

teatr polski
bydgoszcz



Katyń. Teoria barw

KATYŃ. TEORIA BARW

reżyseria, scenografia, kostiumy
Wojciech Faruga
tekst i dramaturgia
Julia Holewińska
muzyka
Teoniki Rozynek
choreografia
Krystian Łysoń
inspicjent
Adam Pakieła

występują Paweł L. Gilewski, Damian Kwiatkowski, Katarzyna Pawłowska,
Małgorzata Trofimiuk, Michał Surówka, Jakub Ulewicz, Marcin Zawodziński

premiera 17 września 2021

Katyń. Teoria barw jest próbą odzyskania historii i zmierzenia się z pamięcią o jednym z najtragiczniejszych wydarzeń w dziejach Polski. Jest to opowieść o egzystencjalnym doświadczeniu więźniów osadzonych w obozach w Ostaszkowie, Starobielsku i Kozielsku.

Punktem wyjścia jest dla twórców życie i twórczość Józefa Czapskiego – polskiego malarza i pisarza, a także historie oficerów pomordowanych w Katyniu oparte na ich pamiętnikach i materiałach archiwalnych.

Jaki kolor ma historia? Czym jest kłamstwo katyńskie i na ilu płaszczyznach jest ono wciąż powielane? Czy w Katyniu zginęli wyłącznie heteroseksualni mężczyźni? Z czym mierzyły się kobiety osadzone w sowieckich obozach? Jak i czy artysta może opowiedzieć o doświadczeniu śmierci i ocalenia?

Katyń. Teoria barw jest swoistą paletą, na której kolejne kolory walczą ze sobą o prawdę, miejsce i wagę. Jeden kolor zamazuje drugi tworząc plamy, gubiąc perspektywę czy figuratywność. Nie ma jednego obrazu, tak jak nie ma jednej Historii.

Julia Holewińska, Wojciech Faruga

Tomasz Szerszeń

Kolor. Oko. Archeologia. Widmo

(Notatki o patrzeniu)

Kolor

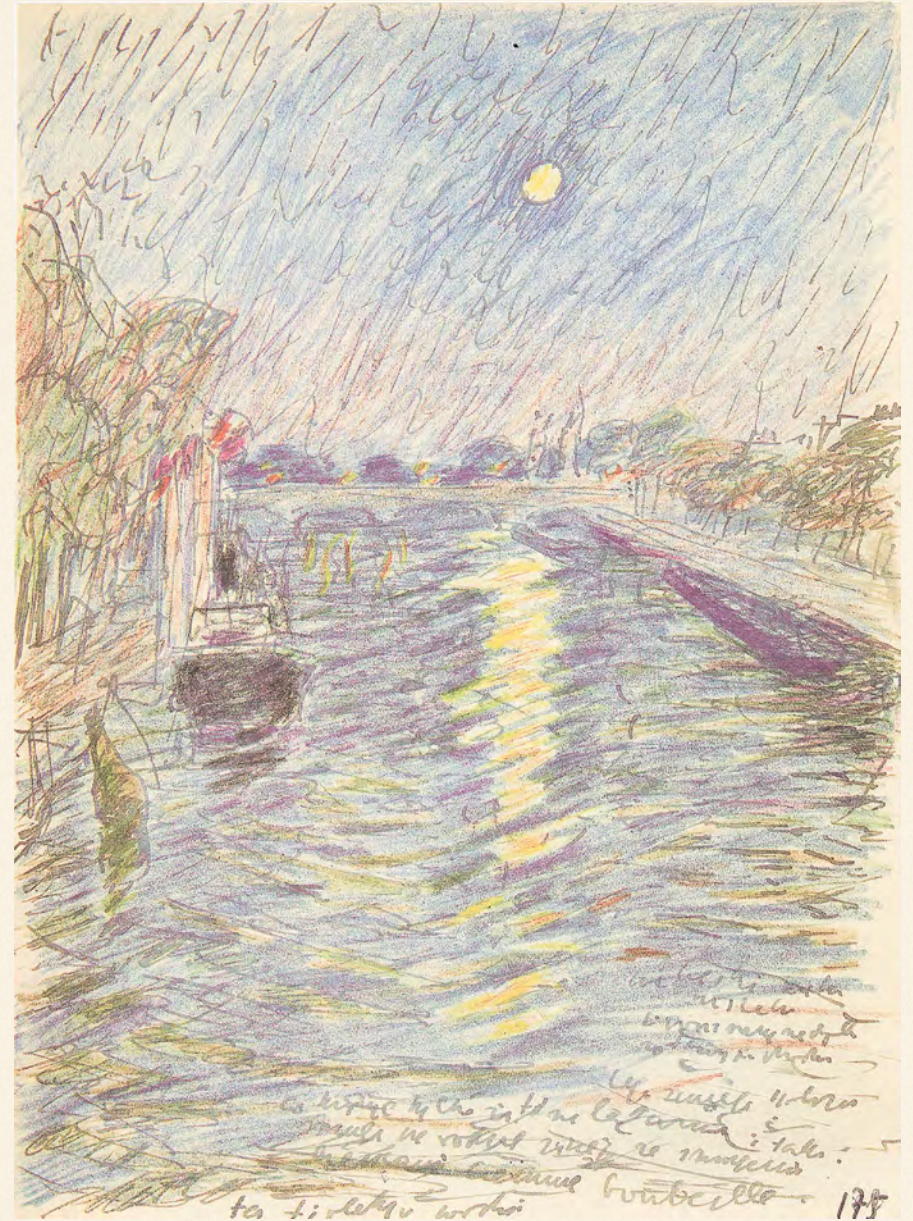
Zacznijmy od pytania: „rankiem przejrzałem spisy treści swoich książek – kto pisał o kolorach?”¹. Kolor pojawia się jako zagadka, jako problem o filozoficznym charakterze (to Ludwig Wittgenstein pisał, że „kolory skłaniają nas do filozofowania”² ...). Kolor przychodzi nie wiadomo skąd – rodzi się na styku świata i oka i wraz z nimi podlega nieustającym, kulturowym i naturalnym metamorfozom – potem nagle znika. Bez wątplenia nie przynależy on jedynie do sfery postrzeżeń zmysłowych czy biologii, lecz jest również faktem społecznym. Jego paradoksalność polega jednak na tym, że zwykle pozostaje niewidzialny: „...tak rzadko widzimy kolor, dopóki nas nie rani lub obraża. Kolor przechodzi przez nas w ten sam sposób, w jaki nie zauważamy naszego własnego oddechu, dopóki on się nie zatrzyma”.³ Ta organiczna cecha koloru, podobieństwo do oddechu, a więc jego ściśle powiązanie z naszym byciem w świecie, utrudnia zobaczenie go. „Kolor przechodzi przez nas”: to znaczy również, że współgra z naszymi emocjami, afektami, jest często najbardziej intymną formą pamięci. Nastrojem, trudno uchwytną aurą pozostawianą przez rzeczy i ludzi, ale także przez konstelację wydarzeń i czasów zwaną historią.

