



Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Magdalena Gołaczyńska

Uniwersytet Wrocławski

DZIECIŃSTWO I „MAŁA OJCZYŻNA” WE WSPÓŁCZESNYM TEATRZE DOLNOŚLĄSKIM

Postaci dzieci oraz wspomnienia z dzieciństwa pojawiają się stosunkowo często we współczesnym teatrze dolnośląskim. Teatr lokalny to nurt wyraźnie obecny od początku XXI wieku w teatrze dla dorosłych. Ściśle wiąże się to z nową samoświadomością regionalną mieszkańców Dolnego Śląska, którą określa ich miejsce zamieszkania. Znamienne, że twórcy nurtu lokalnego — w tym opisanych w niniejszym rozdziale widowisk: *Wrocławski pociąg widm*, *Wschody i zachody miasta*, *Kreisau 412*, *Transfer!*, *Tutaj* — wykorzystują w tytułach właśnie nazwy miejsc lub wyrażenia dotyczące przemieszczania się. Jednocześnie istotną rolę odgrywa wybór miejsca teatralnego szczególnie (nurt *site-specific theatre*), które nie zawsze jest tradycyjną sceną. Dolny Śląsk stał się dla twórców i ich postaci oswojoną przez dzisiejsze pokolenia „małą ojczyzną”. Niemieckie określenie *Heimat* czy angielskie *homeland* odsyłają także do symboliki domu, nierozzerwalnie łącząc pojęcie domostwa i najmniejszej „prywatnej ojczyzny”¹. Dzieci-wykonawcy występują w teatrze bądź to jako postaci sceniczne², bądź obecne są pośrednio w dialogach innych postaci, wreszcie pojawiają się także na wyświetlanych fotografiach.

¹ Zob. też wyjaśnienie Stanisława Ossowskiego: „Ponieważ patriotyzm tego rodzaju polega na osobistym stosunku jednostki do środowiska, nazwiemy obszar, który tu wchodzi w grę, *p r y w a t n ą o j c z y ż n ą*, przeciwstawiając ją szerszemu zazwyczaj i bardziej zdeterminowanemu obszarowi *o j c z y ż n y i d e o l o g i c z n e j*”; *idem, o ojczyźnie i narodzie*, Warszawa 1984, s. 26.

² Z takim rozwiązaniem wiążą się problemy organizacyjne — dzieci jako wykonawcy „starzej się” szybciej niż przedstawienie, i dorastają, zwłaszcza jeśli jest ono grane kilka sezonów.

WIZJA PETERA

Na dworcu oraz w pociągu Krzysztof Kopka i aktorzy Teatru Ad Spectatores wystawili trzygodzinne widowisko, będące wielkim przedsięwzięciem organizacyjnym — *Wrocławski pociąg widm* (26 czerwca 2004), który miał premierę w ramach miejskiego festiwalu „Wrocław Non Stop”. Kopka, scenarzysta i reżyser, umieścił akcję spektaklu w dekadzie 1938–1948 — od wydarzeń nocy kryształowej po Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju. Widowisko wpisuje się więc w nurt dolnośląskiej polityki pamięci, obejmującej reinterpretację lokalnej historii po 1989 roku. Oznacza to przede wszystkim odwołanie się do wielokulturowego, zwłaszcza niemieckiego, śląskiego i żydowskiego, oblicza Wrocławia.

W pierwszym akcie występuje dziesięcioletni Peter Schumann (w tej roli amator Jan Nesterowicz), późniejszy lider amerykańskiego Bread and Puppet Theatre. Kopka wykorzystał między innymi wspomnienia z dzieciństwa Schumanna o życiu codziennym na przedwojennym niemieckim przedmieściu Breslau — Brockau (Brochowie)³. W noc kryształową w salonie Schumannów chłopiec przedstawia rodzicom i ich gościom miniwiderowisko lalkowe w domowym teatrzyku. Tragedia holokaustu zostaje zapowiedziana w profetycznej baśni o bratobójczym konflikcie „w mieście nad rzeczką” (aluzje do Odry i Ostrowa Tumskiego). W finale widowiska Petera nagle pojawia się luna naprawdę płonącej tej nocy wrocławskiej Nowej Synagogi na Wygonie. Z postacią młodego Schumanna łączy się wątek utraconej później „małej ojczyzny”⁴.

