DOI: 10.14746/sh.2014.17.4.008

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XVII (2014/4)
s. 133-157

Konrad Białecki, Piotr Filipkowski, Bogumił Jewsiewicki, Izabela Skórzyńska, Maria Solarska, Wioletta Wejman, Ewa Wójciak

Świadectwo teatru. Projekt „Ceglorz" Teatru Ósmego Dnia[1]

I.

Wprowadzenie do debaty: Robotnik. Świadek. Świadectwo. O emancypacyjnych funkcjach historii mówionych

> Teatr jest [...] czymś znacznie więcej niż teatrem. Jest sztuką. Jest to jednak sztuka zakorzeniona najbardziej ze wszystkich sztuk, zaangażowana w żywy nurt zbiorowego doświadczenia, najbardziej czuła na wstrząsy, jakie targają życiem społecznym będącym w permanentnym stanie rewolucji.
>
> *Jean Duvignaud*[2]

Wśród „starych" nowych form pamięci — upamiętniania, przywoływania, (re)aktualizowania pamięci przeszłości — lokujących się na pograniczu między zbiorową produkcją i recepcją kultur historii[3] działa także teatr, który zwłaszcza w wieku XX, w ramach dwóch wielkich awangard[4], przeszedł długą drogę przemiany od te-

[1] „Ceglorz", realizacja projektu: Teatr Ósmego Dnia przy współpracy Inicjatywy Pracowniczej przy HCP. Premiera 25 i 26 czerwca 2013, Hala W7 HCP.

[2] J. Duvignaud, *Dwa fragmenty. Wstęp. Praktyka społeczna teatru*, „Dialog", 1971, nr 12, s. 118 (cyt. za: E. Rynarzewska, *Teatr uwikłany. Koreańska sztuka teatralna i dramatyczna w latach 1900–1950*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013).

[3] „Kulturę historii" rozumiem za P. Nora jako uświadomioną różnicę między przeszłością i teraźniejszością wraz z konsekwencjami wynikającymi z tej świadomości, a mianowicie skłonnością do wartościowania przeszłości, co wyraża się w jej pamiętaniu, zapominaniu, upamiętnianiu, zacieraniu jej śladów, itd. (P. Nora, *Mémoire collective*, [w:] *Faire de l.histoire*, sous la dir. de J. Le Goff, P. Nora, Gallimard, Paris 1974. s. 401 ; podaję za: A. Szpociński, *Miejsca pamięci* (*lieux de mémoire*), "Sites of Memory", Second Texts (Teksty Drugie), 2008/4, s. 11-20).

[4] Por.: K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie, Ludzie — idee — zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

atru rozrywki do eksperymentu artystycznego i społecznego, za jaki uznać należy teatr społeczny angażujący/zaangażowany, jak to ujął Paweł Mościcki, w aktualne sprawy wspólnoty lokalnej, narodowej, religijnej, obywatelskiej, klasowej, pokoleniowej, itd. Argumentując za teatrem społecznym, wspomniany autor określił go jako: „ożywiony sprzecznością między zaangażowaniem i angażowaniem, między uczestnictwem i inwencją, polityką i stojącą u jej źródła mistyką"[5], wskazując na konieczny ponowny namysł nad miejscem artysty w społeczeństwie i w świecie sztuki[6]. Próbując przezwyciężyć wspomniany spór, sięgnął Mościcki do, przynoszącej pozytywne rozstrzygnięcia, koncepcji sztuki relacyjnej zaproponowanej przez Jacques'a Rancière'a. Koncepcja relacyjnego podejścia do świata sztuki głosi, że jakkolwiek sztuka i artyści „rezygnują z misji zmieniania świata i tworzenia wyjątkowych obiektów", to zarazem nadal odwołują się do twórczej dyspozycji:

> [...] przedmiotami i obrazami tworzącymi już dany świat wspólny bądź tworzeniem sytuacji mogących zmodyfikować nasze poglądy i nasz sposób patrzenia na to kolektywne otoczenie. Te mikrosytuacje, niezbyt oddalone od sytuacji z życia codziennego [...] mają tworzyć lub odtwarzać więzi międzyludzkie, pobudzać nowe modele konfrontacji i partycypacji.[7]

Koncepcja teatru społecznego, wsparta relacyjnym podejściem do świata sztuki i świata społecznego, trafnie organizuje myślenie o teatrze jako także, choć przecież nie jedynie, formie aktualizacji przeszłości w teraźniejszości. O teatrze (z) pamięci w rozumieniu, w jakim teatr i aktorzy pośredniczą między przeszłością i teraźniejszością, między tym, co z przeszłości jest pamiętane i tym, co oczekiwane. Przyjąwszy, że teatr, jego rozmaite formy, aktualizuje przeszłość, określam kilka warunków, jakie musi on spełnić, by mógł być za taki uznany. Pierwszy dotyczy roli, jaką pełnią w nim aktorzy/aktorzy społeczni, a mianowicie roli zbliżonej, a czasem tożsamej, z rolą ś w i a d k a p r z e s z ł o ś c i (*witness of the past*) i/lub zastępczego (*vicarious witness*[8]). Większość autorów zajmujących się problematyką świadka/świadczenia wiąże tę rolę z obowiązkiem pamięci wobec przeszłości i/lub użyczeniem ciała i głosu tym, których już nie ma. O tym, iż aktor/aktor społeczny jest/może być świadkiem/świadkiem zastępczym, decyduje relacja, w jakiej pozostaje on ze wspólnotą doświadczenia, np.: Ocaleni dzielący doświadczenie Zagłady z jej ofiarami czy członkowie rodzin dzielący żywą pamięć z pokoleniem poprzed-

[5] P. Mościcki, *Zaangażowanie i autonomia teatru*, „Dialog", 2007/12. Wybór tekstów autora poświęcony teatrowi i polityce ukazał się także nakładem „Krytyki Politycznej". Zob. P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*, s. 22-23.

[8] F. Hartog, *Le témoin et l'historien*, „Gradhiva", 2000/27, s. 1-14. Na ten temat także cytowani przez autora: P. Levi, *Les naufragès et les rescapès*, Gallimard, Paris 1989; R. Dulong, *Le tèmoin oculaire, Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Éditions de l›EHESS, Paris 1998; G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, Paris 1999.

ników[9]. Relacja ta może mieć różny charakter: od bezpośredniego związku aktora/aktora społecznego ze wspólnotą doświadczenia — świadka przeszłości, po różne formy świadczenia zastępczego, gdy, jak to ujmuje Artur Duda, aktor „gra samego siebie".[10]

> [Jeśli] w jakiś sposób uda się wprowadzić w ramy spektaklu rzeczywiste działania lub słowa w pełnej mocy performatywnej [pisze cytowany autor], proporcje iluzji i realności zmieniają się na korzyść tej drugiej, bycie sobą [aktora] zastępuje formy imitowania, udawania.[11]

Dla cytowanego Dudy to właśnie teatr, a w jego ramach także poszukiwanie nowego typu aktorstwa, jest punktem wyjścia do rozważań na temat dzisiejszego nieoczywistego statusu aktora/aktora społecznego, który wobec przemian w XX-wiecznym teatrze pozwala zasadnie pytać o jego status jako także świadka przeszłości/zastępczego. Rosnąca popularność performansu i jego pochodnych w kontekście kultury historii wynika z kilku przesłanek. Po pierwsze, jest to powrót do jednej z najstarszych i najtrwalszych form ludzkiej ekspresji. Pod drugie, jak zauważa Bogumił Jewsiewicki, jest to alternatywa dla pisma i tekstu, inna, choć wcale nie rzadsza w naszej kulturze, forma aktualizacji przeszłości w teraźniejszości, przywracająca właściwą rangę percepcji i emancypująca, „zdominowane przez logocentryczne narrację i tekst, wyobrażenia społeczne i doświadczenie"[12]. Po trzecie, jest to wspólnotowa forma aktywności społeczno-artystycznej, co oznacza, że dzięki widowisku nie tylko aktualizujemy przeszłość, ale także wspólnotę, która za ta aktualizacją przeszłości stoi. I po czwarte, jest to praktyka silnie nacechowana estetycznie, co oznacza, że to, co aktualizowane, jest też (do)wartościowane. Ostatnia przesłanka jest szczególnie ważna z perspektywy współczesnej kultury historii cierpiącej na nadmiar pamięci zarówno ze względu na wielość aktualizowanych przeszłości, jak i wielość wspólnot i jednostek, które za tymi aktualizacjami stoją. W tych okolicznościach teatr i spektakl są nadal miernikiem tego, co z przeszłości jest ważne, nadając właściwą rangę — wykrawając z rzeczywistości, uświęcając, uwznioślając, słowem estetyzując wybrane postacie, wydarzenia, miejsca, obiekty z przeszłości — jako to, co warte jest podjęcia i przepracowania.[13] Współczesna kultura historii nie szczędzi nam przeżyć, chwilowych porywów serca i barwnych wyobrażeń podyktowanych nostalgią za przeszłością. Teatr i spektakl podejmują tę potrzebę ponownego przeżywania przeszłości, organizując ją w doświadczenie estetyczne,

---

[9] F. Hartog, *Le témoin et l'historien*, „Gradhiva", 2000/27, s. 1-14.

[10] A. Duda, *Teatr Realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006. Zwłaszcza rozdział pt.: „Aktor a problem bycia sobą" (s. 159- 251).

[11] *Ibidem*, s. 246.

[12] B. Koss-Jewsiewicki, *Doświadczenie, pamięć, wyobrażenia społeczne*, przeł. M. Bugajewski, [w:] Ch. Lavrence, C. Pépin, *Inscenizacje pamięci* (*Mettre en scene la mémoire. Staging Memory*), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007, s. 7-15.

[13] Szerzej: I. Skórzyńska, *Widowiska Przeszłości. Alternatywne polityki pamięci 1989–2009*, Wydawnictwo IH UAM, Poznań 2010.

a potencjalnie także historyczne, za którym stoi jeśli nie wzniosłość, to co najmniej doniosłość przeszłości jako jej reprezentacji. O tym ostatnim doświadczeniu historycznym pisze Anna Ziębińska-Witek, zapożyczając się u Franklina R. Ankersmita, a mianowicie, że jest ono „momentem intensywnego, bezpośredniego, natychmiastowego, kontaktu z przeszłością”[14], które pozwala zarazem i głęboko przeżyć nieobecność przeszłości w teraźniejszości i znieść dystans między nimi.[15] W przypadku teatru owa wzniosłość jest silnie motywowana dramatyczną/udramatyzowaną formą przedstawienia, która aktualizuje wspólnotę widowiska nie tyle wokół wybranych treści przeszłości, co wokół wartości, jakie one reprezentują. To zatem te wartości — a nie przeszłe wydarzenia, które zasadniczo nie są nam dostępne — organizują nas w trwalsze wspólnoty pamięci. I to one odgrywają kluczową rolę z punktu widzenia wspólnoty, która ponawia pytanie o własną tożsamość.