1. Derek Jarman, *Chroma. Księga kolorów*, przeł. Paweł Świerczek, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017, s. 19.

2. Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, transl. Peter Winch, University of Chicago Press, Chicago 1980, s. 66.

3. Michael Taussig, *What Color Is the Sacred?*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2009, s. 243.

3



4

„Moje ostatnie refleksje skłaniają mnie ku pogładowi, że wszystko nasycy się takim lub innym kolorem, każda idea ma w człowieku swoje zabarwienie, swój kolor”⁴, pisał Kazimierz Malewicz, czujny teoretyk barw. Malewicz, podobnie jak Wittgenstein i Strzemiński, przynależeli do pokolenia, na który wielki wpływ wywarło doświadczenie I wojny światowej, pierwszej z nowoczesnych apokalips. Nowy wiek rodzi się w cierpieniach, jego obraz rozjeżdża się ze znanym pokoleniu ich ojców doświadczeniem – wymaga więc nowych form historii. Refleksja o barwach do nich przynależy. Skoro, jak sugeruje autor Białego kwadratu na białym tle, „każda idea ma swoje zabarwienie”, również historia – jednocześnie abstrakcyjna idea i materialny konkret – ma swój kolor.

Derek Jarman, angielski reżyser, ale również pisarz, w *Chromie. Księżdzie kolorów*, książce będącej pasażem przez wieki sztuki i naszego postrzegania kolorów, przechodzi od intymnej opowieści o swojej relacji z poszczególnymi barwami („nocą marzę o kolorach. / Niektóre sny snują się barwnie. / Barwne sny PAMIĘTAM”⁵), do bardziej ogólnej refleksji, w której stają się one częścią doświadczenia historii. „Biel przesłania, jest nieprzezroczysta, nie można przez nią patrzeć. Biel szaleje na punkcie władzy”⁶; „Na zgliszczach wojny odbudowany został kolor”⁷; „Pamiętajcie, najwspanialsze zachody słońca są zawsze konsekwencją przemocy i kataklizmu...”⁸

...

Intuicja Jarmana sformułowana już po doświadczeniach Czarnobyli i upadku Muru Berlińskiego, z perspektywy kończącego się wieku, jest celna: relacja koloru i historii to jeden z przeoczonych kluczy do dwudziestowiecznego doświadczenia. W momentach największej intensywności historycznych wydarzeń, w chwilach kataklizmów i tragedii, których pełno w zeszłym stuleciu, tym co pozostaje pod powiekami – niczym w powidoku – są właśnie barwy: to marginalna, ale dająca do myślenia lekcja, którą wyczytać można na marginesach niektórych świadectw. W takich momentach objawianie się kolorów przekracza granice jednostkowego, subiektywnego wizualnego świadectwa, stając się częścią Wydarzenia – nie są więc one już naszą prywatną własnością. Jak w Hiroszimie (gdzie podczas wybuchu każdy obiekt reagował, zmieniając kolor i przechodząc od białego do czarnego i na odwrót), Czarnobyli (gdzie wybuchowi towarzyszyła niespotykana na co dzień gama kolorów), czy w szarości i bezdennej ciemności nocy Auschwitz: one przynależą do Historii.

4. Cyt. za: Paweł Mościcki, *Biała historia naszych płócien. Malewicz i doświadczenie koloru*, w: *Konstelacje. Sztuka i doświadczenie nowoczesności*, red. Daniel Muzyczuk, Paweł Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 67.