Ad Spectatores eksperymentuje z przestrzenią, tworząc teatr enwironmentalny (teatr otoczenia), nawiązujący do koncepcji Richarda Schechnera. *Wrocławski pociąg widm* dzieje się w kilku „miejscach znalezionych”, zmuszając widzów do przemieszczania się, zajmowania pozycji siedzącej bądź stojącej. Pierwszy akt toczy się we wschodnim skrzydle dworca (zwanego pogotowiem PKP), które odgrywa rolę stacji Brockau i kolejowego, służbowego mieszkania dróżnika Schumanna (ojca Petera). Wschodnie skrzydło jest fragmentem zdewastowanym i zaniedbywanym przy rozmaitych remontach efektownego wrocławskiego dworca. Wydaje się, że twórcy chcieli przede wszystkim podkreślić ów odpychający charakter miejsca. Jednoczesne nawiązanie do podmiejskiej stacji kolejowej przypomina widzom także o innych przesiedlanych — to na Brochów właśnie przyjeżdżali ekspatrianci z Kresów Wschodnich w 1945 roku. Dworzec lub stacja są miejskimi przestrzeniami „przejściowymi”, które sprawiają, że status przebywających tam osób jest niepewny. Dworzec stanowi albo początek podróży — wtedy oznacza pożegnanie

³ Por. M. Dzieduszycka, *Dzień z Peterem Schumannem*, „Teatr” 1987, nr 2, s. 20–21.

⁴ Kopka dodał scenicznemu Peterowi kilka lat. Urodzony 11 czerwca 1934 Schumann miał w noc kryształową niewiele ponad cztery lata. W 1944 jego rodzina wyjechała wraz z falą niemieckich uchodźców z Breslau do Hamburga.

z przestrzenią oswojoną, albo też koniec podróży — wówczas powoduje niepewność przyszłości. Niezależnie od sytuacji budzi w podróżnych niepokój, nawet odrazę. Na dworcach ludzie wyraźnie stronią od siebie nawzajem. W najnowszych widowiskach dolnośląskich dworcowi podróżni to najczęściej „włóczędzy” w rozumieniu baumanowskiego typu zachowania — wysiedleni nomadzi, ludzie pozbawieni swej „małej ojczyzny”, znajdujący się w drodze wbrew własnej woli. Zdaniem Baumana „Włóczęga »żyje na stacji«, bo każdy stan, w jakim się znajduje, traktuje jako przystanek, na którym długo nie zabawi, który wkrótce opuści, by się przenieść na inne miejsce, jakie znów nie będzie niczym więcej niż przystankiem”⁵.

W akcie drugim *Wrocławskiego pociągu widm* widzowie jadą w wagonie pocztowym z Wrocławia Głównego na dworzec Nadodrze i z powrotem. Ciąg dalszy losu bohaterów dopowiadają sami widzowie, kiedy w milczeniu mijają ciemne miasmo. Celowym zamierzeniem Kopki było stworzenie w pociągu niekomfortowej sytuacji dla publiczności — w wagonie było ciasno (od trzydziestu do sześćdziesięciu osób), a wszystkie szyby zasłonięto papierem, aby nie można było zobaczyć celu podróży. Sytuacja wywózki w półmroku, w niewygodnych warunkach przypominała zarówno deportacje ludności cywilnej, jak i transporty do obozów. Wojenne postaci Kopki nie mają wygodnej sytuacji „turysty”, aby móc obserwować przez okna wagonu uciekające krajobrazy na zewnątrz. Wydaje się, że najtrudniejsza w sytuacji wojennych i powojennych „włóczęgów” była niepewność losów wynikająca z tego, że przewożono ich zwykle zamkniętymi wagonami bydłecymi lub otwartymi wagonami towarowymi, które przesiedleńcy prowizorycznie zadaszali dla swej ochrony⁶. Dlatego ważnym zabiegiem inscenizacyjnym Kopki było zaciemnienie okien. Sugerowane przez twórców „uwięzienie” przesiedlanych było wówczas znacznie spotęgowane. Ten fragment przedstawienia okazał się także nużący i meczący, podobnie jak długie podróże w nieznane. Dla prawdziwych breslauerów-cywilów wojna zaczęła się tak naprawdę w styczniu 1945, przynosząc zagładę tej milionowej wówczas metropolii. W czasie zimowej pieszej ewakuacji cywilów, dokonanej na rozkaz nazistowskich dowódców, z zimna i głodu zmarło około dziewięćdziesięciu tysięcy osób, głównie niemowląt, dzieci i kobiet. Tę dobrze znaną wrocławianom tragiczną kartę historii miasta Kopka przedstawił niezmiernie ascetycznie za sprawą jednostkowego losu, a mianowicie lektury cytowanego przez Jürgena Thorwalda (*Wielka ucieczka*)⁷ tylko jednego autentycznego listu pewnej kobiety, która bezimiennie relacjonuje tułaczkę i utratę swego dziecka.

⁵ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 28.

⁶ Zob. Th. Urban, *Utracone ojczyzny. Wypędzenia Niemców i Polaków w XX wieku*, przeł. A. Kowaluk, Warszawa 2007.

⁷ Por. J. Thorwald, *Wielka ucieczka*, przeł. A. Bandurski, J. Szczaniecka, Kraków 1998.

