają się nie tylko inspirowaniem i organizowaniem zewnętrznej debaty, ale przede wszystkim wewnętrznym konfliktowaniem widzów – wciąganiem ich w długofalowy spór aksjologiczny lub estetyczny i pozostawianiem z irytacją, pomieszaniem i w stanie deliberacji. Wyjście z tego konfliktu prowadzi zawsze przez samookreślenie się wobec teatralnej perswazji, bo [...] na wyzwanie teatru widzowie muszą odpowiedzieć albo je odrzucić, w ten sposób definiując samych siebie (Duniec, Krakowska 2014: 247).

Teatr prowokuje zatem publiczność, która zderza się z różnymi wartościami, przekonaniami i estetyką, co, dzięki stawianiu jej intelektualnych i emocjonalnych wyzwań, jest głęboko stymulujące dla życia jednostkowego oraz społecznego. Z drugiej strony

wojny na historyczne i wspólnotowe narracje wtłaczają teatr i poniekąd całą debatę w dawne opozycje i wikłają w zadawnione spory. Tym samym polityczność teatru odwołująca się do szerokich kontekstów obywatelsko-narodowo-historycznych, a nie indywidualistyczno-obyczajowych, okazała się na swój sposób regresywna, a nawet wręcz konserwatywna (Duniec, Krakowska 2014: 248–249).

Konflikt o pamięć dotyczy wobec tego rywalizujących narracji historycznych na temat szeroko rozumianego powojnia, które konkurują ze sobą o dominującą pozycję w publicznej świadomości.

4. Nasz mały PRL na scenie. Czy trzeba zabić tę miłość?

Po kilkunastu latach od upadku komunizmu, kiedy marzenia zastąpiła rzeczywistość, a euforię realizm, gdy zrozumiano, że wolność oznacza także odpowiedzialność, a ta nie jest sprawą prostą ani łatwą, kiedy upływ czasu przyniósł kolejne zmiany generacyjne, z otchłani „niepamięci” powróciła Polska Rzeczpospolita Ludowa w wersji nostalgiczno-parodystycznej.

Odrzucenie PRL, które nastąpiło po 1989 roku, spowodowało zerwanie [...] ciągłości, wynikające z entuzjazmu wobec zmian, niepartego jednak zmianą kulturową. Obecnie natomiast obserwujemy proces odwrotny – przywracania na różne sposoby pamięci tamtego okresu, a co za tym idzie, właśnie przywracania ciągłości przekazu tradycji (Kisielewska, Kostaszuk-Romanowska, Kisielewski, red. 2017: 94).

Moda na PRL, którą daje się zauważyć w wielu obszarach życia społeczno-kulturalnego, również w teatrze (*Znaczek miłości* Jakuba Przebindowskiego, *Domówka* Soni Bohosiewicz, *Nasz mały PRL* Moniki Janik-Hussakowskiej), jest wyrazem dystansu, ale też tęsknoty za przeszłością, lecz nie taką, jaką rzeczywiście była, ale raczej za jej wyidealizowaną wizją, czymś bliskim i kojarzącym się pozytywnie. To właśnie stanowiło jedną z przyczyn sukcesu głośnej i obsypanej nagrodami nostalgicznej *Ballady o Zakacławiu* Krzysztofa Głomba z przełomu wieków, która odtwarzała świat dzieciństwa i młodości, a także nobilitowała lokalność. Z drugiej strony właśnie w odniesieniu do tego spektaklu Piotr Gruszczyński z irytacją pisał, że pamięć nie jest krainą, „w której najważniejsze są gadzety w rodzaju butelki po oranżadzie z porcelanowym korkiem” (Gruszczyński 2003: 324). A jednak przedmioty, które wiele osób pamięta i które często mają dla nich wartość emocjonalną, pełnią ważną funkcję, służąc budowaniu wiarygodnej przestrzeni scenicznej, a także zawierając potencjał narracyjny i symboliczny. „Samo opowiadanie o PRL-u przez pryzmat przedmiotu jest jednym z kluczowych rodzajów pamięci mającej wpływ na pamięć kulturową” (Kisielewska, Kostaszuk-Romanowska, Kisielewski, red. 2017: 131–132). Ta forma ekspresji opiera się na skonkretyzowanych, materialnych śladach przeszłości, które stają się nie tylko narzędziami rekonstrukcji, lecz także pełnią rolę nośników symbolicznych, odzwierciedlając zarówno codzienność, jak i wartości tamtego okresu. Poprzez narrację opartą na konkretnych artefaktach twórcy spektakli łączą współczesność z przeszłością. Taki rodzaj opowieści umożliwia interakcję między przedmiotami a społeczną pamięcią, umacniając ich znaczenie jako mediów pamięci kulturowej. W ten sposób wspomnienia kształtowane przez rzeczy stają się częścią tożsamości zbiorowej.