5. Derek Jarman, *Chroma...*, s. 20.

6. Tamże, s. 33.

7. Tamże, s. 35.

8. Tamże, s. 51.



Oko

Gejowskie spojrzenie Dereka Jarmana kliruje historię sztuki, podważa ją i rozbraja, nadaje jej barwę, „koloruje ją”. Kolory zdają się żyć swoim, autonomicznym życiem, nie podlegając akademickim hierarchiom i ustaleniom. Chroma jest nie tylko pisany z ukosa montażem czasów, obrazów, tekstową podróżą poprzez cytaty („...kto pisał o kolorach?”), ale również wstrząsającym, osobistym zapisem odchodzenia, pasażem ku śmierci. Gdy Derek Jarman pisał *Księgę kolorów*, był już śmiertelnie chory na AIDS. Tracenie kolorów było jednym z najbardziej odczuwalnych skutków procesu umierania. Patrzeć staje się formą okaleczenia – doświadczenie szczególnie bolesne dla artysty wyczulonego na barwy... Realizuje wówczas *Blue*, medytacyjny film, w którym jedynym pojawiającym się kolorem jest błękit – jedyny kolor, który rejestrowały jego zmysły na tym ostatnim etapie życia. Inna wersja czerni⁹, kolor śmierci. „Czy jeśli zamknę jedno oko, będę widział połowicznie?”¹⁰: okaleczenie staje się dla Jarmana nie tylko fizycznym doświadczeniem kogoś, kto traci wzrok i możliwość prawidłowego „czytania” barw, ale również stanem, w jakim znajduje się artysta – jednocześnie klirujący historię i pozostawiający efemeryczne świadectwo. Wzrok jednocześnie niesie cierpienie i ukojenie.

Z kolei Józef Czapski zapisuje w 1943 roku podczas pobytu w Jerozolimie (a więc już po wydostaniu z ZSSR i po (nie)przeżytych doświadczeniach Katynia): „...precyzja oka, nie precyzja ręki, jest zadaniem pierwszym i najistotniejszym. Precyzja oka w łowieniu odcieni, wzbogacanie wrażliwości przez coraz muzykalniejsze reagowanie na wzajemne działanie barw, na walory, na ciepło-zimne kontrastowanie, na kompozycję, na wzajemne oddziaływanie brył i plam całości – praca ku jednoczesności widzenia, ku bezwzględnemu podporządkowaniu każdej plamy, każdej kreski całości”¹¹. W tym pozornie oderwanym od grozy wojennej *passusie* – pochwalę oka i jego precyzji, narzędzia dla malarza równie ważnego, jak skalpel dla chirurga – pojawia się, podskórnie, wątek ocalenia, jakie niesie za sobą patrzenie.

9. Por. Michel Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. Maryna Ochab, Oficyna Naukowa, 2013.

10. Derek Jarman, *Chroma...*, s. 136.

11. Józef Czapski, *Patrząc*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1983, s. 91.

To, co zobaczone – świadectwo – nie może zostać „odzobaczone”, a więc nie podlega „wizualnej amnezji”. Jednak w innym miejscu Czapskiego ogarniają już wątpliwości: w eseju *Proust w Giazowcu*, będącym rodzajem rekonstrukcji obozowych wykładów o W poszukiwaniu straconego czasu (co warto wspomnieć, fragmenty powieści Czapski odtwarzał obozowych współtowarzyszom niedoli z pamięci...), zauważa: „Nie jestem pewny, czy w tym, co wówczas mówiłem, nie było *Dichtung und Wahrheit*, deformacji, którą daje dystans, luki pamięci i dość specjalne warunki”¹². Dystans czasowy, ale również ten rozumiany jako luka, rozdział między światem i jego obrazem, deformuje świadectwo, stając się formą okaleczenia. Oko artysty, tak jak oko świadka, obcuje więc zawsze z „kolorami Historii” – marginalnymi czasem niuansami obrazu, ledwo uchwytną aurą – nie zaś z nią samą. Inny w nią wgląd pozostaje niedostępny dla tego, kto przeżywa wojenne piekło i chce świadczyć. Dystans, okaleczenie przez historię, pozostają czymś nieprzekraczalnym.

Luiza Nader, pisząc o wojennych rysunkach Władysława Strzemińskiego, wskazuje na cielesne i przestrzenne uwikłanie każdego obserwatora i – tym samym – każdego świadectwa. Zauważa: „owa „pozycja w przestrzeni” w przypadku (...) Strzemińskiego zakładała pewien dystans do opisywanych wydarzeń, rozumiany jednak nie jako wyraz obiektywizmu, ale świadomej autokrytyki własnego miejsca wobec rozgrywającego się okrucieństwa. Miejsca zawsze już uwikłanego w scenę rozgrywającej się zbrodni, pozbawionego niewinności i neutralności”¹³. Być może więc Strzemiński dokonuje w swych wojennych cyklach przekroczenia, do którego nie był zdolny Czapski: jego z kolei malarstwo zawodzi, nie staje się wizualnym ekwiwalentem „katyńskiego dołu”. A może wymowne artystyczne milczenie autora *Patrząc* i *Czytając* jest najgłębszą wizualną formą historii? Katyńska teoria barw to w rzeczywistości malowanie niewidzialności.