W styczniu 2013 r. poznański zespół Teatru Ósmego Dnia rozpoczął dwuetapowy projekt „Ceglorz” aktualizujący pamięć robotników Zakładów im Hipolita Cegielskiego w Poznaniu, których historia właśnie dobiegała końca.[16]

> Projekt ma być rodzajem dokumentalnego spektaklu [pisali pod datą 10 stycznia 2013 roku jego twórcy], który opowie historię kilku pokoleń robotników słynnej fabryki poznańskiej im. Hipolita Cegielskiego. Ze wspomnień i opowieści przedstawicieli różnych pokoleń robotniczej społeczności będziemy chcieli odtworzyć atmosferę Poznania, fabryki, pracy i życia jej robotników w różnych momentach powojennej historii. Zapytamy, co to znaczy być robotnikiem dziś, a co znaczyło np. w 1956 roku. Na spektakl złożą się osobiste wypowiedzi, fotografie, filmy i żywy komentarz bohaterów. Pomysł związany jest z naszą pasją do słuchania opowieści tzw. zwykłych ludzi, do odtwarzania świata i historii poprzez osobiste świadectwa ich uczestników.[17]

Wskazując na możliwe motywy wyboru „robotniczego” tematu przez Teatr Ósmego Dnia, Roman Pawłowski pisał na łamach „Krytyki Politycznej” o zerwaniu ciągłości doświadczenia wspólnoty artystów i robotników, która co najmniej trzykrotnie miała miejsce w okresie PRL: „w KOR, w Sierpniu’80 i w stanie wojennym”[18].

> Rok 1989 — kontynuował Pawłowski — ostatecznie rozdzielił obie grupy, bo miały sprzeczne interesy. Wolność przyniosła ludziom sztuki nowe możliwości ekspresji artystycznej, dla robotników oznaczała depre-

[14] A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, s. 7-8. Por. F.R. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1997, nr 1-2, s. 81.

[15] A. Ziębińska-Witek, *op. cit.*

[16] Projekty miejskie ósmego_dnia: http://osmego.blox.pl/2013/07/ [dostęp: 31.07. 2014].

[17] http://osmego.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?0,2013 [dostęp: 31.07. 2014].

[18] R. Pawłowski, *Requiem dla robotnika*, 29.06.13. Tekst w wersji elektronicznej: http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/teatr/20130629/pawlowski-requiem-dla-robotnika [dostęp: 31.07.2014].

> cjację ich pozycji zawodowej i społecznej. Artyści milczeli, kiedy jeden po drugim upadały państwowe zakłady, a niedawni sojusznicy w walce o wolność szli na bruk.[19]

Dokumentalny spektakl o „Cegielszczakach" uznał Pawłowski za formę zadośćuczynienia za ponaddwudziestoletnie milczenie artystów w sprawie robotników[20]. Ale, oceniając przedsięwzięcie Teatru Ósmego Dnia, warto przyjąć także jeszcze inną perspektywę, a mianowicie tę, gdzie mowa jest o sztuce i artystach jako spadkobiercach dziedzictwa/brzemienia przeszłości, jako o świadkach zastępczych — tych, którzy słuchają, by użyczyć ciała i głosu świadkom przeszłości.

Dla realizacji przyszłego spektaklu wybrano nieczynną dziś halę W7 HCP. Wybór miejsca i jego charakter to jeden z ważniejszych, choć nie jedyny gest estetyczny nadający ważność zdegradowanej postindustrialnej przestrzeni fabryki i jej robotnikom. Ogromna, ale opustoszała hala fabryczna zachowała ślady przeszłości, wśród których dominował zapach smarów pomieszany z zapachem kurzu i metalu. Ten wygląd hali i jej zapach odegrały główną rolę w spektaklu dedykowanym tyleż miejscu, co także związanym z tym miejscem robotnikom — świadkom przeszłości. W tej roli pojawili się w projekcie byli Cegielszczacy. Rozmowy z nimi przebiegały zgodnie z ich gotowością podzielenia się z aktorami opowieściami na temat pracy w fabryce[21]:

> My [...] idziemy po prostu posłuchać, co ludzie mają do powiedzenia [mówiła Ewa Wójciak, dyrektorka i aktorka T8D na temat pracy w projekcie]. I, tak jak to było w tym konkretnym przypadku „Ceglorza" otwierają się przed nami bardzo uniwersalne perspektywy. To się dzieje bardzo naturalnie. Ja teraz nie próbuję tego jakoś teoretycznie rozważać. Raczej zwierzam się z pewnego doświadczenia. I otóż mnie przynajmniej, gdy rozmawiam, wysłuchuję tych ludzi, otwierają się takie perspektywy, o których tu już mówiłam, i które znam z literatury. To znaczy te opowieści zaczynają być... nie wiem, czy to moje ucho, czy to moja wyobraźnia, czy to jest po prostu tak, jak chcę wierzyć, daną każdemu człowiekowi, tą jego „częścią boską". Przeżywając pozornie zwykłe życie, są zarazem twórcami greckiej tragedii. I ja tego tak słucham.[22]

Zebrane relacje pozwoliły wyłonić temat przewodni późniejszego przedstawienia, jakim okazała się praca i wiążące się z nią poczucie satysfakcji, dumy i godności:

---

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*.

[21] http://osmego.blox.pl/2013/07/Recenzje-projektu-CEGLORZ.html.... Strona zawiera informacje na temat przebiegu projektu oraz rejestracje wideofoniczne rozmów przeprowadzonych z byłymi robotnicami i robotnikami Zakładów Cegielskiego.

[22] E. Wójciak, *Robotnik. Świadek. Świadectwo. O emancypacyjnych funkcjach historii mówionych.* Hala W7 Zakładów im. Hipolita Cegielskiego w Poznaniu (12 października 2013). Teatr Ósmego Dnia we współpracy z Instytutem Historii UAM.

> […] To było fascynujące [mówiła Ewa Wójciak w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej" w roku 2013], wcale nie mówili o pracy jako o czymś, co pozwala zarabiać na życie, ale jako o nieustającym źródle satysfakcji. Słabo znam się na technice, ale byłam zafascynowana, kiedy opowiadali o maszynach, z którymi pracują. Ich relacje z maszynami są bardzo osobiste, traktują je jak ludzi. Wiedzą, gdzie postukać, gdzie pogłaskać, żeby działały. Jeden z nich mówił o zapachu oleju zmieszanego ze smołą, zapachu maszynowni okrętowej, który go unosi w przestrzeń niczym Proustowska magdalenka. Niesamowite. Inny rozmówca, młody chłopak opowiadał o częściach do silników okrętowych, które wytwarza na obrabiarce. Taki silnik ma wielkość dwupiętrowej willi, ale bez jego detalu nie ruszy. Kiedy nadchodzi dzień próby, chłopak słucha jak silnik jest wprawiany w ruch i czuje niesłychaną dumę, że tam w środku jest gdzieś jego śrubka.[23]

> Te historie — wyjaśniała z kolei Wójciak podczas debaty wieńczącej prezentację spektaklu w 2014 r. — składają się na zupełnie niezwykłe traktaty o losie, o człowieku, a w tym konkretnym przypadku także o pracy jako źródle satysfakcji duchowej. Nasi rozmówcy opowiadali nam rzeczy, które z pozoru dają się wyrazić tylko w języku pojęć. Tymczasem oni opowiedzieli nam o swojej życiowej przygodzie z pracą w taki sposób, że otworzyła się przed nami także metafizyczna perspektywa tej pracy.[24]

Podczas tej samej debaty inny jej uczestnik, Bogumił Jewsiewicki, konstatował:

> To bowiem, co „teraz" w chwili utraty, jest dla nich ważne, to w pierwszym rzędzie potrzeba odzyskania utraconej dumy, odzyskania szacunku innych, szacunku dla robotnika, bohatera, dla tego, który w społeczeństwie przemysłowym jest tym, który martwą materię przekształca w użyteczne rzeczy, który przekształca martwą materię w życie. Dlatego słuchając tokarzy, operatorów obrabiarek, słyszymy w ich wypowiedziach tę dumę kogoś, kto martwe przekształca w żywe, kogoś, kto ma osobisty, personalny kontakt z z tym, co robi, kto mówi, jak to miało miejsce w spektaklu: „Ja ją lepiej rozumiałem [maszynę — I.S.] niż własną żonę". To są bardzo typowe, symboliczne zwroty, typowe dla nowej funkcji rozmówców, dla ich roli świadka. Świadka świata, którego, powtórzmy raz jeszcze, już nie ma, który możemy poznawać, emancypować, wyłącznie dlatego, że są wśród nas ci, którzy mogą dać świadectwo jego istnienia w przeszłości.[25]

---

[23] E. Wójciak w rozmowie z R. Pawłowskim, *Przychodzi teatr do robotnika. Spektakl „Ceglorz" na Malta Festival w Poznaniu*, „Gazeta Wyborcza" 24/06/2014. Wersja elektroniczna: http://wyborcza.pl/1,75475,14154511,Przychodzi_teatr_do_robotnika__Spektakl__Ceglorz_.html [dostęp: 31.07.2014].

[24] *Ibidem*.

[25] B. Jewsiewicki, *Robotnik. Świadek. Świadectwo. O emancypacyjnych funkcjach historii mówionych…*. [http://osmego.blox.pl/2013/09/ROBOTNIK-SWIADEK-SWIADECTWO-DEBATA.html].