LEGNICKI WOLFI-WOJTEK

Symbolem pogmatwanej „prywatnej historii” legniczan stają się perypetie życiowe chłopca Wolfiego Tieze, zwanego potem Wojtkiem⁸, z przedstawienia *Wschody i zachody miasta*. Wolfi jest synem Niemca i Żydówki, niańczonym przez polską robotnicę przymusową. Po wojnie i śmierci ojca pozostaje on w Legnicy, usynowiony przez Polaków. Dzieje Legnicy postanowili przypomnieć miejscowi twórcy z okazji jubileuszu sto sześćdziesiątej rocznicy istnienia gmachu teatru (od grudnia 1842) oraz dwudziestej piątej rocznicy istnienia stałego polskiego zespołu (od listopada 1977), obecnie zwanego Teatrem im. Modrzejewskiej. *Wschody i zachody miasta* (wersja sceniczna 15 marca 2003; wersja telewizyjna 4 grudnia 2005) — ze scenariuszem napisanym specjalnie przez Roberta Urbańskiego, w reżyserii Jacka Głomby i scenografii Małgorzaty Bulandy — to pierwszy w polskiej dramaturgii obraz całościowej historii jednej sceny oraz związanych z nią osób, ściśle powiązany z tą przestrzenią. Stanowi barwny kalejdoskop postaci scenicznych — od dyrektorów i artystów po pracowników technicznych i sprzątaczkę. Dramaturg wykorzystał rozmowy przeprowadzone z widzami niemieckiego, rosyjskiego i polskiego teatru (akcja rozgrywa się między 1933 a 1956 rokiem z współczesnym epilogiem). „W tym spektaklu nie ma rzeczy nieprawdziwych”⁹ — twierdzi Urbański. Jednak „świadomość przeszłości opiera się na pamięci”¹⁰, a zdarzenia przechowywane w ludzkiej pamięci nieustannie reinterpreterują, filtrują i przetwarzają ową przeszłość¹¹. Powstał zatem wieloobsadowy spektakl, mający za głównego bohatera teatr i ludzi sceny, którzy przetrwali liczne zmiany władzy. Miejsce teatralne stało się tym razem tożsame z rzeczywistym — przedstawienie zagrano na tradycyjnej scenie teatralnej, z wykorzystaniem magii teatru, a więc możliwości maszynierii teatralnej, łącznie z jedną z nielicznych scen obrotowych na Dolnym Śląsku.

Pokazano więc skomplikowane historie mieszkańców, z ich różnym stosunkiem do nazizmu, a potem komunizmu w „Małej Moskwie” — są ideowi zwolennicy systemów i zbuntowani obok teatralnych pasjonatów. Wspomniany mały Wolfi, syn kierownika chórów i aktorki, miał początkowo niewielki wpływ na swój los, ale już jako nastolatek postanowił opuścić przybranych polskich rodziców i wyjechać do niemieckiej rodziny. Powrócił do Polski współczesnej jako „turysta” Europejczyk, wprowadzający cywilizacyjne przemiany. Wolfi-niemiecki przedsiębiorca zamierza budować w Legnicy centrum rozrywkowe dla dzieci i młodzieży. Natomiast w obronie budynków, które muszą zostać z tego powodu wy-

⁸ Wątek Wolfiego-Wojtka został rozwinięty w wersji telewizyjnej spektaklu. Chłopiec obecny jest tam jako postać sceniczna: kilkuletnie dziecko (amatorzy Iwo/Borys Bluszcz), nastolatek (aktor Paweł Kutny) i dorosły (aktor Tadeusz Ratuszniak). W wersji scenicznej los nieobecnego na scenie chłopca pozostaje tematem dialogów.

⁹ Cyt. za: J. Kowalska-Leder, *Przeszłość, z którą da się żyć*, „Dialog” 2003, nr 10, s. 60.

¹⁰ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, London-New York 1985, s. 193.

¹¹ *Ibidem*, s. 206–207.

burzone, protestują leciwi Polacy, między innymi jego opiekunowie Gołębiowscy. Pojawia się tu częsty w teatrze Głomba wątek konfliktu historii i nowoczesności; kwestia obrony „ruin” — poniemieckiej tkanki architektonicznej miasta. „Pamięć o przeszłości jest decydująca dla naszego poczucia tożsamości”¹² — to prawda coraz bardziej oczywista dla dzisiejszych Dolnoślązaków. Potwierdza ją nostalgiczny spektakl poświęcony lokalnej historii Legnicy, oddziałujący na kształtowanie nowej samoświadomości mieszkańców, którzy mogą obecnie swobodnie odkrywać wszystkie karty dziejowe swego miasta.

DZIECI Z KRZYŻOWEJ

W przedstawieniu *Kreisau 412* (6 maja 2005) Teatru Formy w ostatniej scenie pojawia się dziecko (na premierze chłopiec, potem dziewczynka) zbierające rozrzucone wcześniej fotografie. Jest ono „strażnikiem pamięci” swoich przodków i milczącym świadkiem ich dramatycznych losów.