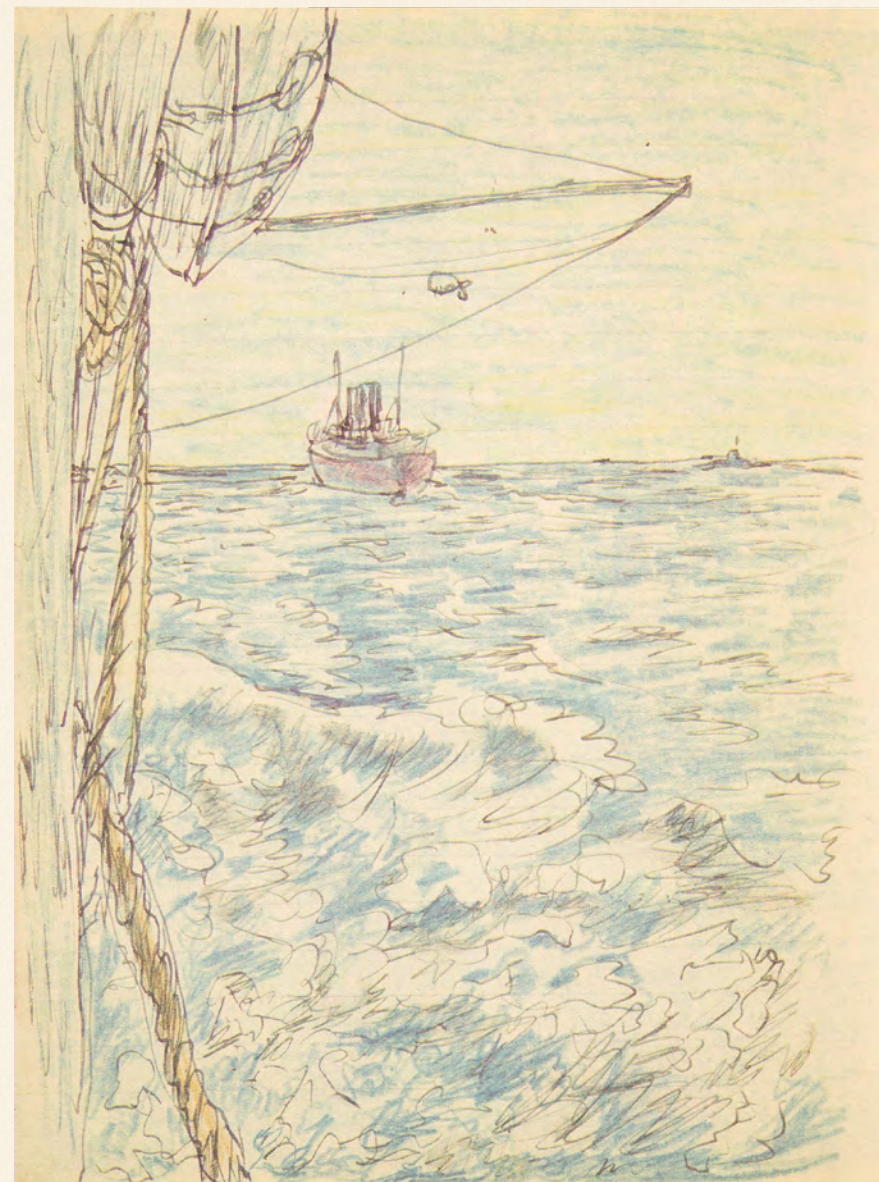
12. Józef Czapski, *Czytając*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015, s. 97.

13. Luiza Nader, *Afekt Strzemińskiego. Teoria widzenia, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciel – Żydów, ASP w Warszawie – Muzeum Sztuki w Łodzi, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018, s. 130.*

Archeologia

Historia jest procesem, który produkuje odpady. Uświadomienie sobie jej mechanizmów następuje zwykle poprzez resztki, fragmenty – pozostałości, do których dostęp i których (nasze) rozumienie podlegają zwykle rozmaitym ograniczeniom i z założenia naznaczone są ułomnością. Obcowanie z historią – „po czasie” – staje się formą specyficzną archeologii, polegającej na czasochłonnej i efemerycznej rekonstrukcji tego, co okaleczone: nie tylko znaczenia, ale również często nieuchwytnych afektów, czy tego, co najbardziej ulotne – kolorów. W Korze, medytacyjnym eseju będącym efektem podróży do dawnych obozów w Auschwitz i Brzezince, miejscu śmierci części jego rodziny, francuski filozof Georges Didi-Huberman koncentruje się na patrzeniu jako na formie archeologii, sposobie uprawiania refleksji historycznej: „Nigdy nie można więc powiedzieć: nie ma tu nic do zobaczenia, nie ma tu już nic do zobaczenia. Aby mieć wątpliwość w to, co się widzi, trzeba jeszcze umieć patrzeć, patrzeć mimo wszystko. Mimo zniszczenia, wymazania wszystkiego. Trzeba umieć patrzeć tak, jak patrzy archeolog. To dzięki takiemu patrzeniu – pytającemu – na to, co widzimy, rzeczy zaczynają patrzeć na nas ze swoich zagrzebanych przestrzeni i zagrzebanych czasów”¹⁴. Kora zaczyna się i kończy apologią patrzenia. Zostaje ono – znów – sprowadzone do bardzo pierwotnego gestu, który przekracza porządek języka i staje się formą przepowiadania. Składanie rozproszonych strzępów pamięci jest tu jednocześnie formą odzyskiwania utraconego w odmętach historii czasu, gestem zbawienia tego, co skazane na niebyt, jak i próbą mocniejszego osadzenia się we własnym ciele, w patrzeniu, które nie jest tu wyabstrahowanym widzeniem, lecz właśnie rodzajem doświadczenia historii. Obcowanie ze śladami destrukcji, wojny i zagłady jest więc, w pierwszej kolejności, kwestią zmysłów, a nie umysłu. Empatii, która rodzi się z wpatrywania się, nie jest zaś sprawą moralnego osądu czy wyrazem teoretycznego (kartezjańskiego) punktu widzenia. Doły katyńskie, podobnie jak Brzezinka, czy inne miejsca naznaczone w XX wieku niewyobrażalnym cierpieniem, są więc (czy może: mogą być) miejscami, w których kwestionuje się i rekonstruuje nie tyle prawdy i nieprawdy historyczne (choć to oczywiście też), ale również, w których testowane jest oko i patrzeć. Nie tyle jednak chodzi tu o zmysł obserwacji (tak ważny dla świadka), co raczej o skomplikowaną operację, która łączy widzenie i empatię. Archeologia staje się empatyzowaniem z wykopanymi, materialnymi resztkami i śladami, i ich właściwym umiejscowieniem w palecie barw Historii.

14. Georges Didi-Huberman, Kora, przeł. Tomasz Swoboda, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2013, s. 77-78.



