

ANNA SOBIECKA

WOJNA DRAMATEM PISANA*

Abstrakt. W niniejszym artykule wybrane przykłady najnowszej dramaturgii polskiej zostaną rozpoznane jako reprezentacje obrazów wojennych. Reprezentacje te mają zarazem szczególny status – dają możliwość przechowania pamięci i prawdy o przeszłości, ale także jej przekształcania lub aktualizowania w kontekście wydarzeń współczesnych. Tym samym udramatyzowane reprezentacje doświadczeń wojennych będą pełniły różne funkcje: będą rewidowały lub redefiniowały obrazy przeszłości, nadając im nowe znaczenia, albo dokonywały trawestacji wybranych obrazów bądź motywów, uruchamiając nowe modele i sposoby odczytania przeszłości.

Słowa kluczowe: najnowsza dramaturgia polska; praktyki dramatyczno-teatralne; reprezentacje wojny

WAR AS DRAMA

Abstract. This article examines selected examples of contemporary Polish drama as depictions of wartime imagery related to events of the past. These depictions hold a unique status, allowing for the preservation of memory and truth about the past while also enabling its transformation or reinterpretation in the context of contemporary events. Thus, dramatized representations of wartime experiences serve various functions: they may revise or redefine images of the past by assigning them new meanings, or they may transfigure selected images or motifs, enabling new models and ways of interpreting history.

Keywords: contemporary Polish drama; dramatic and theatrical practices; representations of war

Dr hab. ANNA SOBIECKA, prof. UP – Uniwersytet Pomorski w Słupsku, Zakład Antropologii Kultury i Badań Kaszubsko-Pomorskich, Katedra Filologii Polskiej; adres do korespondencji: ul. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk; e-mail: anna.sobiecka@upsl.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5155-0393>.

* Nawiązanie do tytułu pracy Iwony Gosik-Kapelińskiej *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu* (Kraków: InAltum, 2011).

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

Najnowsza dramaturgia polska, podobnie jak współczesne praktyki dramatyczno-teatralne, stosunkowo często odwołuje się do obrazów przeszłości, przywołując między innymi spopularyzowane narracje związane z drugą wojną światową i jej długotrwałymi skutkami. Obecność tę zauważają badacze zjawisk teatralnych¹. Małgorzata Sugiera określa je performatywnym „przedstawianiem przeszłości”², Dorota Sajewska – transformacjami „pozostałości historii”³, a przypomniany przez Mateusza Borowskiego i Sugierę Alun Munslow – „morfowaniem historii”⁴. Transformując lub dekonstruując przedstawiane historie, narracje dramatyczne stają się formą dialogu bądź mediacji przeszłości z teraźniejszością, źródłem uruchamiania pamięci o wydarzeniach minionych i ponownie odzyskanych lub zapisem doświadczeń wojennych. W przypadku morfowania przeszłości narracje dramatyczne w sposób świadomy przekształcają wybrane obrazy, postaci lub historie, nadając im nową formę struktury lub postzapisu, które przesądzą o ich nowym znaczeniu.

W niniejszym artykule wybrane przykłady najnowszej dramaturgii zostaną rozpoznane jako reprezentacje obrazów wojennych odnoszących się do wydarzeń sytuujących się w przeszłości. Będą to zarazem reprezentacje o szczególnym statusie, dające możliwość przechowania pamięci i prawdy o przeszłości, ale także jej przekształcania, dekonstruowania lub aktualizowania w kontekście wydarzeń współczesnych. Tym samym udratyzowane reprezentacje doświadczeń wojennych spełnią dwojakie funkcje. Po pierwsze będą rewidowały lub redefiniowały obrazy przeszłości, po drugie – dokonywały dekonstrukcji i trawestacji wybranych obrazów lub motywów, uruchamiając nowe modele odczytywania przeszłości. W ten sposób historie na nowo opowiedane, przepisywane czy morfowane staną się świadectwem rozliczenia z przeszłością, a zarazem modelem reinterpretowania narracji historycznych, które ze względu na sposób oddziaływania mają wymiar wspólnotowy, co w odnie-

¹ Zob. Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2010); Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek, red., *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012); Małgorzata Leyko, „Historia w teatralnym remiksie”, *Dialog: miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 3 (688) (2014): 126–135.

² Małgorzata Sugiera, „I staw się przede mną. Przedstawianie przeszłości w polskim dramacie współczesnym”, w: *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012), 195.

³ Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2016), 71.

⁴ Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, „Morfowanie historii”, *Dialog: miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 7–8 (728–729) (2017): 186.

sieniu do praktyk dramatyczno-teatralnych o tematyce historycznej akcentował Freddie Rokem⁵.