Spektakl rozpoczyna się od „śniadania", sceny, w której aktorzy rozdają widzom herbatę korzystając z gigantycznego wózka. W tym czasie widzowie swobodnie przemieszczają się po W7 wysłuchując emitowane z głośników biogramy robotników — świadków przeszłości. Portrety robotników umieszczone są na metalowych stelażach. Odczytywany biogram można zatem z powodzeniem skojarzyć z twarzą konkretnego człowieka. Prezentacja robotników — świadków wprowadza widzów w ich osobiste narracje o pracy i o współpracownikach, o szczegółach produkcji silników i doskonałości maszyn do ich wykonania, o materialnym i symbolicznym znaczeniu jednych i drugich, o tym, co martwe, a co zostało ożywione, o tym, co lokalne, a przecież popłynęło w świat, o tym, co skonstruowane w pocie czoła, a przecież dostarczało satysfakcji. Wraz z rozwojem narracji świadków coraz większego rozmachu nabiera teatralna wizja ich pracy. W żywym planie są to poetyckie choreografie robotników — herosów („wykuwają stal", myją zmęczone pracą, ale wciąż dumnie wyprężone ciała). W postępującej równolegle projekcji multimedialnej są to nostalgiczne obrazy ich dzieł — silników i statków, turbin i pojazdów, którym towarzyszy „muzyka pracy" — dźwięki hali produkcyjnej, sygnalizator statku dalekomorskiego... Poetyckie obrazy pracy, podobnie jak towarzysząca im rytmiczna muzyka, doskonale zsynchronizowane z opowieściami świadków, przełamują sceny „schyłku" — cyfrowe liczydła pokazujące na ekranach, jak przez lata spadało zatrudnienie w Zakładach Cegielskiego — oraz „troski" i „buntu" — reprezentacja w postaci opatrzonych cytatami portretów tych działaczy i intelektualistów, dla których sprawa robotnicza była w niedalekiej przeszłości istotną wartością — Jacka Kuronia, Zygmunta Baumana, Karola Modzelewskiego, Michaela Samdela. Scena konspiracyjnego rozwieszania ich portretów przechodzi w rewolucyjną scenę o wielkim ładunku emocjonalnym, rytmicznego, nasilającego się uderzania przez aktorów „młotami w arkusze blachy."[26] Potem nastepuje dojmująca cisza.

Spektakl wieńczy symboliczny gest ponownego zawiązania wspólnoty artystów i robotników wobec wartości, jaką jest praca. Wspólnota tworzy taneczny krąg. Tyle, że aktorzy pojawiają się w hali osobiście, podczas gdy robotnicy jedynie jako bohaterowie projekcji filmowej.

W tym miejscu wypada powtórzyć, że teatr aktualizuje wspólnotę widowiska nie tyle wokół wybranych treści przeszłości, co wokół wartości, jakie one reprezentują. To zatem te wartości — a nie przeszłe wydarzenia, które zasadniczo nie są nam dostępne — organizują nas w trwalsze wspólnoty pamięci. I to one odgrywają kluczową rolę z punktu widzenia wspólnoty, która odkrywszy stratę, jednoczy się, by ponowić pytanie pytanie o tożsamość.[27]

Izabela Skórzyńska

[26] R. Pawłowski, *Requiem dla robotnika*, 29.06.13. Tekst w wersji elektronicznej: http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/teatr/20130629/pawlowski-requiem-dla-robotnika...

[27] Por. L. Kolankiewicz, *Wstęp*, [w:] Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 21 i n.

II.

Debata: Robotnik. Świadek. Świadectwo. O emancypacyjnych funkcjach historii mówionych[28]

Hala W7 Zakładów im. Hipolita Cegielskiego w Poznaniu (12 października 2013)
Teatr Ósmego Dnia we współpracy z Instytutem Historii UAM

Izabela Skórzyńska (*I. S.*): Witam Państwa serdecznie. Bardzo dziękuję Teatrowi Ósmego Dnia za zaproszenie do poprowadzenia debaty, której temat brzmi: „Robotnik. Świadek. Świadectwo. O emancypacyjnych funkcjach historii mówionych".

Dwie kwestie wydały mi się ważne po tym, co dziś zobaczyliśmy. I stąd dwa pierwsze pytania do Państwa, a mianowicie o wasze spotkania ze świadkami, w tym konkretnym przypadku, z robotnikami i robotnicami HCP w Poznaniu oraz o historię mówioną jako narzędzie i tworzywo dla badacza, historyka, antropologa, socjologa i dla artysty, bo to różne formy dotykające tego samego problemu spotkania, rozmowy i dzielenia się jej rezultatami z publicznością.

Ewa Wójciak (*E. W.*): Cóż, przed chwilą obszernie wypowiedziałam się w spektaklu, więc powiem tylko, czym historia mówiona jest, czym może być w osobistym sensie, bo to uważam za najważniejsze i myślę, że moi koledzy z Teatru też, a mianowicie, że te spotkania ze świadkami, to była dla nas ogromna przygoda duchowa i poznawcza. Myślę, że na tym właśnie polega proces pracy ze świadkiem, że otwierają się przed nami perspektywy, których się nie spodziewaliśmy, że nagle i niespodziewanie dostaliśmy o wiele więcej, niż dawaliśmy. My nie przychodzimy w takich przypadkach jak to przedstawienie, z jakimś gotowym pomysłem czy gruntowym scenariuszem, czy tym bardziej z ofertą. Przychodzimy trochę jak *tabula rasa* i słuchamy. I naprawdę wynikają z tego rzeczy niezwykłe, i choć nie jesteśmy już młodzi, to te historie życia są dla nas ciągle ciekawe, dające ogromnie dużo wiedzy, niespodziewanych perspektyw poznawczych. I to jest jeden z głównych powodów, dla których pracujemy w ten sposób. Gdy odkrywamy, że ludzie zwykli ludzie, opowiadając swoje historie życia, czasami do tego zmuszeni czy sprowokowani, bo oni sami z tym się nie zgłaszają nigdzie, gdy odkrywamy, że oni potrafią niezwykle opowiadać. Te historie składają się na zupełnie niezwykłe traktaty o losie, o człowieku, a w tym konkretnym przypadku także o pracy jako źródle satysfakcji duchowej. Nasi rozmówcy opowiadali nam rzeczy, które z po-

[28] Publikacja zawiera obszerne fragmenty debaty zredagowane na podstawie transkrypcji. Redaktorzy numeru składają serdeczne podziękowania za nagranie, transkrypcję i jej korektę Wioletcie Wejman, Joannie Rodriguez i Piotrowi Krotofilowi z Ośrodka „Brama Grodzka" Teatr NN w Lublinie.

zoru dają się wyrazić tylko w języku pojęć. Tymczasem oni opowiedzieli nam o swojej życiowej przygodzie z pracą w taki sposób, że otworzyła się przed nami także metafizyczna perspektywa tej pracy.

Wioletta Wejman (*W. W.*): Przyjechałam z Lublina, gdzie pracuję w Ośrodku „Brama Grodzka-Teatr NN". Jest to instytucja, która za cel stawia sobie opiekę nad pamięcią o Lublinie, przede wszystkim o Lublinie żydowskim jako o mieście, którego już nie ma. W ramach projektu Ośrodka od 15 lat m.in. zbieramy historie mówione. Nagrywanie wspomnień na różne tematy dotyczące Lublina i Lubelszczyzny jest dla nas mierzeniem się z pustką. Sięgając do wspomnień, staramy się tę pustkę wypełnić. Zaczynaliśmy rzeczywiście od nagrań dotyczących żydowskiego Lublina, odtwarzaliśmy „miasto z pamięci", przypominaliśmy ludzi i miejsca, których już nie ma, które nie istnieją. Z czasem poszerzyliśmy pola naszych zainteresowań i zaczęliśmy nagrywać także wspomnienia robotników z lubelskich zakładów pracy. W naszym rozumieniu te historie mówione, nagrania, które udostępniamy w archiwum Ośrodka, a także dzięki stronie internetowej projektu, są reakcją na brak, na koniec pewnej historii, ale także na odchodzenie jej ostatnich świadków.

Bogumił Jewsiewicki (*B. J.*): Mnie osobiście zajmuje problem, podobnie jak i innych, a mianowicie, co się dzieje w momencie, kiedy sięgając po czyjąś historię życia, stawiamy go w zupełnie nowej pozycji, właśnie pozycji świadka. Ta pozycja nadaje mu, w jego własnym pojęciu, w naszym pojęciu, w naszym wspólnym pojęciu, tę niezwykłą moc przywracania świata, który już nie istnieje. W tym sensie świadek ma nowe moralne obowiązki wobec tych, o których wprawdzie nie mówi bezpośrednio, bo mówi przede wszystkim o sobie, ale których przedstawia i to, powiedziałbym, w sensie niemal dosłownym, jako aktor. Tego, który mówi zarazem i we własnym imieniu, i w imieniu tych, którzy milczą. To było dla mnie osobiście bardzo uderzające w wielu fragmentach spektaklu, który obejrzeliśmy. Mam dość duże doświadczenie w pracy nad historią mówioną wyniesione z centralnej Afryki, z Kongo, a więc w jakimś sensie nieporównywalne, ale jednocześnie bardzo uniwersalne. Otóż w Kongo istniał jeden z najnowocześniejszych na świecie kompleksów górniczo-hutniczych produkcji miedzi w Katandze. W latach 90. XX wieku (proces ten zaczął się jednak wcześniej) ten kompleks uległ rozpadowi, likwidacji. W Katandze pracowało dwadzieścia tysięcy robotników, i podobnie jak to się stało w przypadku poznańskich Zakładów Cegielskiego, niemal wszyscy oni stracili pracę. Oczywiście sytuacja kongijskich robotników była nieporównanie trudniejsza, bo państwo nie gwarantowało im żadnych odpraw. Ale tu i tam nagle zniknęły światy, które przy wszystkich różnicach kulturowych wyrażają się w bardzo podobnych reakcjach byłych robotników. Z chwilą, kiedy zbieramy historie ich życia, oni mówią głównie o utraconym świecie, a nie o strasznej pracy, nie o cierpieniach. To bowiem, co „teraz", w chwili utraty, jest dla nich ważne, to w pierwszym rzędzie potrzeba odzyskania utraconej dumy, odzy-

skania szacunku innych, szacunku dla robotnika, bohatera, dla tego, który w społeczeństwie przemysłowym jest tym, który martwą materię przekształca w użyteczne rzeczy, który przekształca martwą materię w życie. Dlatego słuchając tokarzy, operatorów obrabiarek, słyszymy w ich wypowiedziach tę dumę kogoś, kto martwe przekształca w żywe, kogoś, kto ma osobisty, personalny kontakt z z tym, co robi, kto mówi, jak to miało miejsce w spektaklu: „Ja ją lepiej rozumiałem [maszynę I.S.] niż własną żonę". To są bardzo typowe, symboliczne zwroty, typowe dla nowej funkcji rozmówców, dla ich roli świadka. Świadka świata, którego, powtórzmy raz jeszcze, już nie ma, który możemy poznawać, emancypować, wyłącznie dlatego, że są wśród nas ci, którzy mogą dać świadectwo jego istnienia w przeszłości.

Tu chciałbym się zatrzymać, poddając pod rozwagę kwestię relacji o sytuacjach traumatycznych, które będąc częścią tego samego świadectwa, wywołują osobiste pytania świadków, a mianowicie „czy ja mam prawo mówić, skoro milczą ci, których nie ma?", czy mam prawo mówić w ich imieniu?"