Widmo

„Przedarłem się przez błękitny klosz ograniczeń kolorów i wyszedłem w biel. Unicestwiłem obręcz horyzontu, rozdarłem go, zrobiłem z niego torbę, włożyłem do niego koloru i zasupałem. Płyn dalej! Biel, bezdenna otchłań, nieskończoność przed nami”¹⁵, pisał Malewicz.

Intymna relacja ze zmarłymi, podobnie jak intymna relacja z kolorami (i refleksja o nich) jest w istocie przekroczeniem, opuszczeniem bezpiecznej przestrzeni – niezależnie, czy będzie ona przynależała do „utrwalonego raz na zawsze” dyskursu historii sztuki, czy po prostu do świata żywych. Pasażem na drugą, nieznaną stronę. Kłrowaniem tego, co pozornie bezbarwne. Drogą ku (różnie rozumianej) nieskończoności.

Czapski cudem unikając śmierci, a następnie podążając po śladach zamordowanych katyńskich współtowarzyszy, w pewnym sensie dwukrotnie przekroczył granicę świata żywych. Nie będąc martwym, znalazł się w zamieszkałej przez widma między-przestrzeni: wśród tych, których szczątki nigdy nie zagnały ukojenia, symbolicznie rozkopywane przez żywiących się energią umarłych narodowych wampirów. Pół-żywy, pół-martwy: podobnie jak Jarman, znalazł się w paradoksalnym miejscu, z którego jednocześnie widać wszystko i nie widać nic. Wśród całej palety kolorów i całkowitego jej braku.

Widmo, ślad na siatkówce: pusty znak nieobecności. Kolor nienamalowanej historii.

15. Cyt. za: Derek Jarman, Chroma..., s. 31.

Tomasz Szerszeń

Antropolog kultury i artysta wizualny, eseista. Autor książek Wszystkie wojny świata (2021), Podróżnicy bez mapy i paszportu (2015) i Architektura przetrwania (2017), redaktor książek Oświecenie, czyli tu i teraz (2021, z Łukaszem Rondudą) i Neorealizm w fotografii polskiej 1950-1970 (2015, z Rafałem Lewandowskim). Redaktor „Kontekstów”, współzałożyciel pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN. Autor wielu tekstów i przekładów publikowanych w pismach i antologiach. Swoje projekty artystyczne pokazywał na wystawach m.in. w Galerii Studio, Muzeum Sztuki w Łodzi, Fundacji Archeologia Fotografii, Galerii Asymetria, Nowym Teatrze, Muzeum Mickiewicza w Stambule, Indie Photography Gallery w Tel Awiwie czy na Paris Photo. Współkurator wystaw Czym jest Oświecenie? (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2018) i Transfert (Galeria Studio w Warszawie, 2019), współautor projektu teatralnego Hiroshima / Love (Biennale Warszawa, 2019).

Joanna Ostrowska

Fragment o pisaniu queer historii XX wieku

Miesiącami pracuję analitycznie – pisze Józef Czapski. W miarę podnoszenia się ostrości widzenia, precyzji oka, analiza staje się bardziej dokładna, ilość barw i odcieni wzrasta do tego stopnia, że przychodzi chwila, gdzie wyczuwam b e z g r a n i c z n o ś ć tego wzrostu, (...) rozkładanie barw na plamy cieplejsze i zimniejsze staje się coraz bardziej precyzyjne, z drobnego przecinka przechodzę na plamkę, z plamkę na kropkę coraz mikroskopijniejszą. (...) I wtedy właśnie, kiedy odwrócony od jakiegokolwiek innego zadania, jestem zanurzony w ten bezgranicznie w głąb rozszerzający się świat odcieni barwnych, kiedy po mniej lub więcej długim trudzie wciąż na nowo odkrywam, że kilka farb na palecie dać nam może miliony kombinacji barwnych, wtedy nagle (...) przychodzi wręcz przeciwnie widzenie świata otaczającego (...).

O d m i e n n y sposób oglądania otaczającej nas rzeczywistości to warunek konieczny w trakcie odtwarzania dwudziestowiecznej historii osób nieheteronormatywnych. Zdążyliśmy się już niestety przyzwyczaić do przekonania, że „inni” nie pozostawili śladów; było ich w końcu niewielu, a ich wpływ na codzienność historyczną był podobno niewystarczający. Pojedyncze głosy z ukrycia przez lata utwierdzały nas w przekonaniu, że nieheteronormatywność jest czymś obcym. Milczenie wykluczonych zdejmowało z nas odpowiedzialność związaną z opowiadaniem. W Polsce „takich rzeczy” i „takich ludzi” miało nie być.



Pierwszy etap poszukiwań o d m i e ń c ó w to najczęściej tworzenie pocztu bohaterów. Z odmętów niepamięci trzeba wyciągnąć na światło dzienne tych, których ukryto. Z jednej strony walczymy o postacie znane i poważane, z drugiej – przekonujemy, że osoby nieheteronormatywne istniały. Zresztą, jak mogłoby być inaczej. Walczyły w zrywach niepodległościowych, sprawowały funkcje państwowe, zasiadały w uniwersyteckich gremiach, tworzyły polską kulturę i sztukę. Jack Halberstam pisze ironicznie o historykach-archeologach, którzy w szczytnym celu brną przez homofobiczne wymazanie oczywiście w poszukiwaniu prawdy. Wypełniają białe plamy historii i przywracają głos. Brzmi to bardzo patetycznie i jednocześnie niebezpiecznie. W końcu wyciągając na światło dzienne jednych, zakrywamy innych. Poszukując b o h a t e r ó w siłą rzeczy selekcjonujemy tych rzekomo najważniejszych, wprowadzamy hierarchię, częstokroć wybielamy życiorysy, aby przypadkiem opisywana biografia nie była ambiwalentna.