Owo „bycie w historii”⁶, jak procesy te dookreśla Sajewska, będzie przypominało autorską grę z historią – grę prowadzoną także w warstwie formalnej tekstów dramatycznych. W tym przypadku wyznacznikiem zostanie najczęściej zabieg trawestacji wybranych motywów, zdarzeń czy postaci, uruchamiający nowe sposoby odczytywania przeszłości. Na procesy te zwraca uwagę Agata Dąbek. Badaczka podkreśla, że utwory tematyzujące obrazy przeszłości dokonują jej „uobecniania”, przy jednoczesnej zmianie sposobu narracji o przeszłości. Zmiana ta powoduje „przesunięcie akcentu z tego, co się stało, na to, jak się o tym mówi, w jaki sposób się to przywołuje, a zarazem uobecnia”⁷, co pociąga za sobą określone konsekwencje w warstwie formalnej dramatów⁸. Zamiast wiernego odtwarzania historii mamy do czynienia z różnego rodzaju przekształceniami, dekonstrukcjami i trawestacjami, które decydują o fragmentarycznej i heterogenicznej strukturze tekstów. W dramatach pojawiają się nowe strategie narracyjne i kompozycyjne, uobecniające przeszłość lub pamięć o niej, jak na przykład: subiektywizacja narracji, narracja świadków, technika storytellingu, wreszcie liczne sygnały metatekstowe. Na znaczenie procesów figuracji przeszłości oraz zmian w strukturze tekstów zwracają uwagę Borowski i Sugiera, podkreślając, że „[...] historia jest formą, jaką nadajemy przeszłości w akcie materializacji, sposoby jej figuracji zaś w znacznej mierze przesądzają o tym, jak miniony czas nam się przedstawia oraz jakie niesie ze sobą znaczenia”⁹.

W dalszej części artykułu, zakładając, że zjawisko morfowania historii wymaga dalszych rozpoznań, zostaną zaprezentowane dwie grupy tekstów dramatycznych, dla których zjawisko morfowania będzie oznaczało rewidowanie, względnie redefiniowanie opisywanych wydarzeń historycznych albo taki rodzaj prezentowania przeszłości, który będzie wyznaczał próby tworzenia historii alternatywnych. Ponadto wydaje się, że nadrzędnym celem zabiegów podejmowanych przez autorów będzie dialog lub rewizja utrwalonego społecznie dyskursu historycznego, przede wszystkim w odniesieniu do współczesnych

⁵ Zob. Rokem, *Wystawianie historii*, 21.

⁶ Sajewska, *Nekroperformans*, 321.

⁷ Agata Dąbek, „Formy uobecniania pamięci we współczesnej dramaturgii polskiej”, w: *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*, red. Wojciech Baluch (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009), 172.

⁸ Sygnalizuję jedynie proces zmian formalnych zachodzących w najnowszej dramaturgii polskiej.

⁹ Borowski i Sugiera, „Morfowanie historii”, 187.

odmian antysemityzmu¹⁰, traumy dziedziczonej w odmianie postpamięci¹¹ lub szerzej pamięci zbiorowej¹². Należy przy tym jednak odróżnić utwory stanowiące reakcję na antysemityzm i traumę oraz sztuki odnoszące się w sposób krytyczny do różnych form dyskursu o antysemityzmie i traumie¹³. Ten drugi wariant tekstów jawnie dekonstruujących i morfujących przeszłość będzie dominował w zaproponowanych analizach.

MORFOWANIE JAKO REWIDOWANIE/REDEFINIOWANIE

Doświadczenia wojenne o długotrwałych i nie do końca rozliczonych skutkach zostały utrwalone w grupie narracji pojedwabińskich, którymi Marta Tomczok określa teksty kultury odwołujące się tematycznie do wydarzeń z 1941 r.¹⁴ Jedwabne jako znak zbiorowej pamięci przywołuje się w najnowszej dramaturgii stosunkowo często, między innymi w sztukach: *Żyd* Artura Pałygi (2009), *Burmistrz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk (2009) i *Nasza*

¹⁰ Ireneusz Krzemiński określa współczesny antysemityzm jako „wrogość do Żydów uzasadnianą ideologią antysemitką”, która stanowi „składnik ogólniejszej orientacji mentalnej”. Ireneusz Krzemiński, red., *Żydzi – problem prawdziwego Polaka. Antysemityzm, ksenofobia i stereotypy narodowe po raz trzeci* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015), 8.