Piotr Filipkowski (*P. F.*): Wpisuję się w to, co powiedziała Ewa Wójciak i profesor Jewsiewicki. Rozważając problem świadka widzę bowiem dwie perspektywy dla tych rozważań. Jedna to jest zaświadczanie o świecie, którego już nie ma i w tym sensie jakoś zupełnie się utożsamiam z tym, co przed chwilą usłyszeliśmy, że mamy relacje z przeszłości, która jest zamknięta i o świecie, którego nie ma, że jesteśmy na jakichś jego zgliszczach, po jakimś jego upadku. To właśnie dzięki świadkom zyskujemy wgląd w świat który oni współtworzyli. Ale w tym, co powiedziała Ewa, co jest mi bardzo bliskie, jest też wymiar indywidualny, gdy świadectwo świadka nie pochodzi z jakiegoś świata na zewnątrz, ale jest jego świadectwem, świadectwem życia ludzkiego i... oczywiście wysłowione, tak jak potrafi być wysłowione przez konkretnego człowieka, to życie jest pełne. A z drugiej strony także przygodne, zdeterminowane. Zwyczajne, ale w ujęciu świadków pełne znaczeń. W tym ujęciu zwyczajność zyskuje metafizyczny wymiar. Dzieje się tak również dlatego, że w rozmowie i w bezpośrednim kontakcie, w wysłuchiwaniu historii — ja przynajmniej tak to odczuwam — uświadamiam sobie także przygodność samego siebie, przygodność moich różnych kontekstów i pytam, co jest przygodne, a co nie. To jest poważna sprawa.

Konrad Białecki (*K. B.*): Na wstępie pozwolę sobie odnieść się do jednego z wątków poruszonych przez moich zacnych przedmówców, tj. do obowiązku, którym dla historyka jest wsłuchiwanie się w niezwykłe źródło historyczne, jakim są relacje świadków. Wielu historyków dziejów najnowszych zdaje się zapominać, że te wszystkie stosy akt, dokumentów, przy dzisiejszych technikach utrwalania i przechowywania, przetrwają i mogą poczekać, natomiast ludzkie świadectwo, to niezwykłe źródło historyczne, które jest jedyne, wyjątkowe i ulotne, dane tylko „tu i teraz", jeśli go nie wywołamy poprzez naszą chęć uważnego wysłuchania i utrwalenia, zniknie bezpowrotnie. W swojej pracy badawczej dość często wsłuchuję się w relacje świadków historii i to zarówno

wtedy, kiedy badam kontekst wydarzeń historycznych o dużej zawartości dramatyzmu, np. „Czerwiec '56", jak i wtedy, kiedy chcę dotrzeć do informacji na temat różnych aspektów „zwykłego" życia codziennego w kolejnych dekadach PRL. Muszę powiedzieć, że dla mnie te relacje są podwójnie ważne. Raz, ze względu na to, że one pozwalają wyjść poza logikę dokumentów. Dokument, niezależnie przez kogo tworzony, ma jakąś swoją własną wewnętrzną strukturę, określoną m.in. przez to, kto go przygotował, na czyje zamówienie, w ramach jakiej konwencji, itd. Ale jakże często oficjalny dokument, niosąc tak wiele informacji dotyczących konkretnych wydarzeń, nie mówi nam rzeczy niezwykle istotnych, takich, które stanowią coś na kształt sieci neuronów pomiędzy komórkami — dlaczego podjęto taką, a nie inną decyzję, dlaczego, np. na ulicę razem z X-em, wyszedł jeszcze Y i Z, a nie wyszedł A i B. Tego można dowiedzieć się bardzo często tylko z relacji świadków. Na przykład, że X był pokłócony z Y, bo podejrzewał tamtego, że go za jego plecami obgadywał. Swego czasu badałem historię jednego z chrześcijańskich kościołów mniejszościowych w Polsce. Starałem się dociec, dlaczego tenże kościół, pominę nazwę, otrzymał tuż po II wojnie światowej, w bardzo dobrym miejscu, w prawie kompletnie zburzonej Warszawie, bardzo dużą kamienicę do własnego użytku. Było to wyznanie nieuznawane przez władze przedwojennej RP. Szukałem wyjaśnienia w dokumentach, szukałem w oficjalnych i mniej oficjalnych zapiskach i dopiero dzięki relacji świadka dowiedziałem się, dlaczego tak mogło się stać (choć nie jestem pewien, że to była rzeczywista czy też jedyna przyczyna). Otóż stojący przed wojną na czele tego kościoła pastor nosił paczki Władysławowi Gomułce, więzionemu za działalność komunistyczną. Niby drobiazg, niby nic takiego, ale jednak ta informacja pozwala połączyć teoretycznie nieprzystające do siebie elementy w jakąś jedną koherentną całość. Ponadto wielką wartością relacji świadków historii jest to, że często pokazują nam one emocje ludzi i wpływ tych emocji na konkretne decyzje i działania. Coś, co z dokumentów niezwykle trudno wydostać. Z relacji świadków wyłania się bogaty świat emocji, nieformalnych związków, świat czegoś niezwykle ulotnego, co wie tylko ten konkretny człowiek. Pracując w Instytucie Pamięci Narodowej, realizujemy program „Notacje". Tylko w oddziale poznańskim udało nam się zgromadzić do tej pory ponad trzysta relacji świadków przeszłości z okresu II wojny światowej i PRL. To bardzo cenny materiał.

Aby jednak ów zachwyt nad relacjami świadka przeszłości nie był tak jednostronny, chciałbym zwrócić uwagę, że zwłaszcza wtedy, gdy relacje świadków dotyczą ważnych, udokumentowanych przez historiografię wydarzeń, wielokrotnie mamy do czynienia z przyswojeniem przez świadków narracji książkowych, które wypełniają częściowo to, co oni sami uważają za swoją indywidualną pamięć. W sposób oczywisty wpływa to na charakter ich świadectwa.

I. S.: W dotychczasowych wypowiedziach pojawiły się dwie ważne moim zdaniem kwestie. Najpierw jest to pytanie, po co sięgamy do historii mówionych, po

wspomnienia czy relacje świadków i jak są one konstruowane. Myślę, że profesor Jewsiewicki miałby ogromnie dużo do powiedzenia o tym, jak się pamięta, ale przede wszystkim, jak się tworzy narracja świadka ze względu na kulturę, w której on żyje i która determinuje sposób, w jaki daje on świadectwo. Z kolei chciałam zapytać także o coś, co jest dla mnie osobiście ważne — a mianowicie o ów moment, gdy zebrane przez nas: historyków, antropologów, socjologów, artystów, performerów świadectwa stają się częścią naszej własnej pracy, gdy dzięki książce, spektaklowi, akcji społecznej są one komunikowane światu (czytelnikowi, widzowi). Być może bez racji, a być może tylko częściowo mając rację, myślę o nas, że jesteśmy w ten sposób świadkami drugiego stopnia albo świadkami zastępczymi, dysponującymi warsztatem, umiejętnościami, bardzo często talentem, mogącym maskować owo zapośredniczone w historiach życia świadczenie lub wspierającymi ten gest jako całkowicie jawny. To jest pytanie tyleż o świadków przeszłości, co także pytanie o nas samych, pytanie o to, kiedy i jak podejmujemy świadectwo i jak je przekazujemy dalej. To, co dziś wydarzyło się w hali W7, mam na myśli spektakl „Ceglorz" Teatr Ósmego Dnia, to jest taki moment, zresztą poruszający osobiście dla mnie, że oto w nowej formie, formie wykrawającej świadka i jego świadectwo z codzienności, została nam powierzona jego opowieść o świecie, którego już nie ma. Że dzięki spektaklowi, który rozumiem tu jako zarazem i gest etyczny, i estetyczny, nabrała ona zupełnie nowego wymiaru. Podobny mechanizm działa zresztą w historiografii. W związku z tym jednak rodzi się wątpliwość, czy to co robimy i jak to robimy…? Czy nam wolno? I na czym polega nasza odpowiedzialność świadka zastępczego?

Maria Solarska (*M. S.*): W nawiązaniu do moich poprzedników chciałabym powiedzieć, że mój punkt widzenia jest trochę inny. Moi przedmówcy pracowali i pracują ze świadkami, z relacjami świadków, natomiast ja patrzę na to z zewnątrz. Nawiązując do pytania o relację, która zachodzi pomiędzy historykiem a świadkiem i jego świadectwem, uderzające jest to, o czym mówił Konrad Białecki, a mianowicie owa szczególna relacja historyk — świadek. Bardzo często jest bowiem tak, że gdy historyk, który spotyka się ze świadkiem, w tym konkretnym przypadku robotnikiem, a więc nie-historykiem, a często też nie-intelektualistą, że nie ma on uzgodnionego języka, że myśli innymi kategoriami, a w końcu przekłada na swój język, układa w spójną opowieść, to co usłyszał od świadka. Potrafię sobie wyobrazić, że ów świadek, robotnik, czyta potem pracę o sobie i swoim świecie, i konstatuje: „Aha, to mnie o to chodziło". Historyk występuje więc w pewien sposób, jako ten, kto „opowiada prawdę o życiu robotnika". A przecież niekoniecznie tak musi być. I tu zawiera się sedno sprawy, a mianowicie problem, jaki mają historycy z oddaniem prawdziwości relacji życia, aby nie uronić, nie stracić z pola widzenia tej relacji. Aby nie popaść w rozumiane, za Barthes'em, mitologizowanie świadka i jego relacji. Aby nie „kraść" doświadczeń świadków, nie redukować ich języka. Historycy czynią to, to znaczy „okradają" świadków z ich relacji, nie z jakichś makia-

welicznych, złych intencji, ale ze względu na to, jaką instytucję reprezentują. Jest to instytucja nauki uwikłana nieuchronnie w relacje władzy i relacje społeczne. W przypadku świadków przeszłości wchodzi w związku z tym w grę ów wspomniany mechanizm „kradzieży", a potem „sprzedaży" świadkom narracji ich życia, tak jak widzą to historycy. To zatem, co przeżyli i opowiedzieli świadkowie, zostaje im zwrócone jako to, co i jak powinni oni wiedzieć o swoim doświadczeniu zdaniem badacza. To jest, myślę, jeden z najpoważniejszych problemów, z którymi zmaga się historyk, pracując ze świadkami. Spotkanie historyka i świadka — robotnika to spotkanie dwóch światów, a to, co dzieje się między nimi, to komunikacja międzykulturowa, mniej lub bardziej prawomocny przekład dwóch różniących się od siebie kultur.