Józef Markocki (reżyser i autor scenariusza) z wrocławskiego niezależnego teatru „wywołał duchy” i przeżycia właścicieli posiadłości podświdnickiej Krzyżowej (Kreisau). W przedstawieniu pantomimicznym *Kreisau 412* twórcy wykorzystali lokalną historię „miejsca teatralnego szczególnego”. Majątek należący do hrabiego Helmutha Jamesa von Moltkego był w czasie drugiej wojny siedzibą tajnych spotkań opozycji antyhitlerowskiej — Kręgu Krzyżowej (Kreisauer Kreis), intelektualno-artystokratycznej organizacji stworzonej między innymi przez hrabiego. Prapremiera widowiska Markockiego odbyła się właśnie w tym majątku, w sali wielofunkcyjnej mieszczącej się w zabudowaniach folwarcznych przekształconych w centrum konferencyjne, a zatem w przestrzeni bliskiej historycznemu miejscu spotkań¹³. W obrębie zespołu neobarokowych zabudowań pałacowych działa Międzynarodowy Dom Spotkań Młodzieży służący działalności „Fundacji Krzyżowa dla Porozumienia Europejskiego”, której założyciele twierdzą: „pracujemy na rzecz wzajemnego poszanowania narodów, społeczności i jednostek [...]. Tworzymy pomost między pokoleniami, między historią i współczesnością”¹⁴. Krzyżowa to miejsce symboliczne, w 1989 roku została wybrana na miejsce dialogu polsko-niemieckiego — w pałacu odbyło się spotkanie premiera Tadeusza Mazowieckiego i kanclerza Niemiec Helmutha Kohla, w czasie którego odprawiono mszę pojednania¹⁵.

¹² K. Hastrup, *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” 1997, nr 1–2.

¹³ Przedstawienie mające charakter okolicznościowy grano także dwa razy w pałacu rodowym Petera Yorcka von Wartenburga w Oleśnicy Małej, w Musiktheater Görlitz, okazjonalnie w Berlinie i Hamburgu oraz na Scenie Kameralnej Teatru Formy przy ul. Hallera we Wrocławiu.

¹⁴ www.krzyzowa.org.pl.

¹⁵ Po drugiej wojnie majątek ziemski przekształcono w PGR. W 1990 rozpoczęto odbudowę pałacu, tworząc centrum konferencyjne.

Markocki w swoim przedstawieniu skoncentrował się na dramacie hrabiego (przywódcy Kręgu) i jego rodziny, inspirując się listami von Moltkego pisanymi do żony Frei z więzienia Tegel w Berlinie. W wypadku sztuki milczącej dialogi i monologi zastąpiono stylizowanym gestem oraz plastycznym skrótem. Akcja widowiska rozgrywa się w okresie 1931–1945, od osiedlenia się Helmutha Jamesa i Frei w majątku Kreisau do momentu stracenia hrabiego. Widowisko nie ma jednak charakteru historycznej rekonstrukcji zdarzeń.

Chcieliśmy ukazać portret człowieka rozdartego pomiędzy pragnieniem miłości i własnego szczęścia na łonie rodziny z jednej strony, z drugiej zaś — chęcią i głęboką potrzebą stworzenia jakiejś alternatywy wobec okrutnej rzeczywistości, jaką niosła za sobą Trzecia Rzesza¹⁶.

Przedstawione zostaje więc życie codzienne małżonków oczekujących na drugie dziecko, zabawy ze starszym dzieckiem, spotkania spiskowców, prześladowania, przesłuchania, więzienie i egzekucja. a zatem miejsce teatralne w Krzyżowej odgrywa tutaj rolę domu von Moltkego, siedzibę spotkań konspiratorów (412 to numer ich telefonu kontaktowego), także więzienie. Działalność spiskowa pokazana zostaje w sposób metaforyczny w dość skromnej przestrzeni (scenografia Grzegorz Szymczyk), w której umieszczono nieliczne sprzęty. Głównym, wielofunkcyjnym elementem scenografii staje się podzielony na fragmenty okrągły drewniany stół na kółkach. Na początku nawiązuje się tajne porozumienie między hrabią a kilkoma współkonspiratorami — wykonawcy krążą wokół części stołu (mają one kształt wycinków koła) i z pewnym wysiłkiem dopasowują je do siebie, tworząc spójny mebel, który obrazuje ów Krąg. Potem poruszają się w sposób zdecydowany, zrytmizowany, wykorzystując gesty wzorowane częściowo na ruchu codziennym, wykonując „niby-taniec” z kartkami papieru wokół owego stołu. Po aresztowaniu dalsza część ma charakter bardziej liryczny: są to sceny z więzienia, w którym przebywa hrabia, pisząc listy, a także sceny pisania listów przez Freyę. Hrabina próbowała bezskutecznie uzyskać ulaskawienie dla męża. Kiedy małżonkowie spotykają się w więzieniu, z offu dochodzą szeptu w konwencji dźwiękonaśladowczego grammelotu — melodia języka sugeruje, że to wyznania w języku niemieckim, jednak słowa są ciche, niezrozumiałe dla widzów. Podczas egzekucji hrabia zostaje przez katów symbolicznie „zatrzaśnięty” wewnątrz owego drewnianego okrągłego stołu, który ma otwór pośrodku.