¹¹ Trauma dziedziczona (inaczej transgeneracyjna lub międzypokoleniowa) jest pojęciem z zakresu współczesnej psychologii. Oznacza przeniesienie na kolejne pokolenia bolesnych wydarzeń, których doświadczyli przodkowie i ich nie przepracowali. W badaniach literaturoznawczych używa się wobec analogicznych zjawisk określenia „kategoria postpamięci” Marianne Hirsch. Odzwierciedla ona proces, który dokonuje się w świadomości potomków ocalałych z traumatycznych zdarzeń, związanych najczęściej z doświadczeniami drugiej wojny światowej i Zagładą. Zob. Marianne Hirsch, „Żaloba i postpamięć”, tłum. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 247–280.

¹² Barbara Szacka definiuje pamięć zbiorową jako „wyobrażenia członków danej zbiorowości dotyczące jej przeszłości, zaludniających ją postaci i wydarzeń, jak również sposoby ich upamiętnienia i przekazywanie o nich wiedzy, uważanej za obowiązkowe wyposażenie członka tej zbiorowości”. Zob. Barbara Szacka, „Pamięć zbiorowa i perspektywa pojednania”, w: *Pamięć zbiorowa, pojednanie i stosunki międzynarodowe*, red. Nicolas Masłowski i Andrzej Szeptycki (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020), 25–26.

¹³ Marek Kucia proponuje rozróżnienie pojęć: proces Zagłady i wydarzenia Zagłady oraz sprawcy procesu Zagłady i sprawcy wydarzeń Zagłady. Zob. Katarzyna Stec, Sylwia Sadlik i Marek Kucia, „Representations of Holocaust Protagonists in History Education in Polish Primary Schools under the Rule of the Law and Justice Party”, *Holocaust Studies. A Journal of Culture and History* 30, nr 27 (2023): 132–156, <https://doi.org/10.1080/17504902.2023.2245284>.

¹⁴ Marta Tomczok, „Po Jedwabnem. Narodziny popularnej opowieści rozliczeniowej”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, nr 25 (2015): 261. Zob. także Anna Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej* (Warszawa–Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2016).

klasa. *Historia w XIV lekcjach* Tadeusza Słobodzianka (2009). Modelem uruchamiającym dialog o wydarzeniach towarzyszących wojnie jest w tym przypadku typ narracji rozliczeniowej¹⁵. Model rekonstrukcji lub dekonstrukcji obrazów przeszłości przybiera przy tym postać dyskursu dramatycznego z utrwalonymi stereotypami pamięci zbiorowej o pogromie w Jedwabnem lub źródłach antysemityzmu. Mechanizm morfowania wydarzeń historycznych obejmuje nie tyle radykalne przekształcenie lub dekonstrukcję faktów historycznych, ile raczej rodzaj autorskiej gry z historią, która ma na celu zde-maskowanie głęboko skrywanych uprzedzeń lub traumy oraz sprzeciw wobec określonych typów narracji o pogromie w Jedwabnem¹⁶.

Dzieje się tak w przypadku *Żyda*, którego bohaterowie zmagają się z historią bezmiennego miasteczka i stereotypami towarzyszącymi ich myśleniu o relacjach polsko-żydowskich. Szkole zlokalizowanej w niewielkiej miejscowości, którą przed wojną zamieszkiwała liczna społeczność żydowska, grozi likwidacja. Grono pedagogiczne dowiaduje się, że jednym ze sposobów na ocalenie instytucji jest przyjęcie pomocy od Izraelczyka, którego ojciec uczył się w tej szkole dekady temu. Ów „pan... [...] z Izraela. Korzeniami, proszę państwa, zakorzeniony na naszej rodzinnej glebie”¹⁷, deklaruje pomoc. Nauczyciele mają zdecydować, w jaki sposób przywitać osobę hebrajskiego pochodzenia. Zarysowane w ten sposób zdarzenie dramatyczne prowadzi do nieoczekiwanych następstw, ujawniając skrywany antysemityzm bohaterów. Konflikt osiąga apogeum w momencie, kiedy Dyrektor ujawnia intencje gościa. Pragnie on, by szkoła nosiła imię jego ojca, znanego w Izraelu poety Mosze Wassersztajna¹⁸. Nauczyciele zastanawiają się, czy nadal chcą pracować w placówce, która będzie miała „takiego” patrona. Wuefista, osoba najbardziej radykalna w antysemickich poglądach, wypowiada je wprost: „Bo

¹⁵ Podobnie jest w przypadku dramatów odwołujących się do pogromu kieleckiego (1946): *Spotkamy się w Jerozolimie* Andrzeja Lenartowskiego (1991) i *1946* Tomasza Śpiewaka (2015).