W o d m i e ń c z e j historii liczą się wszyscy. Jeden i Drugi z Tysięcy są równie istotni, jak uznany malarz intelektualista herbu Leliwa albo przystojny podróżnik i adiutant generała Maczka. Historia osób nieheteronormatywnych to wielogłos licznych postaci pochodzących z różnych klas społecznych, z różnym doświadczeniem życiowym funkcjonujących w hierarchicznym i homofobicznym społeczeństwie. Ćwiczenia z technik maskowania tożsamości płciowej i orientacji seksualnej stanowią punkt wspólny ich biografii bez względu na moment historyczny.

Przed wojną, w trakcie okupacji i po wojnie ukrywali się w bardzo podobny sposób. Cenzura dotycząca homoseksualności działała równie mocno w rodzinnym domu, jak i w życiu publicznym. Jeśli już tuż po wojnie osoby tej samej płci mogły trafić do polskiego więzienia za wspólne wyjście do kina albo do teatru zakończone relacją intymną, to czy rzeczywiście w „powojniu” tak wiele się zmieniło?

W polskiej historiografii dominuje przekonanie, że od 1932 roku Polska należała do tych nielicznych oświeconych społeczeństw, które przeciwstawiły się kryminalizacji homoseksualności. Kodeksy zaborców prześladowały osoby nieheteronormatywne, ale nowe polskie prawodawstwo miało to zmienić. Na pierwszy rzut oka rzeczywiście w Kodeksie Makarewicza nie umieszczono paragrafu podobnego do § 175 niemieckiego kodeksu karnego, ale istniała pewna niebezpieczna „furtka”. Artykuł 207 mówił jasno: „Kto z chęci zysku ofiarowuje się osobie tej samej płci do czynu nierządnego, podlega karze więzienia do lat 3”. Słowo „zysk” można było interpretować na różne sposoby. Zresztą w trakcie aresztowań – zarówno przed II wojną światową, w trakcie wojny, jak i do roku 1970 – polska policja pisała wprost o „zatrzymaniach za homoseksualizm”. „Zysk” nikogo szczególnie nie interesował.



Opowiadanie o doświadczeniach osób nieheteronormatywnych zatem koncentruje się na opisywaniu świata, w którym funkcjonowali – zawsze w kontrze do innych. Najczęściej w ukryciu. Ich życiorysy nie zostały wymazane. Często usuwano tylko „poszlaki” wskazujące na o d m i e n n o ś ć. Przyczyniła się do tego rodzina, państwo dbające o heteronormatywność polskiego dziedzictwa narodowego albo sam zainteresowany, który zdawał sobie sprawę, że bezpieczniej jest milczeć.

Opowiadanie o doświadczeniach osób nieheteronormatywnych zatem koncentruje się na opisywaniu świata, w którym funkcjonowali – zawsze w kontrze do innych. Najczęściej w ukryciu. Ich życiorysy nie zostały wymazane. Często usuwano tylko „poszlaki” wskazujące na o d m i e n n o ś ć. Przyczyniła się do tego rodzina, państwo dbające o heteronormatywność polskiego dziedzictwa narodowego albo sam zainteresowany, który zdawał sobie sprawę, że bezpieczniej jest milczeć.

W tej perspektywie świadkowanie o przeszłości nie tylko wywoływało strach, ale przede wszystkim ponownie wiązało się z opowiadaniem o swojej intymności i seksualności. Nadal w warunkach niesprzyjających. Wciąż udowadniając, że homofobiczna większość nie ma racji. Trudno samemu walczyć z radykalną – wręcz naturalistyczną – wizją przeszłości pozbawioną o d m i e n n o ś c i. A porażka w tej walce to istotny wątek queerowej historii Polski XX wieku.

A kiedy widzenie świata staje się syntetyczne Czapski pisze: *Zaczynam operować nie plamką, ale wielką plamą, płaszczyzną, działaniem nie drobnych, oddzielonych wycinków, które łączę przez rysunek (...), ale zestawieniem kolorów i form, które tak się wiążą, że nie ma rysunku oddzielonego od barwy, ani barwy oddzielonej od rysunku, że każda plama ma formę, że forma jest organicznie scalona z rysunkiem i barwą, że forma ta jest naturalnie, odruchowo podporządkowana kompozycji całości, że to, co się przed chwilą wydawać mogło najdzikszą deformacją, staje się jedynie wiernym wyrazem mojej wizji, przeważnie odbiegającej całkowicie od fotograficznego naturalizmu.*

Joanna Ostrowska

Doktor nauk humanistycznych w zakresie historii, studiowała również w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ, Katedrze Judaistyki UJ, Gender Studies UW, Zakładzie Hebraistyki UW i PWSFTviT w Łodzi. Wykładowczyni akademicka, krytyczka filmowa, dramaturżka. Zajmuje się tematyką związaną z przemocą seksualną w czasie II wojny światowej i zapomnianymi ofiarami nazizmu. Autorka głośnej książki „Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej” (2018), za którą otrzymała prestiżową nagrodę Mauthausen-Memorial-Forschungspreis oraz “Oni. Homoseksualiści w czasie II wojny światowej” (2021).

*Cytaty pochodzą z tekstu Józefa Czapskiego: *O skokach i locie ze zbioru Patrząc* (wybór: J. Pollakówna), Kraków 2004.

** Autorka dziękuje Krzysztofowi Tomasikowi za inspirującą rozmowę dotyczącą biografii Józefa Czapskiego i Jana Juliusza Tarnowskiego.