Zakończenie *Kreisau 412* to powrót do majątku — w pokoju fotografiami bawi się wspomniane kilkuletnie dziecko. Nie widać wprawdzie, co znajduje się na zdjęciach, ale widowisko zostało uzupełnione projekcją slajdów archiwalnych (fotografie rodziny von Moltke, zdjęcia antyhitlerowskich spiskowców, Kreisau i Berlina). Ocalałe zdjęcia, „cytaty z przeszłości” i zatrzymane w czasie obrazy stają się znakiem żywej pamięci dla reprezentantów następnego pokolenia żyjącego

¹⁶ Józef Markocki, za: www.pantomima.pl.

już w okresie pokoju. Caspar Helmuth, jeden z synów von Moltkego, który oglądał w Krzyżowej przedstawienie Teatru Formy, powiedział po zakończeniu, że to on właśnie jest owym dzieckiem z ostatniej sceny. Podobnie jak inni widzowie i członkowie fundacji, pojmując on znaczenie ludzkiej pamięci.

ZAPACHY DZIECIŃSTWA

Pamięć miast, „małych ojczyzn” dawnych — utraconych i nowych pozyskanych, a przecież obcych i niechcianych — występuje w opowieściach uczestników polsko-niemieckiego spektaklu *Transfer!* w reżyserii Jana Klaty na dużej scenie Wrocławskiego Teatru Współczesnego (premiera wrocławska 18 listopada 2006, premiery berlińska 18 stycznia 2007). Ze spektaklu wyłania się obraz historii zapamiętanej przez jej uczestników. Autorami dramaturgii są Dunja Funke (pół-Niemka, pół-Iranka), Sebastian Majewski (wrocławianin, wnuk przesiedlonych) i warszawianin Jan Kłata. Twórcy wykorzystali autentyczne wypowiedzi, których słowa zostają nie tylko nagrane i spisane, ale i wypowiedziane ze sceny przez ich autorów. W spektaklu wzięło udział dziesięcioro amatorów: w podeszłym wieku pięcioro Polaków i czworo Niemców oraz jeden młodszy Niemiec (potomek wysiedlonych) — występujących pod prawdziwymi nazwiskami i nazywanych „Świadkami”¹⁷. Wszystkich łączy podobne doświadczenie — reprezentują środowiska osób przymusowo przesiedlanych z Kresów Wschodnich II Rzeczypospolitej bądź też usuwanych¹⁸ z wschodnich i północnych terenów Rzeszy w latach 1939–1947. Kwestia powojennych europejskich przesiedleń dotyczy niezwykle licznej grupy osób. Co piąty Niemiec i co dziesiąty Polak zostali w wyniku drugiej wojny światowej zmuszeni do opuszczenia rodzinnych stron¹⁹. Amatorzy pochodzą z różnych regionów Polski i Niemiec, ale z racji miejsca premiery szczególną rolę odgrywają wspomnienia breslauerów i byłych kresowian oraz wrocławian i Dolnoślązaków. Wrocław, jako

¹⁷ Powstały dwie wersje *Transferu!*, ze zmianami w obsadzie. Odwołuję się do wersji premiery granej od listopada 2006 do sierpnia 2007. Dalej cytuję scenariusz (tekst niepublikowany) z numerami stron w nawiasie.

¹⁸ Kwestia terminologii jest tu istotna. Tytułowy „transfer” (ludności) czy „przesiedlenie” to określenia neutralne. Ale na przykład Elżbieta Kaszuba stosuje wyrażenie „usunięcie ludności niemieckiej” (zob. *Historia Śląska*, red. M. Czapliński, Wrocław 2002, s. 451). Niemcy mówią o „wypędzonych”. W Polsce po raz pierwszy publicznie użyto słowa „wypędzenie” w preambule polsko-niemieckiego traktatu granicznego z 14 listopada 1990 r. Jednak w wypadku mieszkańców Breslau oraz miast na wschód od linii Odry i Nysy „wypędzenie” nie jest oczywiste, ze względu na zarządzoną zimą 1945 roku przez nazistów ewakuację. Kłata utworzył ironiczne określenie „przypędzeni”, analogiczne do terminu niemieckiego w odniesieniu do byłych kresowian.

¹⁹ A. Sakson, *Wysiedlenia aspekt socjologiczny*, [w:] *Kompleks wypędzenia*, red. W. Borodziej, A. Hajnicz, Kraków 1998, s. 135.

europiejska metropolia przygraniczna, skupiał w sobie dramaty Europy Środkowej, poczynając od tragicznych skutków rozwoju nazizmu, antysemityzmu po zniszczenie miasta-twierdzy oraz niemal całkowitą wymianę ludności z wszelkimi psychosocjologicznymi skutkami wypędzenia i „przypędzenia”.