I. S.: Maria powiedziała o prawidłach uprawiania historii, a ja ciebie, Ewo, zapytam o prawidła uprawiania sztuki w obliczu świadka i jego świadectwa. W tym przypadku sztuki teatru teatru i tego przekładu, który się dokonuje między świadkiem i jego historią a spektaklem, widowiskiem, takim jak „Ceglorz". Jest to pytanie o doświadczenie przekładu wobec postulatu prawdy, wierności i autentyczności, jaki skrywa się za działaniem artystycznym.

E. W.: No cóż, nie ma w nas chyba ani kropli historyków, kiedy się zabieramy za ten rodzaj pracy. My inaczej niż historycy, zarówno uczeni, jak i wszyscy ci, którzy czytają teksty, idziemy po prostu posłuchać, co ludzie mają do powiedzenia. I, tak jak to było w tym konkretnym przypadku „Ceglorza", otwierają się przed nami bardzo uniwersalne perspektywy. To się dzieje bardzo naturalnie. Ja teraz nie próbuję tego jakoś teoretycznie rozważać. Raczej zwierzam się z pewnego doświadczenia. I otóż mnie przynajmniej, gdy rozmawiam, wysłuchuję tych ludzi, otwierają się takie perspektywy, o których tu już mówiłam, i które znam z literatury. To znaczy te opowieści zaczynają być… nie wiem, czy to moje ucho, czy to moja wyobraźnia, czy to jest po prostu tak, jak chcę wierzyć, daną każdemu człowiekowi, tą jego „częścią boską". Przeżywając pozornie zwykłe życie, są zarazem twórcami greckiej tragedii. I ja tego tak słucham. Kiedy spotykam dziadka, który z pozoru jest zupełnie przeciętną osobą intelektualnie i kiedy on opowiada o swoim blisko osiemdziesięcioletnim życiu z jasną twarzą i nie mówi, że jest dzielny, że jest pogodny, że jest człowiekiem wewnętrznie dobrym, bo pewnie nie umie tego nazwać, ale ja słyszę, co przeżył… To jest niesłychane źródło emocji, źródło wiedzy, że to dobry, pogodny, dzielny człowiek. Świadek, którego tu wspominam, miał dwa lata, kiedy stracił rodziców, matkę rozstrzelali Niemcy, ojca aresztowali. Pochodził z inteligenckiego domu, matka była nauczycielką, a on jako dziecko pracował jako parobek na wsi. Miał siedem lat i przerzucał gnojówkę, bo musiał zarobić na chleb, pogryzł go potwornie pies, w wyniku czego przez wiele lat miał niesprawną rękę, aż do pionierskiej operacji przeszczepu kości w Poznaniu. Jako dorosły człowiek nieszczęśliwie się ożenił, kobieta, z którą się ożenił, chciała oddać dzieci do domu dziecka, w związku z tym został samot-

nym ojcem, a ostatnio stracił syna, który zmarł na raka. W jednym zwykłym życiu, w zwykłej pozornie twarzy… mieści się historia jak z antycznej tragedii. I to jest to, co ja usłyszałam, co się nagle przede mną ujawniło, kiedy zaczęliśmy pracować z tzw. zwyczajnymi ludźmi, że w tych pozornie zwykłych, ludzkich historiach, kryją się sploty wydarzeń, które decydują o głęboko ludzkim, często dramatycznym wymiarze ich świadczenia.

I. S.: W tym miejscu chciałabym zadać pytanie o to, gdzie w widowisku, które zobaczyliśmy dziś bezpośrednio przed debatą, jest miejsce świadków. Jest bowiem miejsce na ich relacje, a gdzie jest świadek, skąd decyzja, że nie pojawia się w spektaklu, na scenie osobiście? To pytanie jest nieco prowokacyjne, bo oto mamy przykład „Transferu" Jana Klaty, gdy reżyser zaprosił na scenę świadków powojennych deportacji, wśród nich Polaków deportowanych na zachód Polski i Niemców deportowanych stamtąd dalej, do Niemiec. Kulisy ich udziału w spektaklu, szeroko opisywane w artykułach i wywiadach, czynią ten gest Klaty niejednoznacznym. Reżyser zaprosił bowiem świadków na scenę, wymagając, by pamięciowo opanowali własne narracje. W „Ceglorzu" jest z kolei tak, że wchodzimy do dawnej hali produkcyjnej i są portrety robotników, są ich wspomnienia i relacje czytane przez aktorów, a w scenie finałowej spektaklu pojawia się taniec w kręgu, aktorzy w żywym planie i robotnicy — świadkowie na ekranie, ale bezpośredniej obecności robotników na scenie nie ma. Wiem, tak było zwłaszcza wczoraj, że pojawili się oni na spektaklu jako widzowie.

Skąd jednak wasza — Teatru Ósmego Dnia — decyzja, że jest to spektakl o robotnikach, ale bez ich bezpośredniego udziału? Że to aktorzy wzięli na siebie obowiązek świadczenia w ich imieniu? W szerszym planie to jest ponowione przeze mnie pytanie o to, co robimy ze świadkami przeszłości, co się dzieje z tymi ludźmi, których wysłuchujemy, jaką bierzemy za nich odpowiedzialność, na czym to może polegać?

E. W.: Nie wyobrażam sobie, żebym miała ich zmuszać do występu. Gdyby oni wyrazili taką wolę, gdybym ja to wyczuła, ale oni chcieli opowiadać, to inna sprawa. Natomiast myślę, że żaden z nich nie chciałby tego odgrywać. Z kolei podejmując się zadania „mówienia w imieniu świadków" staraliśmy się, w miarę możliwości, oddać im tę przestrzeń.

W tym miejscu padł głos z sali. Rozmówczyni zwróciła uwagę, iż tak ważny, fundacyjny dla poznaniaków fakt, jak to, że to właśnie w Zakładach im. Hipolita Cegielskiego rozpoczęły się protesty robotnicze w czerwcu 1956 roku, nie znalazł odzwierciedlenia we wspomnieniach robotników. Zdarzyło się to tylko epizodycznie i tylko dwa razy. Rozmówczyni zastanawiała się nad różnicą między tym, co jest ważne z niedawnej przeszłości Poznania dla większości jego mieszkańców i tym, co jest ważne dla robotników „Cegielskiego".

M. S.: Mam wrażenie, że to jest właśnie przykład „skradzionego" doświadczenia, ale też wynika to z pewnego szerszego problemu związanego z polską historiografią współczesną i polityką historyczną. Otóż poznański Czerwiec 1956 nie jest dziś świętem robotników, nie jest nawet wydarzeniem politycznym w historiografii. On jest wydarzeniem patriotycznym. To nie robotnicy maszerują, tylko maszerują silni mężczyźni, polscy patrioci, na początku szły kobiety, ale z tym „da się coś" zrobić. Idą więc silni mężczyźni, wcielenie polskiego ducha, który walczył o polskość tej ziemi. To nie są robotnicy, bo w historiografii polskiej, moim zdaniem, w ogóle mamy problem z tym, żeby robotnicy byli podmiotem zainteresowania historyka. Dzieje się tak z różnych powodów i w różnym czasie. I dotyczy nie tylko dzisiejszej historiografii, ale także w innym sensie PRL-owskiej, która potencjalnie wynosiła robotników na szczyt, a w gruncie rzeczy opisywała ruch robotniczy bardziej niż życie robotników. Gdy z kolei szczęśliwie przeminęła poprzednia epoka, to bardzo skrzętnie zamieciono pod dywan i ów ruch robotniczy, i samych robotników, czyniąc z nich ewentualnie zdrową siłę polskiego narodu.

Głos zabrał Marcin Kęszycki, aktor Teatru Ósmego Dnia, który zwrócił uwagę, że wśród bohaterów projektu „Ceglorz" byli, onegdaj bardzo młodzi, robotnicy. Dlatego zaledwie kilku z nich pamiętało czerwiec 1956 r. Aktor kontynuował, wyjaśniając, że robotnicy, z którymi toczyły się rozmowy, zaczynali pracę w latach sześćdziesiątych i później. Natomiast ja pytałem — dodał — o „Solidarność" i właściwie też niespecjalnie było to dla nich jakimś wielkim przeżyciem. Jedna z rozmówczyń wręcz opowiadała, że miała straszne kłopoty, że właściwie „Solidarność" zniszczyła taką prawdziwą solidarność robotniczą. Gdy ludzie, zwłaszcza w 1981 roku, zaczęli się siebie bać. „Solidarność" zaczęła dzielić na „my", „wy", na „oni" i tak dalej. To ciekawa obserwacja z mojego punktu widzenia, który pamięta trochę „Solidarność", który mam, noszę w sobie jakiś jej mit ciągle, a tutaj zobaczyłem tę kwestię z zupełnie innej perspektywy, z perspektywy hali fabrycznej, w której wszystko się ze sobą zaczyna łączyć i kłócić. Wraz z wprowadzeniem stanu wojennego w hali pojawia się komisarz wojskowy i ten komisarz jest przyrodnim bratem mojej rozmówczyni. Matka robiła śniadanie dla córki i dla syna i brat komisarz przychodził do siostry odebrać te kanapki. I nagle się okazało, że moją rozmówczynię dotknął ostracyzm, że nikt jej ręki nie chciał podawać. Ona wspomina „Solidarność" jako czarną noc.

Z sali padł kolejny głos. Dyskutantka podzieliła opinię Marii Solarskiej, że kwestia Czerwca i „Solidarności" zasiliła mitologię patriotyczną. Zwróciła też uwagę, że wspomnienia świadków również są weryfikowane przez nich samych. Jest prawdopodobne, dodała, że do ich osobistych narracji przeniknęła już ta oficjalna, że trudno im mówić, co czuli w przełomowych momentach, ponieważ dostęp do tej przeszłości jest coraz bardziej zapośredniczony w innych tekstach. Wskazała też na siłę przedstawienia „Ceglorz", jako działania, które pozwoliło przywrócić pamięć zwykłych mężczyzn i kobiet, robotników nieobecnych na kartach wielkiej historii oraz na dystans czasowy, który sprawia, że dziś robotnicy patrzą na swoją pracę

inaczej, że mniej mówią o jej uciążliwościach. Kończąc wypowiedź zapytała historyków — jaką wartość mają dla nich wspomnienia świadków.