Julia Holewińska Wojciech Faruga

Wywiad

„Katyń. Teoria barw” jest próbą odzyskania historii zbrodni katyńskiej i ukazania przemilczanych bądź celowo pomijanych tematów. Skąd tyle niedopowiedzeń, kłamstw i kłamstewek wokół tego tematu? I kto kłamie?

Julia Holewińska: Zbrodnia katyńska to jedno z najtragiczniejszych wydarzeń w XX - wiecznej historii Polski. Najtragiczniejszych na wielu poziomach. Po pierwsze, co oczywiste, mamy tu do czynienia z wielotysięcznym mordem polskich oficerów, urzędników państwowych, nauczycieli etc. Po drugie fakt, że zbrodni tej od początku towarzyszyło kłamstwo. Przez 50 lat władze ZSRR zaprzeczały swojej odpowiedzialności za zbrodnię katyńską. Dopiero 13 kwietnia 1990 roku oficjalnie przyznały, że była to „jedna z ciężkich zbrodni stalinizmu”. Uderzający jest fakt, że do dziś nie wiemy wszystkiego na temat Katynia. Tak długie przemilczenie zamazuje obraz historii, zamazuje pamięć, sprawia, że sposoby reprezentacji stają się niepełne, czy wręcz przekłamane. Trzeba bowiem pamiętać, że sowieckie milczenie nie jest jedynym z „kłamstw katyńskich”.

Wojciech Faruga: W oficjalnej narracji dotyczącej zbrodni katyńskiej dominuje obraz pięknych polskich oficerów w pięknych mundurach. Przyczyniła się do tego na pewno polityka państwa polskiego promująca mit inteligentckiej, tragicznej ofiary Polaka poległego na Wschodzie, ale też filmy fabularne powstałe o Katyniu już w wolnej Polsce. Prawda jednak jest nieco inna – w Katyniu zginęli ludzie różnych profesji, z różnym poziomem wykształcenia, o różnym statusie społecznym czy ekonomicznym.

JH: Osoby różnych wyznań, płci i orientacji seksualnej. Niewielu z nas wie, że w Katyniu pomordowani zostali Żydzi, kobiety czy osoby homoseksualne. Ten obraz nie pasuje do oficjalnej historii.

WF: Wiele lat temu pracowałem przy tworzeniu ekspozycji Muzeum Katyńskiego. Dokumenty wydobyte z dołów katyńskich ukazują nam zupełnie inne oblicze ofiar. Żołnierze nie mieli chociażby jednakowego umundurowania. Mundury niektórych z nich pamiętały nawet wojny napoleońskie czy Insurekcję Kościuszkowską. Podobnie z zawodami, które wykonywali pomordowani. Dziś w muzeum zaprojektowanym przez Jerzego Kalinę możemy oglądać wyselekcjonowaną reprezentację ofiar katyńskich, jednostronną, martyrologiczną narrację.

JH: Kłamstwo katyńskie rozgrywa się do dziś poprzez strategie polityczne, dyskursy, ale też poprzez świadome przemilczanie. Bardzo ciekawy był dla nas z Wojtkiem fakt, że do dziś teatr polski nie podjął tematu Katynia. Próba zawłaszczenia pamięci o tym wydarzeniu jest dla nas niezrozumiała. Dla tak zwanej prawicy, zwłaszcza po katastrofie smoleńskiej, jest to narzędzie polityczne, lewica zdaje się całkowicie ten temat odpuszczać. Zajęcie się tematem Katynia jest dla nas procesem odzyskiwania – tematów i historii nieobecnych w teatrze i sztuce. To także temat tegorocznego Festiwalu Prapremier.

W tekście „Katyń. Teoria barw” czuć dojmującą tęsknotę za wolnością. W scenie oczekiwania osadzonych na listy można dostrzec kruche, niemal naiwne podrygi nadziei. Zupełnie jak w scenie, gdy postaci wyobrażają sobie, co zrobią po wojnie („Przygarnę psa”, „Na Giewont wejdę”, „Będę wreszcie żył jak chcę i kochał, kogo chcę”). Czy dziś jesteśmy w stanie sobie wyobrazić lub poczuć tęsknotę do wolności?

JH: Faktycznie temat wolności jest jednym z nadrzędnych tematów tego tekstu. Część dramatu stanowią wydobyte z dołów zapiski osób pomordowanych w Katyniu. Te relacje są wstrząsające. Dojmującym doświadczeniem jest dla osadzonych w obozach doświadczenie nudy. Więźniowie wciąż czekają: na listy, na zmianę diety, na odrobinę prywatności, ale też na powrót do normalnego życia. U Czapskiego – przewodnika naszego spektaklu to pragnienie wolności reprezentowane jest przez opowieść o kolorach, które stają się dla niego emanacją człowieczeństwa, świata, który utracił. Czapski wielokrotnie pisał o zbrodni katyńskiej, to przecież dzięki niemu de facto wiemy, co wydarzyło się w 1940 roku na Wschodzie, jednak nigdy nie namalował obrazu związanego z tamtym doświadczeniem. Kluczowe staje się stwierdzenie Teodora Adorno, przez nas oczywiście sparafrazowane, że „pisanie wierszy po Auschwitz jest barbarzyństwem”. To właśnie zdaje się przypadek Józefa Czapskiego. Mój tekst jest swojego rodzaju powidokiem, że przywołam innego wybitnego malarza – Władysława Strzemińskiego – w którym różne perspektywy i widzenia nakładają się na siebie, współlistnieją. Nie roszczę sobie prawa, żeby opowiadać o doświadczeniu przebywania w obozie, to raczej tekst o pamięci, o postrzeganiu świata, niejednoznaczności historii i tęsknocie za wolnością, która jest doświadczeniem uniwersalnym, ludzkim, choć na każdym etapie dziejów z pewnością zupełnie innym.