W przedstawieniu Klaty wszechobecna jest podwójna perspektywa czasowa. Świadkowie mówią o swoim dzieciństwie, ale ich wspomnienia zostały przefiltrowane przez upływ czasu oraz uzupełnione dzisiejszymi spostrzeżeniami doświadczonych osób, które niekiedy z trudem poruszają się na scenie i zapominają tekstu. Na zakończenie każdy uczestnik powoli przysiadł na krześle, podczas gdy na telebimie zostaje wyświetlone jego zdjęcie z młodości lub dzieciństwa (projekcje Robert Baliński). Fotografie są celebrowane jako pozostałość dawnego świata, a także wyrazisty „nośnik pamięci”, który pośredniczy między przeszłością i teraźniejszością²⁰. Zbiór tych wszystkich drobnych okruczeń pamięci tworzy w świadomości widza *Transferu!* pewną sumę — pamięć zbiorową.

„Małą ojczyzną jest dzieciństwo”²¹. Dzieciństwo jako okres szczególny, po latach idealizowany, wiąże się z konkretną przestrzenią, którą postrzega się wszystkimi zmysłami, oraz ze stanem świadomości oznaczającym poczucie bezpieczeństwa. Wojenne dzieci i młodzież z *Transferu!* były tego bezpieczeństwa pozbawione, a „mała ojczyzna” stała się miejscem zagrożenia i tragicznych przeżyć; miejscem, skąd trzeba było uciekać. Wymowa *Transferu!* jest jednoznacznie antyrosyjska i antyukraińska — ujawnia się tu publicznie skrywana przez lata PRL niechęć do wschodnich sąsiadów. Karolina Kozak, pochodząca z okolic Tarnopola mieszkanka Środy Śląskiej, wspomina: „Jak przyszli Niemcy, to Ukraińcy zaczęli mordować. [...] W okropny sposób” (s. 13). Odległe w czasie wspomnienia mają często charakter rozproszony i naiwny. Wśród Niemców największy przestrasch budzili zbliżający się Rosjanie — Ilse Bode (dziś mieszkanka Berlina) mówi o ochronie jej skromnej dziecięcej własności prywatnej. Uciekając z domu, zabrała tylko jedną ulubioną lalkę, a pozostałe schowała pod łóżko, „żeby Rosjanie ich nie znaleźli” (s. 30). We wspomnieniach polskich dzieci i młodzieży wojna staje się źródłem traumatycznych przeżyć, więc bezwzględnie demistyfikują oni stereotyp heroicznej walki wpajany w szkole i w domu przez patriotów. „Wojna była dla mnie czymś pięknym, czymś ważnym. Tak wychował mnie ojciec. a potem wojna wybuchła i już nie było tak pięknie. Było tragicznie. Wojna zmieniła mi życie. Nie lubię o niej opowiadać. Nie chcę” (s. 33) — mówi Andrzej Ursyn Szantyr, pochodzący z Litwy. Jan Kruczkowski, przesiedlony z Podola do Kluczborka, barwnie i z ironią opowia-

²⁰ O fotografii jako motywie literackim w związku z holokaustem zob. A. Ubertowska, *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*, [w:] *Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. K. Chmielewska et al., Kraków 2005, s. 273.

²¹ K. Ćwiklak, „*Kindheit ist Heimat*” — dzieciństwo i „mała ojczyzna” w prozie Horsta Bienka, „Kresy” 2005, nr 61–62 (1–2), s. 75.

da o młodzieńczych nieudolnych zabawach w „wojenkę”, a jednocześnie na scenie — jako komentarz — pojawia się wówczas miniaturowy czołg na sankach, wykonany ze sklejki. W *Transferze!* występuje też uczestniczka opisująca przeżyte w dzieciństwie oblężenie Festung Breslau — Angela Hubrich, która dziś mieszka we wsi Zernikow, blisko polskiej granicy. Hubrich z trudem wspomina trzy miesiące, które przesiedziała w miejskim bunkrze. Skulona, z głową ukrytą między kolanami, po raz pierwszy w życiu opowiada o tych przeżyciach: „100 ludzi. Ciemno, ciasno, jęki. [...] Nie ma prądu. Nie ma wody. Okropny smród. Bez okien. 35 stopni C. Duchota” (s. 33). Wątek pamiętanych zapachów i zmysłowego odczuwania miejsca jest charakterystyczny dla wspomnień z dzieciństwa. Wrocław nie wydawał się transferowym przybyszom gościnny, a znajomy był tylko złowróżbny zapach. „Czułem zapach, coraz silniejszy — opowiada w spektaklu Zygmunt Sobolewski. — Ruiny, stary tynk, wapno, gruz [...] zdechłe zwierzęta i trupy pod gruzami, znałem ten zapach, czułem go w Tarnopolu [...], a teraz we Wrocławiu. [...] nazwałem to zapachem umarłego miasta” (s. 35).

„Mała ojczyzna”/*Heimat* — przyjmuje w *Transferze!* różne oblicza — jest zapachem, wspomnieniem z przeszłości, a zarazem miejscem tragicznych zdarzeń. Dla Niemców staje się też pojęciem „skompromitowanym przez historię”. Nowa ojczyzna, początkowo niechciana, zostaje oswojona przez potomków Świadców, czyli dzisiejszych „turystów”.