B. J.: Oczywiście dotykamy tu podstawowej kwestii. Nie ma informacji o przeszłości bez kombinacji historii, pamięci, sztuki, itd. Ani historia, ani świadek, nikt nie przekazuje całej prawdy o przeszłości. Świadek na ogół przekazuje nam z przeszłości to, co w jego odczuciu ma sens w teraźniejszości. I oczywiście w tej chwili dla byłych „Cegielszczaków" to, co ma sens, to jest ich utracona duma i utracona rola w społeczeństwie. Inna sprawa, którą należy brać pod uwagę, to tzw. rejestry pamięci, to o czym państwo mówiliście, owa pamięć czerwca 1956 r. Wydaje mi się, że to wychodzi z przypadkowych rozmów, ale również z zebranych świadectw w latach dziewięćdziesiątych. Musimy sobie uzmysłowić, że pamięć jest epizodyczna, że bardzo trudno wyrazić ją słowami, o ile nie wyraża się tego formą opisową. Co jest pamięcią ludzi, którzy maszerowali z „Cegielskiego" do centrum miasta? To jest np. hałas uderzających miarowo o bruk drewniaków, a później hałas gąsienic, gdy do protestujących „dołączyły" czołgi. W tym nie ma nic werbalnego, to jest coś, o czym się przypomina, co wspominają świadkowie i wtedy to wraca. Swego czasu trochę się tym zajmowałem i to mnie uderzyło, dwukrotnie zresztą, bo wczoraj również. Jak się o tym wspomina, że raptem ludzie mówią, że uderzył ich ten dźwięk, te uderzenia drewniaków o bruk. I oczywiście, jak się czyta wspomnienia z lat pięćdziesiątych, to jest w nich ta „muzyka", która daje robotnikom odwagę, ten równomierny hałas, poczucie, że nie jest się odosobnionym. To jest poczucie przynależności do klasy robotniczej, nie bójmy się tego słowa, która żąda władzy. To są właśnie granice pamięci. To znaczy, jeżeli w danym momencie jej nie sprowokujemy, to te rzeczy nie wrócą, nie przypomną się w sposób naturalny. Tym bardziej i w tym konkretnym przypadku pamięci robotników, która jest pamięcią niechcianą, wymazywaną. I, że — wszyscy dobrze to wiemy — dzisiaj bycie robotnikiem nie jest źródłem satysfakcji, powodem do dumy. O czym zatem mogą dziś świadczyć dawni robotnicy? Właśnie o tym, co może pozwolić im i tym, których już nie ma, zachować dumę, wymagać uznania, za to co i jak robili.

P. F.: Dla mnie ten spektakl i w ogóle historia mówiona niekoniecznie jest o historii, może słowo „historia" w ogóle nie jest tu potrzebne. Ani spektakl „Ceglorz" szczególnie, ani historia mówiona ogólnie nie musi się odnosić do historii opisanej w książkach czy podręcznikach. Dla mnie ważnym momentem w spektaklu była np. wyrażona przez jednego ze świadków fascynacja silnikiem jakby był czymś nierealnym, magicznym, a także przywołanie zapachu smaru. Te drobiazgi są punktami zaczepienia, zakotwiczenia w świecie, my nie wiemy, czy to jest wspomnienie sprzed trzydziestu lat, czy sprzed piętnastu, czy sprzed pięciu, bo to nie ma znaczenia. W tym sensie historia mówiona jest poza historią historyków, to raczej specyficzny wgląd w świat społeczny, w prywatne *imaginarium*, ale także w uniwersum symboliczne tego świata, tak bardzo konkretnego,

którego pozostałości są naszym udziałem dzięki świadkom. To nie jest coś zewnętrznego wobec świadków, bo tego świata nie ma bez nich. Nie jest to więc relacja o tym, co i jak było, ale jak to, co było, było/jest dziś ich światem. W ten świat nie mamy wglądu poza opowieścią świadków. Ta zaś nie musi układać się w ciągi narracyjne, w fabuły, nie musi odnosić się do historii, to w ogóle nie ma znaczenia. To są przebłyski. W zapisie można je przeoczyć.

Może więc po to jest sztuka, żeby to coś, tak z pozoru drobne i nieznaczące wydobywać, żeby to brzmiało mocniej, nabrało wagi. Inna sprawa to fakt, że spektakl, który widzieliśmy, daje też wgląd w świat wspólny świadków. W planie realistycznym w spektaklu pojawia się wielki zakład zatrudniający dwadzieścia tysięcy ludzi, co wyświetla się na multimedialnym liczniku podczas przedstawienia, i to zderzenie małych, pojedynczych ludzi i wielkich rzeczy, które oni robili, ów skomplikowany mechanizm, ta koordynacja, wspólnota działania, wspólna praca, wspólne wyjazdy, o których jest mowa we wspomnieniach, to część wspólna tego świata. Z jednej strony mamy więc rozbudowany świat, którego już nie ma, a z drugiej, i właśnie dlatego, tęsknotę za tym światem, tęsknotę czy powidok świata pracy i życia zarazem, przenikania się pracy i życia, świata, który w sposób niezawiniony przez robotników nagle zniknął. W planie ogólnym to jest świadectwo świata, którego historia tak się potoczyła, że takich światów całościowych, pełnych jest coraz mniej. W zamian mamy świat płynnych tożsamości, terminowych kontraktów i umów śmieciowych. Tylko dzięki opowieści wiemy, że czterdzieści, pięćdziesiąt lat temu ktoś tu, w tej pustej hali pracował, że jego ojciec tu pracował, jego brat, siostra, czy matka. Że to była nie tylko czyjaś praca, ale przede wszystkim życie. Moim zdaniem, to jest ważna lekcja o pewnym sposobie bycia w świecie i bycia człowiekiem, nie jakimś odległym, z odległych wysp. To lekcja ludzi, których nadal spotykamy na ulicy, którzy są między nami. To jest siłą tej opowieści, a nie historia.

M. S.: Historia jest tu o tyle ważna, o ile oczekuje się od niej, od historyków, że powiedzą prawdę. Robotnicy z „Cegielskiego" również oczekują, że historycy, którzy ich wysłuchają, którzy opracują ich opowieści, powiedzą prawdę. Ja mówiłam o „skradzionym" doświadczeniu, ale to jest robione w dobrej wierze społecznego podziału ról. Świadkowie niekoniecznie muszą i chcą występować na scenie i odgrywać swoje życiowe historie, ale chętnie je opowiadają. „My nie jesteśmy aktorami — mówią. To jest nasze życie prawdziwe. Możemy je opowiedzieć, ale nie będziemy go odgrywać. Od tego są inni". Aktorzy w teatrze, ale także historycy w książkach są tymi, od których świadkowie oczekują, że powiedzą, napiszą prawdę o ich życiu. To nie jest tak, że historycy doskonale wiedzą jak postępować ze świadkami, którzy oczywiście czasami troszkę konfabulują, troszkę opowiadają taką opowieść, żeby lepiej w niej wypaść. Ale to samo dotyczy wszystkich innych źródeł.

To, co historycy robią, starając się pisać historię, to jest próba odpowiedzenia, jak naprawdę było. To jest społeczna funkcja historyka, który zgodnie ze swoimi najlepszymi umiejętnościami stara się opisać, jak to naprawdę było i powiedzieć, także przecież uczestnikom wydarzeń, w czym oni tak naprawdę uczestniczyli. Dzieje się tak również dlatego, że ci uczestnicy też chcą się tego dowiedzieć, chcą, mając swoje własne indywidualne doświadczenie, dowiedzieć się dlaczego coś w ten lub inny sposób pamiętają, czują.

Z sali padły dwa kolejne pytania związane ze spektaklem „Ceglorz" w kontekście rozważań na temat statusu aktora/historyka jako świadka. Pierwszy z rozmówców zadał pytanie o kryterium wyboru wspomnień robotników, które następnie pojawiły się w spektaklu. Kolejny rozmówca, podkreślając piękno spektaklu i jego wagę dla etosu robotniczego, zapytał dlaczego w spektaklu nie ma próby diagnozy, co do winnych upadku tego etosu oraz czy wątki takie pojawiały się w relacjach świadków.

E. W.: Może ja rozpocznę, bo oczywiście nie chcę kolegom odbierać możliwości wypowiedzenia się na ten temat, ale sama także chciałabym odnieść się do tej kwestii. Pan profesor Jewsiewicki to bardzo pięknie nazwał i to jest pośrednio odpowiedź na Panów pytanie. Otóż my, wysłuchując opowieści robotników, opowieści nie o historii, jak tu słusznie już powiedziano, tylko o człowieku i tylko przy okazji o historii, doświadczyliśmy, że oni mają głębokie poczucie godności, że każdy człowiek tego potrzebuje, że dlatego jest człowiekiem właśnie, że w każdym z nas jest, jak się okazuje, ogromna potrzeba docenienia. Potrzeba nazwania doświadczenia, potrzeba tożsamości, godności, ale w takim bardzo uniwersalnym sensie. Ja myślę, że my, słuchając tych ludzi, opowiadających o pracy, o różnych rzeczach, wysłuchaliśmy przede wszystkim tego, że oto ci zwykli ludzie, którzy nie zawsze zręcznie się wysławiają, niosą w sobie uniwersalną prawdę o człowieku, różniącą go od innych bytów. Tę mianowicie, że człowiek potrzebuje tożsamości, godności, docenienia, posiadania własnej historii i własnej odrębności. Dla mnie to był najważniejszy wątek, to znaczy przypuszczam, że wybieraliśmy z tych tekstów i z tych rozmów, które czasami trwały wiele godzin, właśnie te rzeczy, które o tym świadczyły. Myśmy nie wysłuchali właściwie opowieści, w których świadek manifestowałby dystans do pracy. Wszyscy nasi świadkowie od razu na początku mówili o tym, że ta praca nadawała sensu ich życiu, że ona im smakowała.

M. S.: To była praca w PRL-u, prawda?

E. W.: Tak, to była praca w PRL-u. A my z kolei poszliśmy ich słuchać, a skoro oni właśnie o tym mówili, to my to postanowiliśmy to przekazać. To była praca w PRL-u. Oni często nawet mówią, nie wahając się ani nie wstydząc, że byli tam w różnych organizacjach, zgoła nieopozycyjnych, tylko w ZMS-ie, że było jeżdżenie na grzyby...

W tym miejscu zabrała głos kolejna osoba zasiadająca na widowni, która zwróciła uwagę na to, kto mówi o PRL-u. Bohaterowie z filmów Barei czy pokolenie powojenne, czy młodsze. Przypomniała też, że przecież to ci sami robotnicy byli uczestnikami zrywów. Po niej głos zabrała kolejna dyskutantka, która zwróciła uwagę, że spektakl „Ceglorz" jest próbą odpowiedzi na prawicowy, patologizujący cały PRL, dyskurs dzisiejszej prawicy. To, o czym tu dzisiaj mówimy, dodała, to człowiek, który pracuje 45 lat i więcej w takiej, mówiąc Marksem, niewyalienowanej pracy, to znaczy „to było moje życie, to miejsce, moja praca, moje życie". A dziś? Tam pracowało dwadzieścia tysięcy ludzi, a dzisiaj ile pracuje? Z sali padła podpowiedź: sześćset osób. O takiej pracy możemy dziś pomarzyć. Kiedy mamy kontrakty, śmieciówki i kiedy właściwie praca jest outsourcingowana gdzieś poza Europę, ten spektakl przeciwstawia się takiej prawicowej patologizacji PRL-u.