Ważnym punktem odniesienia dla sposobów mówienia o PRL-u jest popkultura. Z jednej strony pojawiają się takie spektakle, jak oparty o popularny komiks musical *Kapitan Żbik i żółty saturator* w reżyserii Wojciecha Kościelniaka, z drugiej groteskowo-ironiczny, prowokacyjny *Niech żyje wojna!!!* Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki, demitologizujący kultowy serial *Czterej pancerni i pies* na tle sporu o fałszowanie historii z końca pierwszej dekady wieku czy *Niewolnica Isaura*, dająca asumpt do dyskusji o kobiecym pięknie i męskiej tożsamości. Spektakle retro służą więc nie tylko rozrywce, pielęgnowaniu wspomnień czy budowaniu obrazu PRL-u wśród młodszych widzów jako absurdałnego bytu państwowego znanego im z filmów Barei. Pytają przecież także o „sens, cenę i ciężar wolności” (Jarmułowicz 2005) oraz inne problemy współczesności.

By zakończyć proces autoidentyfikacji, konieczne jest spojrzenie na przeszłość z dystansu czasowego. Dostrzeganie pozytywnych aspektów PRL-u

pozwala kontynuować wartościowe wzorce estetyczne, kulturowe i społeczne. Wygląda więc na to, że już nie wypieramy tej części tożsamości, a postkomunistyczna samoświadomość implikuje szersze spojrzenie na to, co nas ukształtowało, pozwalając na pełniejsze doświadczanie wolności.

5. Uwagi końcowe

Po roku 1989 zaszły w Polsce zmiany cywilizacyjne, które wpłynęły na rewizję kulturowych i artystycznych paradygmatów. Teatralne spotkanie z mitami i zakorzenionymi wyobrażeniami nabrało zupełnie nowego znaczenia. Przemiany polityczne, społeczne i kulturowe umożliwiły teatrowi eksplorację dziedzictwa czasów realnego socjalizmu w sposób bardzo osobisty i głęboko egzystencjalny.

Jednak trauma „wielkiego przełomu”, oprócz typowo negatywnych traumatycznych konsekwencji, okazała się dla społeczeństw postkomunistycznej Europy traumą pozytywną – dynamizującą, stymulującą do działania, wyrażającą zdolność społeczeństwa do (życio)twórczego samoprzekształcania się, do samodoskonalenia, a w konsekwencji do wyłaniania się nowej tożsamości, która z kolei zaczęła prowokować nową kulturę, otwarcie i coraz odważniej sięgającą do tematów trudnych, bolesnych, skrzętnie wypieranych w otchłanie nieświadomości (zbiorowej i indywidualnej), o których wiedza została zatabuizowana [...].¹

Teatr pomógł zrozumieć, że komunistyczna przeszłość jest nieodłącznym elementem polskiej kondycji społecznej, stanowiąc punkt odniesienia nie tylko dla współczesnych debat politycznych. Jej zaakceptowanie jest rezultatem strategii o charakterze intelektualnym oraz egzystencjalnym, skupionej na inkorporacji wiedzy o przeszłości i introspekcji w obszarze wspólnej tożsamości. Stopniowy, lecz zauważalny trend godzenia się z tym niełatwym dziedzictwem za pomocą symboli, form i znaków reprezentujących kolektywne doświadczenia odzwierciedla proces konstruowania się tożsamości grupowej i osiągnięcia wolności nie tylko w aspekcie politycznym, ale również mentalno-emocjonalnym.