TUTAJ, W KOPAŃCU

Z dolnośląskimi domami wiejskimi wiąże się podobna jak w wypadku wrocławskich i legnickich mieszkań tematyka utraty i pozyskania własności. Tego rodzaju problematyka występuje w spektaklu *Tutaj* (5 października 2002) według dramatu autorstwa Zbigniewa Rzońcy (dziennikarza), wyreżyserowanego przez Elizę Małgorzatę Kurowską (nauczycielkę i psychologa), przez Teatr Ludowy Kopaniec wystawionego w szkolnej sali lekcyjnej. Spektakl ten wydaje się na tle pozostałych dolnośląskich widowisk lokalnych o tyle wyjątkowy, że powstał w małym środowisku wiejskiej inteligencji, której członkowie założyli teatr amatorski z myślą o sobie i swoich sąsiadach. Zespół jest grupą przyjacielsko-rodzinną, liczącą kilkanaście osób dorosłych w wieku 29–48 (w roku premiery, 2002) oraz ich kilkoro dzieci w wieku 7–12 lat. Dla mieszkańców Kopańca — malowniczej wioski w gminie Stara Kamienica w Górach Izerskich — ten niezależny teatr stał się na kilka lat głównym ośrodkiem upowszechnienia kultury i integracji społeczności lokalnej.

Osią dramaturgiczną *Tutaj* stają się losy wyimaginowanego domu w Kopańcu (Seiferschau). To dom rodzinny jest właśnie owym tytułowym „Tutaj” i staje się zarazem symbolem wszystkich domów osób przesiedlonych z Kresów i wysiedlonych

ze wschodnich Niemiec. W czasie prób wykreślono z tekstu dramatu pojedyncze sygnały odsyłające do topografii lokalnej, nadając tym samym jednostkowej historii wymiar bardziej uniwersalny. W przedstawieniu Kurowskiej wyraźnie podkreślone zostaje znaczenie tradycji w perspektywie rodzinnej wielopokoleniowości oraz pozytywny aspekt relacji wzajemnych w domowej mikrospołeczności. Na scenie występują dzieci — nie tylko jako fikcyjne postaci teatralne, ale niepełnoletnie realne osoby wykonawców — uczniów miejscowej szkoły podstawowej, pochodzące z rodzin aktorów. Wprawdzie dzieci widoczne w pierwszym akcie prawie nie mówią, ale bacznie się sobie przypatrują, ich obecność jest jednak tłem zachowań rodziców i wyostreza pewne reakcje. Wspomnienia z dzieciństwa wpływają na decyzje postaci w dorosłym życiu. Jeżeli „dzieciństwo jest małą ojczyzną”²², to obraz domu rodzinnego, znanego krajobrazu, dziecięce wrażenia zmysłowe stają się „katalizatorem wspomnień”. W przedstawieniu kopanieckim najważniejszy jest odziedziczony dom. „Dom to »metafora łona matki, z którego wychodzimy [...] Dom dzieciństwa to nasze podglebie, pierwsza przestrzeń duchowa, królestwo prowincja...«”²³. Wartość materialna domu nierozzerwalnie wiąże się więc z wartością emocjonalną. Stąd też nie zaskakują późniejsze kategoriyczne deklaracje obu dorosłych już synów — Grzegorza i Rolfa z *Tutaj* — dotyczące zarówno niechęci do sprzedaży, jak i chęci odkupienia domu. Jednocześnie wojenne dzieci są po latach gotowe przełamać stereotypy narodowościowe rodziców.

Pierwszy akt dzieje się w 1946 roku. Do wiejskiej rodziny Kurta, Eve i ich dzieci (w tych rolach: Eliza Kurowska, Piotr Kurowski, Marcela Różańska), osiadłych „tutaj” od lat, docierają właśnie wiadomości o przybywających do wioski Polakach, którzy obejmują w posiadanie niemieckie gospodarstwa. Eve, jak wielu innych Niemców z wioski, boi się Polaków. Mąż jednak nie ma zamiaru uciekać: „Zostajemy tutaj! [...] To dom mojego ojca, a wcześniej mojego dziadka. To miejsce, w którym się urodziłem i w którym umrę”²⁴. W widowisku dom traktowany jest jako symbol tradycji rodzinnej, ale także wiąże się z prawem do materialnej własności prywatnej. Kiedy przychodzą do tego domu Piotr i Bronia ze swoimi dziećmi (Filip Podwiński, Marek Górski), powołują się na urzędowy przydział. Piotr mówi stanowczo: „My tu będziemy mieszkać. Teraz to Polska. Otrzymaliśmy dokument od komisji w Jeleniej Górze. Nasze są teraz krowy i to wszystko co koło nich: pola, łąki i ten dom”. Potem mówi do żony: „Pójdę zobaczyć cały dom, a ty tu siedź i pilnuj ich, żeby nic nie schowali!”. Wzajemne relacje między Polakami i Niemcami pełne są wrogości i strachu. Obraz wydaje się zresztą bardzo uproszczony.