Kolejny rozmówca Marek Nowakowski wyraził wdzięczność, że spektakl nie był ani o PRL-u, ani o Poznańskim Czerwcu, czego, jak przyznał, spodziewał się przychodząc do hali W7. W tych halach — wyjaśnił — bywałem często jako reporter telewizyjny, wynosząc stąd jakiś materiał dokumentalny. I bardzo byłem ciekaw, co wyniknie z waszej wizyty i paradoksalnie tego się nie spodziewałem, że z tego materiału dokumentalnego wyniknie takie poetyckie epitafium. Godność pracy to w jakiś sposób jest dla mnie oczywiste, bo między innymi robiłem tutaj portret Tadeusza Siejaka, takiego dziwnego pisarza, inżyniera, który pisał o męce tworzenia w PRL-u, ale i o pięknie tworzenia też. Godność pracy to jedno, ale pan profesor Jewsiewicki bardzo pięknie to nazwał — „ożywianie materii" — to jest u humanistów rzadkie. A maszyna to jest ożywianie materii i to też było w tym spektaklu. Jestem wdzięczny.

Głos zabrała Anna Ostałowska. Jeśli ja dobrze zrozumiałam — wyjaśniała — to padło tu zdanie, że jest to epitafium, ale w trakcie spektaklu i teraz, w trakcie rozmowy, dochodzę do wniosku, że jest to upomnienie się o etos robotnika, jakikolwiek by on był w PRL-u, że jest to upomnienie się w czasach — i tu bym polemizowała z przedostatnim rozmówcą, co do słóweczka „prawicowość" i zastąpiłabym je pojęciem neoliberalizmu. Bo neoliberalizm teraz, po transformacji, zmierza do tego, żeby w ogóle ruchu robotniczego nie było. W ten sposób rozbija się huty, kopalnie, zakłady, żeby nie było związków zawodowych i ruchu robotniczego. Ta reforma nawet administracyjna, polegała na tym, żeby rozdrobnić, rozczłonkować i łatwiej manipulować robotnikami. Jedynym związkiem zawodowym, który istnieje w sensie liczebnym, jest związek zawodowy nauczycieli, ale i tu likwiduje się szkoły. Przyznam się szczerze, że ten spektakl, jeżeli jest upomnieniem się o etos robotnika i o mitologię pracy, niech tak będzie. Myślę też jednak, że ten spektakl może nabrać innej wymowy, innej jeszcze jakości, wartości, gdy ujmie się go w szerszym kontekście zaangażowania lewicowego w ramach festiwali, przeglądów, eventów, jak to się teraz popularnie z angielska nazywa. Bo teraz, tutaj, umówmy się, jest nas garstka i ten spektakl takiego medialnego rozgłosu nie uzyska, dopiero w chwili, jeżeli zafunkcjonuje w szerszym kontekście, nabierze rangi.

Głos zabrała Ita Wachowska, która poprosiła o dopowiedzenie historii robotnika, który pojawia się w nagraniu dokumentalnym w spektaklu. Rozmówczyni poprosiła Ewę Wójciak o przybliżenie tej postaci, dodając, że jest to Marcel Szary.

E. W.: Ja powiem kto to był Marcel Szary. To słynna postać związana z „Cegielskim", twórca i szef Związków Zawodowych „Inicjatywa Pracownicza", fenomen absolutny, ktoś nie do pokazania w tak krótkim czasie i życie nie do opowiedzenia. To była wielka osobowość, niestety Marcel Szary zmarł przedwcześnie. Zostało niewiele materiałów, które pozwoliłyby go przybliżyć, zaprezentować. Ja rzeczywiście miałam problem, oglądając spektakl, że może powinna być ta informacja o Marcelu. On był istotnie takim reprezentantem wielu, bo taką miał siłę i takie wziął na siebie zadanie.

Z sali padła uwaga, że Marcel Szary jest jedyną osobą, która mówi w spektaklu we własnym imieniu. Pozostałe głosy są zapośredniczone. Rozmówczyni poddała pod rozwagę, na ile rzeczywiście ten gest zapośredniczenia był konieczny w odniesieniu do innych świadków. Czy np. nie było możliwe włączenie ich relacji tak jak oni je składali.

E. W.: Tak. Odpowiedź jest banalna. Po prostu nie zawsze można. Oni mówią niewyraźnie, często niezbornie. Niektórzy rzeczywiście mówią znakomicie i oczywiście ich głosy mogłyby być wykorzystane w spektaklu, ale inne nie. Coś trzeba było zdecydować, postawiliśmy na pewną sprawiedliwość w wyborze tego środka. Mówił też o tym pan profesor Jewsiewicki, że nie można było pozwolić na to, aby to zabrzmiało źle. Prawda, że język świadków, ich mowa nie są literackie i chwilami nie brzmią dobrze. Tego chcieliśmy uniknąć… .

I. S.: Nie narażać świadków, bo to jest też narażenie. Tu jest teatr, a tu jest ludzkie życie i opowieść o nim.

W nawiązaniu do wątku na temat sposobu, w jaki świadkowie opowiadali historie o pracy w PRL-u, padło z sali pytanie, a mianowicie dlaczego robotnicy nie chcieli mówić źle o tej przeszłości, o tym, że tam również złe rzeczy się działy. A przecież ludzie też potrzebują do czegoś przynależeć, potrzebujemy przynależności. Owszem, chcemy być indywidualni, chcemy się wybijać, ale kiedy nie mamy takiej grupy, do której należymy, coś jest nie tak, coś się dzieje. Dyskutantka podkreśliła też lojalność robotników wobec fabryki, która była dla wielu z nich drugim domem, miejscem, gdzie spędzali większość życia, gdzie pracowali ich dziadkowie, ojcowie, może dzieci. To są drobiazgi, o których mówił jeden z panelistów. To są detale, dodał kolejny dyskutant, zwracając uwagę, że dziś nie tworzą się takie trwałe robotnicze wspólnoty, że częste zmiany pracy, jej brak powodują też brak przywiązania do ludzi i miejsca. Ten spektakl pokazuje — dodał — tę prawdę, że jednak potrzebujemy miejsca, w którym byśmy czuli, że do niego przynależymy.

I. S.: Pozostaje pytanie, czy ujawnił prawdę o tym, jak było czy tęsknotę za taką przynależnością, która ją uwzniośla, czy jedno i drugie.

Z sali padł kolejny głos. Dyskutant zadał pytanie, czy za trzydzieści lat mógłby powstać taki spektakl o dzisiejszych młodych robotnikach. A jeśli inny, bo sytuacja robotników jest dziś zupełnie inna, to jak wypadłoby porównanie tych dwóch opowieści. Takie zestawienie — dodał — takich spektakli byłoby bardzo ciekawym świadectwem zmian. Z kolei głos zabrała rozmówczyni, która skonstatowała, że „Ceglorz" to jest trochę spektakl właśnie o tym, czym jest praca, koncepcja pracy... Kolejny rozmówca Klaudiusz Święcicki zwrócił uwagę na dwie kwestie przewijające się w debacie. Pierwsza rzecz — mówił — dotykamy tutaj bardzo ważnych relacji podejścia do przeszłości, z jednej strony mamy podejście naukowe, sam jestem historykiem i dokładnie wiem, że historyk konstruuje pewien obraz przeszłości, to, co mówimy właśnie o różnych podejściach metodologicznych, konstruuje, narzuca też tę wizję przeszłości reszcie społeczeństwa, także robotnikom. Drugie podejście to podejście sztuki, które akurat w tym przedstawieniu traktuje tę przeszłość, tę relację świadka jako pewien przedmiot gotowy... Dyskutant ponowił w związku z tym pytanie o metodę, kryterium wyboru relacji, ich fragmentów włączonych następnie do spektaklu.

E. W.: Metoda była trochę statystyczna, to znaczy dla nas ważne było to, co jest powtarzalne, dlatego to rzeczywiście zrobił się, w trakcie jego powstawania, spektakl o pracy. Nasi rozmówcy sami o tym mówili. Mówili o tym nie dlatego, że myśmy poszli do nich i siedli i prosili: „Teraz opowiedzcie nam o tym, jak się pracowało w tych i tych latach". Nie, myśmy zadawali pytania bardzo ogólne i prosiliśmy naszych rozmówców o to, żeby mówili po prostu, o tym, co dla nich samych jest ważne. I otóż u większości z nich to były właśnie opowieści o pracy, o solidarności, w sensie poczucia bycia w grupie wtedy, jako czegoś, co okazało się dla nich ważne. Od razu wyświetlały mi się takie wartości, jak praca, wspólnota. To były wartości bardzo ważne także dla mnie, bo w obie bardzo wierzę. Więc pewnie w naturalny sposób selekcjonowaliśmy te wypowiedzi tak, żeby te właśnie treści przekazać, ale także dlatego, że one po prostu były reprezentatywne, że jeżeli chcieliśmy opowiedzieć jakąś wspólną historię, to musieliśmy szukać wspólnych wartości.

Ciekawe, konstatował Adam Borowski, aktor Teatru Ósmego Dnia, że żadna z naszych rozmówczyń, żaden z rozmówców nie umiał źle mówić o swojej pracy. To jest znamienne we wszystkich wypowiedziach. Nie potrafili mówić źle. W tym kontekście pojawiło się pytanie, a mianowicie czy świadkowie mówili także o utracie pracy, o bezrobociu, które być może ich dziś dotyczy.

E. W.: Mówili, mówili. Nasze rozmowy zaczęliśmy od spotkań z „Inicjatywą Pracowniczą", bywaliśmy też na zebraniach, które nie pozwalały przejść do realiów, były burzliwe, były takie, że czułam, choć może zabrzmi to egzaltowanie,

ale tak właśnie było, czułam, co to jest gniew ludzi, parę razy się to do mnie przedostało, gniew przede wszystkim, zaciśnięte pięści, ciężkie słowa… Spotykaliśmy też rozmówców, których bardzo byśmy chętnie tam do spektaklu „przenieśli", ale oni się na to nie godzili.