1 Cytat z wnioskowanego projektu naukowego Agnieszki Matusiak *Rana – Tożsamość – Podmiot. Posttraumatyczny dramat i teatr Europy Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej po 1989 roku w świetle transformacji systemowej. Ujęcie dekolonialne*.

| Bibliografia

- Bakuła Bogusław, red. (2007), *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989–2004*, Bonami, Poznań.
- Baluch Wojciech (2008), *Ile absurdu w postkomunizmie? Najnowszy polski dramat a twórczość Mrożka*, w: *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr?*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Baniewicz Elżbieta (2012), *Dziwny czas. Szkice o teatrze z lat 2000–2012*, Instytut Książki – „Twórczość”, Kraków-Warszawa.
- Bereś Stanisław, Braun Kazimierz (1993), *Rozdarta kurtyna. Rozważania nie tylko o teatrze*. Wydawnictwo „Aneks”, Londyn.
- Bogusławska Magdalena, Grębecka Zuzanna, red. (2010), *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, Wydawnictwo Libron, Kraków.
- Buksiński Tadeusz, red. (2002), *Postkomunistyczne transformacje*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań.
- Cieślak Jacek (2011), *Poczet reżyserów współczesnych. Portrety wybrane*, „Teatr”, nr 5, <https://tinyurl.com/3r7jh8dt> [dostęp: 25.11.2023].
- Czerwiński Maciej (2009), *Postkomunizm jako syndrom – słowa, figury, sensory. Chorwacja i Polska*, w: *Kultury słowiańskie między postkomunizmem a postmodernizmem: 1989–2004*, red. Maria Dąbrowska-Partyka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Duniec Krystyna, Krakowska Joanna (2014), *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Giza Barbara (2017), *Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL powstałych po 1989 roku*, w: *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, s. 87–106.
- Gołaczyńska Magdalena (2002), *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Gruszczyński Piotr (2003), *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Janion Maria (2000), *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”*, Tower Press, Gdańsk.
- Jamułowicz Małgorzata (2005), *Podzwonne dla PRL-u*, „Scena Polska”, nr 12, <https://tinyurl.com/43hjpwwr> [dostęp: 29.11.2023].
- Jarząbek Dorota, Kościelniak Marcin, Niziołek Grzegorz (2010), *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Korporacja Ha!art/UJ/pwst, Kraków.
- Kostaszuk-Romanowska Monika (2021), *Współczesny romantyczny teatr polityczny. Realizacje, dyskusje, kontrowersje*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.

- Kowalska Jolanta (2014), *Rewolucja niestety się spóźnia*, „Teatr”, nr 6, <https://tinyurl.com/9w9n2u7a> [dostęp: 18.11.2023].
- Krakowska Joanna (2019), *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Krakowska Joanna, red. (2018), *(Nie)świadomość teatru. Wypowiedzi i rozmowy*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Kwaśniewska Monika, Niziołek Grzegorz, red. (2012), *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Mach Bogdan W. (1998), *Transformacja ustrojowa a mentalne dziedzictwo komunizmu*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Matusiak Agnieszka, Polak Andrzej, Wolting Monika (2020), *Wolność w horyzoncie posttotalitarnym*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia”, nr 8, s. 9–17. <https://doi.org/10.19195/2353-8546.8.1> [dostęp: 19.11.2023].
- Mięsowska Lidia, Charko-Klekot Paulina, Tyka Anna, red. (2019), *Maski wolności w dramacie i teatrze XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Nycz Ryszard, red. (2010), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Universitas, Kraków.
- Obarska Marcelina, *Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku*, red. Joanna Królikowska, Weronika Żyła, <https://tinyurl.com/yc5wef5h> [dostęp: 4.10.2023].
- Plata Tomasz, red. (2006), *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, Świat Literacki, Izabelin.
- Roeske Małgorzata (2014), *Moda czy nostalgia? O tym, jak PRL funkcjonuje w wyobraźni społecznej współczesnych Polaków*, „Kultura Popularna”, nr 2, s. 140–151.
- Skórzyńska Agata (2007), *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Staniszki Jadwiga (2001), *Postkomunizm. Próba opisu*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Stokfiszewski Igor (2009), *Zwrot polityczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Szekspir William (1973), *Hamlet*, przeł. Józef Paszkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, <https://tinyurl.com/z535y7ny> [dostęp: 29.11.2023].
- Szczawińska Weronika, *EnterGhost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci*, <https://tinyurl.com/5n6r5w65> [dostęp: 15.11.2023].