Wojtku, w ostatnich Twoich spektaklach takich jak „Matka Joanna od Aniołów” z Teatru Narodowego, „Tysiąc nocy i jedna. Szeherazada 1979” z Teatru Słowackiego w Krakowie, czy „Rosemary” z Teatru Śląskiego, można zauważyć silną fascynację niezależnymi kobiecymi postaciami, które - każda na swój sposób - dążą do wolności. Z drugiej strony wszystkie te spektakle dotyczą kwestii obecności zła. Czy w spektaklu „Katyń. Teoria barw” kontynuujesz swoje filozoficzne poszukiwania na temat istoty wolności i zła?

WF: W spektaklu „Katyń. Teoria barw” zajmujemy się próbą poradzenia sobie, także w wymiarze artystycznym, z możliwością reprezentacji po doświadczeniu ludobójstwa. Zło wpisane jest tu w samo wydarzenie historyczne, które jest punktem wyjścia dla spektaklu. Mamy tu do czynienia z bohaterami i bohaterkami postawionymi przed mechanizmem zbrodni i kłamstwa. Postać Wielkiej Kłamczuchy Katyńskiej jest tych dwóch mechanizmów reprezentantką, choć nie tylko ona dolewa tu oliwy do ognia. Staramy się przyjrzeć manipulacjom, strategiom zakłamywania, przemilczania. Każda z postaci jest tu ofiarą, ale i na swój sposób manipulatorem. Zło generowane jest tu przez koło historii, plotkę, zatajenie tożsamości, czy przez zwykłe najprostsze, najbardziej ludzkie potrzeby, jak potrzeba ułożenia ciała do snu. Sytuacja, w której znajdują się nasi bohaterowie i bohaterki jest rodzajem więzienia – tego dosłownego, ale i metaforycznego, egzystencjalnego. Jak zachowuje się człowiek pozbawiony prywatności, możliwości realizacji swoich potrzeb, także tych seksualnych, borykający się z brakiem podstawowych warunków bytowych, ale także mierzący się ze swoim ego i walką o jedną narrację historyczną – oto pytania tego spektaklu, które zdają się być ważne także w kontekście genezy zła.

Podziękowanie

Podziękowania dla Piotra Kłoczowskiego i Instytutu Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską za łaskawe udostępnienie wybranych stron z dzienników Józefa Czapskiego za: Józef Czapski, Wybrane strony t.1-2, opracowała Emilia Olechnowicz, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Warszawa, 2010.

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Al. Mickiewicza 2,
85-071 Bydgoszcz

www.teatrpolski.pl

Redakcja: Daria Sobik

Projekt graficzny, skład: Pergama - Wojciech Lewan

Projekt plakatu: Tomasz Szerszeń

Rok wydania 2021

teatr polski bydgoszcz

dyrektor Wojciech Faruga zastępczyni dyrektora ds. programowych Julia Holewińska główny księgowy Jacek Grabarczyk kierowniczką działu artystycznego Bernadeta Fedder kierowniczką działu produkcji Anna Kosmała główna specjalistka ds. działań międzynarodowych Elena Małygina-Tworkowska kierowniczką literacką Daria Sobik pedagogożka teatru Karolina Sosińska kierowniczką działu komunikacji Marietta Maciąg specjalistki ds. komunikacji Natalia Gryszówka, Magdalena Niedźwiecka, Aleksandra Rzęska, Agnieszka Sondej aktorzy i aktorki Sara Celler-Jeziarska, Paweł L. Gilewski, Mirosław Guzowski, Marian Jaskulski, Damian Kwiatkowski, Dagmara Mrowiec-Matuszak, Karol Franek Nowiński, Katarzyna Pawłowska, Emilia Piech, Jerzy Pożarowski, Michalina Rodak, Michał Surówka, Małgorzata Trofimiuk, Jakub Ulewicz, Małgorzata Witkowska, Marcin Zawodziński inspicjenci Hanna Gruszczyńska, Adam Pakieła sekretarka Joanna Konopka główna specjalistka ds. pracowniczych oraz BHP Marta Pierchalska/Dorota Kroll zastępczyni głównego księgowego Joanna Kraszewska specjalistka ds. płac Elżbieta Cieślak księgową Joanna Szewe, Aleksandra Szymczyk kierownik działu techniczno - gospodarczego Waldemar Gracz zastępczyni kierownika ds. gospodarczych Beata Waszak specjalistki ds. techniczno - gospodarczych Maria Skora, Kazimiera Szramka kierowniczką pracowni krawieckiej Ewa Stańska krawcowe Alina Tadych, Aldona Włoch kierownik pracowni multimedialnej Robert Łosicki specjaliści oświetlenia scenicznego Marcin Należyty, Eugeniusz Wiśniewski specjalistka ds. multimedii Karolina Lewandowska specjaliści dźwięku scenicznego Leszek Drygas, Krzysztof Kroschel, Marcin Muszyński brygadzysta sceny Artur Ekwiński montażyści sceny Jędrzej Dolata, Marakou Dzmitry, Mariusz Pawlikowski, Roman Pietrzak, Norbert Wysocki rekwizytorzy Eugeniusz Baranowski, Wiesław Mitoraj garderobiane Olga Betańska, Jadwiga Kamińska, Katarzyna Wysocka fryzjer Michał Boroń ślusarz Jarosław Andrysiak stolarz Krzysztof Pawlak zaopatrzeniowczyni - kierowczyni Bożena Lange konserwator - kierowca Zbigniew Czerniak