Z sali padł głos Marcina Kęszyckiego, który przywołał zdanie jednego z robotników „Cegielskiego": „No, Cegielskiego teraz sprzedają na złom, znaczy się nie te maszyny, nas, ludzi". To było naprawdę bardzo silne poczucie tego, że tutaj się coś skończyło, że to jest jakaś apokalipsa.

E. W.: Nasi rozmówcy relacjonowali więcej szczegółów. Mówili dosłownie o tym, kto jest odpowiedzialny za upadek fabryki, ale my nie umielibyśmy być sędziami w tej sprawie, nie chcieliśmy tego roztrząsać. Ale oczywiście, robotnicy mówili o tym, jak to dziś wygląda, jak się tym manipuluje i że niczego właściwie nie wiedzą. Że o tym, że „Cegielski" ma być sprzedany, dowiadują się z mediów.

Z sali padło pytanie, dlaczego tego nie było w spektaklu?

E. W.: Dlaczego tego nie było w tym spektaklu? Spektakl trwa ponad godzinę. Musieliśmy wybierać. Powstała opowieść o pracy, o ludziach i ich pracy. Nie chcieliśmy, aby był to spektakl o upadku, o przemianach, transformacji, nie chcieliśmy, aby to była wypowiedź czysto polityczna.

Nawiązując do wątku upadku „Cegielskiego", Ita Wachowska zauważyła, że w pewnym sensie ten wątek jest w spektaklu. Projekcja multimedialna w pustej hali, pokazująca wnętrza fabryki podczas pracy zestawiona z relacjami świadków i dzisiejszą martwotą tego miejsca, miała, jej zdaniem, także taki właśnie wydźwięk. Marcin Kęszycki dodał, że jeden z robotników stanął po spektaklu w hali W7. I tak po prostu stał przez chwilę. Na pytanie: „Zbychu, co jest?", odpowiedział: „Tu stała moja maszyna, a ja przy niej dwadzieścia lat".

I. S.: Chciałabym pozostać jeszcze przy spektaklu. Nie jest przecież bez znaczenia, że ten spektakl powstał w tym konkretnym miejscu. Pamiętając, że on się rozpoczął znacznie wcześniej, tam i wtedy, gdy doszło do pierwszego spotkania aktorów ze świadkami. To ma ogromne znaczenie, że to jest Poznań i że to jest „Cegielski". Oczywiście „Ceglorza" można opowiedzieć każdemu innemu, ta opowieść ujęta została w języku, formie, z którą można pójść dalej. Natomiast jej najgłębsze znaczenie jest czytelne właśnie tutaj. Nie uciekałabym z tym projektem na światowe festiwale, zostałabym na miejscu, dlatego, że autentyczność tego doświadczenia dla mnie bierze się stąd, że to jest tu, ci ludzie, to miejsce, my… Że, my nie musimy sobie wielu rzeczy mówić, ponieważ w pół słowa rozumiemy…

B. J.: Trudno sobie wyobrazić ten spektakl poza halą fabryczną. Wydaje mi się, że wiele rzeczy, o których Państwo mówiliście, jest w spektaklu. Gdy rozumiemy spektakl jako całość, odnajdujemy w nim dwie choreograficzne sekwencje, z których jedna jest szalenie modernistyczna, to jest modernizm lat trzydziestych. A po drugiej stronie hali (sceny), 10-15 minut później pojawiają się stare ciała, na to nakładają się projekcje aktów. Są to drobne akty ożywiania materii, ale i te ciała coraz bardziej się starzeją. Gasnące ciała niewolników. Całość wieńczy scena nasycona czerwonym światłem. Zauważyłem też, jak sądzę, bardzo przemyślany wybór, a mianowicie, że pierwsza sekwencja spektaklu to projekcja na ekranach, które nie pozwalają widzieć, przynajmniej przez jakiś czas, że pomiędzy tymi ekranami nic nie ma, że ta hala fabryczna jest pusta. W kolejnej sekwencji obrazów pojawia się z kolei realne okno jakiejś sali, która jest powyżej. Rodzi się poczucie, że w tak ustanowionej ramie głosy świadków odpowiadają procesowi końca, procesowi niknięcia i to niknięcia zarówno, powiedziałbym, fizycznego, biologicznego, jak również procesu niknięcia świata w sensie bardzo ogólnym, dzięki „dantejskiej" scenie piekła, jaka pojawia się w spektaklu. Nie chcę przedłużać, ale chcę przypomnieć, że gdy patrzycie Państwo na te dwie boczne projekcje z robotnikami, tam dominuje w sposób stały, poza jednym krótkim pasażem, wychodzenie, ci ludzie odchodzą, wychodzą. I jest ten proces, kiedy dwóch robotników wchodzi, ściskają sobie rękę i natychmiast ktoś wychodzi. A więc znów estetycznie dominuje nad tym wychodzenie, koniec, coś niknie, coś... Podkreślam to dlatego, że my odbieramy, to co słyszymy. Tymczasem jest w spektaklu moment, gdy słuchamy wspomnień robotników w związku z ich wyeksponowanymi zdjęciami. Otóż, wydaje mi się szalenie ważne, że to są zdjęcia nieruchome zamiast dominującego w spektaklu wideo, to jest zdjęcie nieruchome, a więc zdjęcie, które w jakimś sensie symbolicznie zatrzymuje czas. Głos, relacja płyną dalej, ale fotografia jest tu jak stop-klatka. Głos zatem odbieramy dalej i już w kontekście, w ramie, która jest stworzona przez całą operację estetyczną. Tu kończy się dowolność interpretacji głosów robotników. Każda kreacja artystyczna, również ta dzisiejsza, stwarza warunki w sposób konieczny, w których odbiór ma się odbyć. I z tego, co Państwo mówicie, jest to rezultat waszego odbierania kontaktu z robotnikami, który przetworzyliście estetyczne i ułożyliście w bogatą w znaczenia całość. My dyskutujemy tutaj, doświadczywszy całości, nie chodzi już więc tylko o pojedyncze głosy robotników.

I. S.: Ten spektakl ma także swój specyficzny rytm i dźwięki, jest w tym sensie bardzo uporządkowany, czysty. Ten rytm, który pojawia się w ruchu, w kolejnych sekwencjach przedstawienia, w jego muzyce, w muzyce fabryki, bardzo porządkuje opowieść i dramatyzuje ją. Ów rytm narasta, powodując poczucie obecności, a potem następuje dojmująca cisza...

Ale jednocześnie, padł głos z sali, na drugim planie pojawia się bardzo sentymentalna muzyczka. Pojawia się jakaś tęsknota.

K. B.: Chciałbym jeszcze podzielić się osobistą refleksją po spektaklu. Otóż, mam wrażenie, że to jest trochę raport z umarłego miasta, wielka przestroga i pytanie do nas, czy jesteśmy skazani na życie w świecie pozbawionym trwałego zakorzenienia, zakotwiczenia, czy mamy szukać jakichś innych form wspólnotowości? Czy mamy szanse coś takiego znaleźć? Ja wiem, że to pytanie gdzieś zawiśnie w powietrzu i pewnie nie ma na nie dobrej odpowiedzi, ale zastanawiam się, czy w tych przemyśleniach robotników, w tych bardzo prostych, klarownych wypowiedziach, pozbawionych jakieś wielkiej... wielkiej dawki emocjonalności, takich romantycznych, czy to nie jest taka pochwała prostego życia? Bez żadnego komplikowania, szukania nadzwyczajnych udziwnień, po prostu pochwała zwykłego życia. I jeszcze jedna sprawa, podkreślanie tego aspektu godnościowego, o czym mówił między innymi Piotr Filipkowski, te maszyny, które fascynowały tych, którzy przy nich pracowali... To, co mnie uderzyło, to podkreślanie, że to wcale nie było takie proste, obsługiwanie tych maszyn. To stanowiło też część godności tych ludzi. Zdają się mówić: To nie było tak, że my byliśmy — tu odwołam się do obrazu ze spektaklu — robotnikami walącymi bezmyślnie młotem, tylko myśmy wykonywali coś trudnego, coś, co nie każdy potrafiłby wykonać, co wymagało pewnego przygotowania, pewnego — użyję tego słowa, chociaż oni sami tego nie używali — pewnego artyzmu. Jest w tym coś pięknego.

I. S.: Pozwolę sobie w tym miejscu na kilka słów podsumowania. Kilka miesięcy temu Teatr Ósmego Dnia postanowił zrealizować projekt „Ceglorz". Aktorzy Teatru spotykali się z robotnikami. To nie są trudne rozmowy z punktu widzenia ludzkiego, ale straszne trudne wtedy, kiedy w grę wchodzi podjęcie i przekazanie dalej tych opowieści. Ktoś, kto w ten sposób pracuje, kto zbiera historie mówione wie, że to nie są proste gesty. Potem była praca, o której pewnie mało wiemy, chociaż pojawiały się relacje w sieci, rodzaj raportów z pracy. Także w sieci można było wysłuchać robotniczych relacji, poznać biografie świadków, można było śledzić, czytać, jak te historie przyrastają. Potem był okres prób, w którym nie uczestniczyliśmy, owoc zobaczyliśmy po raz pierwszy w czerwcu 2013 i dwukrotnie wczoraj i dziś. Dzisiejszy spektakl wieńczy debata. W ten sposób pojedynczy akt świadczenia uruchomił cały złożony proces transmisji świadectw, dzięki którym kolejni ludzie pojawiali się na scenie publicznej jako jej bohaterowie i aktorzy. I ma znaczenie, czy to jest opowieść o robotnikach i o robotnicach, i ma znaczenie, że jest to opowieść o Poznaniu w Poznaniu, i ma znaczenie, że jest to opowieść w tym konkretnym miejscu i w tej hali, i ma znaczenie, że spotkaliśmy się tu i o tym rozmawiamy. I ma znaczenie dla wszystkich, którzy mierzą się z przeszłością, opowiadając specyficznym dla siebie językiem historii i sztuki, co ona dla nich znaczy.

Bardzo dziękuję wszystkim Rozmówczyniom i Rozmówcom, Panelistkom i Panelistom, wszystkim świadkom przeszłości, których historie, dzięki Teatrowi Ósmego Dnia stały się także naszym udziałem. Bardzo dziękuję, że mogłam dzisiaj, tak jak umiałam najlepiej, poprowadzić rozmowę o tym, co

okazało się najważniejsze w projekcie „Ceglorz", czyli o robotnikach. Niedosyt, jaki odczuwamy po tej debacie jest, mam nadzieję, punktem wyjścia do kolejnych spotkań i rozmów.

Dziękuję bardzo. Dobrej nocy.

Redakcja: Izabela Skórzyńska; rejestracja Wioletta Wejman; transkrypcja: Joanna Rodriguez; korekta zapisu: Piotr Krotofil.