- Sztompka Piotr (2000), *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Sztompka Piotr, *Trauma IV RP*, dziennik.pl, 5.11.2007, <https://tinyurl.com/3yj8u7p9> [dostęp: 12.11.2023].
- Śpiewak Paweł (2005), *Pamięć po komunizmie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Targoń Joanna (2011), *Lata 90.: obszar niepewności. Rozmowa z Grzegorzem Niziołkiem*, „Dwutygodnik”, nr 6, <https://tinyurl.com/4wxjtwcj> [dostęp: 13.11.2023].
- Więch Karol (2017), *Polska Rzeczpospolita Luksusowa. Reaktywacja PRL-u bez resentymentów*, w: *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielevska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, s. 127–145.
- Żak Tomasz A. (2016), *Komu służy kultura?*, Capital, Warszawa.

| Abstract

KAROLINA KORCZ

Post-Communist Self-Consciousness as a Source of Freedom in Polish Theatre after 1989

The period of political and social transformation in Poland poses an enormous challenge for theatre makers. Half a century of our country's existence within the structures of the Eastern Bloc is a lasting legacy through which the changing reality of the 1990s and subsequent decades can be interpreted. This period left a clear mark of trauma on society, becoming a crucial element of collective identity. After 1989, Poles had to face new challenges and new upheavals. Post-communist self-consciousness is thus understood as an exploration of various emotions related to the experience of the past and the changes that came with the fall of communism.

The need to re-evaluate and reinterpret the historical context, to introduce new political references or to show previously unknown social phenomena allows theatre not only to portray reality, but also to make theatre a space for social dialogue about moral choices, value conflicts and ethical dilemmas that emerged as a result of the socio-political transformation.

This essay aims to show how Polish theatre used post-communist self-consciousness as a source of inspiration and reflection on freedom. In this context, it is a complex and multidimensional issue. Apart from questions about its political or social dimension, there are also aesthetic issues. Theatre, in its search for new forms of expression, reflects the quest for democratisation, open debate and

self-definition by individuals and groups. The text also attempts to identify common themes and trends that shaped Polish theatre after 1989.

Keywords: post-communism, self-awareness, freedom, Polish theatre, socio-political transformation, 1989

| Bio

Karolina Korcz – dr, jej zainteresowania badawcze obejmują kwestie związane z warunkami i sposobami funkcjonowania najsłynniejszej powieści M. Bułhakowa w obiegu czytelnictwa w Polsce, a także specyfikę recepcji oraz wartość tego dzieła dla kultury naszego kraju. Jest autorką książki *Cień Wolanda nad PRL. „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa w Polsce w latach 1969–1989. Obecność. Recepcja. Odzew* (2019). Wraz z prof. Mariettą Czudakową była współuczestniczką debaty *Michaił Bułhakow. Życie nieoczywiste* organizowanej przez Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia w Warszawie. Uczestniczka projektu „I znów prolog? Posttraumatyczny dramat i teatr w Europie Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej w świetle transformacji systemowej (1989/1991–2020). Publikuje artykuły naukowe, recenzje oraz rozdziały monograficzne (m.in. w „Porównaniach”, „Slavia Occidentalis”, „Napisie”, „Zeszytach Humanistycznych AJP”, „Studia Philosophiae Christianae”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Rocznikach Humanistycznych”, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” i in.).

E-mail: afraniusz@o2.pl

ORCID: 0000-0002-9429-5713