Drugi akt to scena współczesna. W domu mieszka dorosły Grzegorz (Leszek Różański), syn Piotra, z żoną i dziećmi. Rozmawiają o przyjeżdżających

²² *Ibidem*.

²³ B. Sokołowska, *Juliana Wołoszynowska: wyobraźniowa podróż po pograniczu kultur*, [w:] *Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej*, red. Z. Światłowski, S. Uliasz, Rzeszów 1998, s. 128; cyt za: K. Ćwiklak, *op. cit.*, s. 75.

²⁴ Wszystkie cytaty z dramatu Zbigniewa Rzończy *Tutaj* (tekst niepublikowany, bez paginacji,

do Kopańca Niemcach. Zdaniem badającego literaturę pogranicza Pawła Zimniaka to charakterystyczny dla tego nurtu wątek: „nowy rodzaj turystyki” znany jako „ponowne spotkanie z dawną ojczyzną”²⁵. Kopanieccy Niemcy w dramacie Rzońcy niejednokrotnie odkupują dawne rodzinne domy. Grzegorz nieświadomie powtarza argumenty Kurta: „Nasz dom nie jest do sprzedania i wszyscy o tym wiedzą — mówi do Eli. — To jest nasz dom rodzinny, a ty przecież wiesz, ile dla mnie znaczy rodzina. Tutaj się urodziłem, tutaj znam każdy kamień i tutaj chcę umrzeć”. Wkrótce przybywają Niemcy: Rolf (Rafał Wiewióra), syn poprzednich właścicieli, który podkreśla, że to również „nasz dom”, oraz Michael (Norbert Podwiński), stwierdzający pragmatycznie: „Wszystko jest do sprzedania. To kwestia ceny”. Niemcy są zaskoczeni, że Polacy nie chcą ich pieniędzy i wolą tutaj zostać. Wszyscy bohaterowie oczekiwali spotkania, a jednocześnie zupełnie inaczej wyobrażali sobie reakcję drugiej strony. Ostatecznie podczas wieczornej rozmowy obie rodziny niezależnie od siebie zmieniają zdanie. Grzegorz rozważa sprzedaż (proponowana kwota okazuje się kusząca), ale przede wszystkim przyznaje Niemcom dość naiwnie „prawo historyczne” do domu. „Myślę, że oni mają prawo do tych kamieni [...] Kiedyś nasza pani w szkole powiedziała: »Wyjrzyjcie dzieci przez okno. To wszystko, co widzicie, to Polska«. Ale kiedyś to byli Niemcy... Domy, słup ogłoszeniowy²⁶, bruk. [...] Myślę, że oni mają prawo...”, a Rolf oświadcza, że czuje się tutaj obco w tym miejscu, i podejmuje decyzję o wyjeździe. Zakończenie pozostaje jednak otwarte.

Widowisko grano tylko kilka razy. Kurowska i aktorzy nie zabiegali o szeroką popularność — świadomie stworzyli teatr o niewielkim, lokalnym zasięgu. Udało im się zbudować pomost między mieszkańcami różnych pokoleń — w zespole teatralnym znaleźli się przybysze w średnim wieku, którzy przyjechali do Kopańca z wyboru i tym różnili się od „dawnych” osiedleńców. Aktorzy nie doświadczyli więc dramatów sprzed lat, ale ponieważ wybrali tę konkretną miejscowość, zmierzli się z jej historią.

Przedstawione w teatrze dolnośląskim sceniczne dzieci i ich dzieciństwo są powiązane z wojenną i powojenną przeszłością. Nawet jeśli dożyły one sędziwego wieku, ich trudne dzieciństwo zaważyło na przyszłym życiu.

Przeszłość jest wszędzie. Wokół nas znajdują się zjawiska, które — jak my sami i nasze myśli — mają bardziej lub mniej rozpoznawalnych poprzedników. [...] Niezależnie od tego, czy ktoś celebryje przeszłość, odrzuca ją, zajmuje się nią czy ignoruje — jest ona wszechobecna²⁷.

To stwierdzenie Davida Lowenthala szczególnie dotyczy opisanych tu spektakli lokalnych, ich twórców oraz ich widzów.

²⁵ P. Zimniak, *Literatura jak bardzo obca? Szkic problematyki utraty „małej ojczyzny” na wybranych przykładach współczesnej literatury niemieckiej*, [w:] *Topika pogranicza w literaturze...*, s. 9.

²⁶ Znakiem rozpoznawczym Kopańca są efektowne zabytkowe słupy ogłoszeniowe.

²⁷ D. Lowenthal, *op. cit.*, s. XV.

THE CHILDHOOD AND THE HOMELAND IN THE CONTEMPORARY LOWER-SILESIA THEATRE

Summary

The article discusses the subject of childhood as well as children's characters — visible and invisible — in the local site-specific theatre and in the traditional stages. Special attention is paid to the child's sensory remembrance and its connection with past home (often during the war) and the homeland — the lost and the new one.

Translated by Magdalena Gołaczyńska