¹⁶ Trudno w tym miejscu nie odwołać się do prac rekonstruujących wydarzenia w Jedwabnem w sposób odmienny: Jan T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (Sejny: Wydawnictwo Pogranicze, 2000); Jan T. Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2008); Anna Bikont, *My z Jedwabnego* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2004); Barbara Engelking i Jan Grabowski, red., *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2 (Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2018).

¹⁷ Artur Pałyga, „Żyd”, *Notatnik Teatralny*, nr 56–57 (2009): 200. Wszystkie cytaty według tego wydania.

¹⁸ Nazwisko bohatera można potraktować jako odwołanie do jednego z mieszkańców Jedwabnego Szmula Wasersztajna, który przeżył pogrom i zeznawał jako świadek w śledztwie toczącym się przed Sądem Grodzkim w Łomży w latach 1947–1949.

trochę się okazało, żeśmy wyhodowali zmięę na własnym łonie. Ja im żyć nie zabraniam” (s. 217). Frazie Wuefisty „Hitler złoty nie skończył roboty!” (s. 214) wtóruje ksiądz, który zrównuje rytualne zabijanie zwierząt z przestępstwem pedofilii. Sztuka kończy się niejednoznacznie. Dochodzi do próby inscenizacji powitania gościa słowami, które w zaistniałej sytuacji wybrzmiewają jak groźne ostrzeżenie: „prosim w nasze niskie progi, kłaniając się do ziemi! Do ziemi!” (s. 243).

Przykładem morfowania historii jest *Nasza klasa*, dramat rozliczeniowy z utrwalonym stereotypem o pogromie w Jedwabnem, a zarazem z narracjami o tych wydarzeniach. Sama nazwa miejscowości nie pojawia się w sztuce, choć poszczególne obrazy i sytuacje *Historii w XIV lekcjach* wyraźnie to sugerują. Zaprezentowane wydarzenia obejmują narracje świadków ujęte w szerokiej perspektywie czasowej. Zabieg ten pozwala na prześledzenie historii narastającego w Polsce antysemityzmu: od wydarzeń roku 1935, przez wojenne losy polsko-żydowskiej społeczności małego miasteczka, aż po współczesność – zarówno tę powojenną, jak i znacznie nam bliższą (odsłonięcie pierwszego i drugiego pomnika w Jedwabnem). Rewizja przeszłości dokonuje się za pośrednictwem narracji bliskiej formie solilokwium, której celem jest nie tylko segmentacja akcji dramatycznej ujętej w poszczególne „lekcje”, lecz także zaprezentowanie „prawdziwej”, dopowiedzianej przez autora historii kolegów i koleżanek z jednej klasy. Model dekonstrukcji historii Jedwabnego i jego mieszkańców opiera się w dramacie Słobodzianka na drobnych niuansach, szczegółach i dopowiedzeniach do wydarzeń, które rozegrały się w 1941 r. i kolejnych latach. Autor nie pozostawia wątpliwości co do własnej wizji przebiegu pogromu, jego inicjatorów i wykonawców. Dopowiada wojenne i powojenne losy bohaterów dramatu¹⁹.

Jednym z obrazów dramatu stają się wydarzenia z 1941 r., które determinują powojenne losy bohaterów. Wiele lat później w liście do Adama Bakera Zygmunt, reprezentujący typ „prawdziwego Polaka”, katolika i nacjonalisty, przypisuje zbrodnię dokonaną na Żydach „hitlerowskiemu bestiom”. Jednocześnie dodaje: „To wszystko jest nie do opisanego, co spotkało naszą ojczyznę Polskę nasz naród umęczony naszą klasę”²⁰. Ta niemożność opisanego historii buduje metatekstową ramę dramatu, implikując fragmentaryczność akcji dramatycznej, schematyczność postaci, a także obecność dialogu relacjonującego,

¹⁹ Przebieg pogromu w Jedwabnem i jego późniejsze konsekwencje uszczegóławia monografia *Wokół Jedwabnego* (2002).

²⁰ Tadeusz Słobodzianek, *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 71. Wszystkie cytaty według tego wydania.

bliskiego narracji świadków. Czyni on zarówno z bohaterów dramatu, jak i odbiorcy tekstu świadków lub współuczestników wydarzeń historii, która trwa i nadal jest aktualna, ponieważ dzieje antysemityzmu w Polsce nie kończą się w 1945 r.²¹ Zocha, która odwiedza Polskę po wielu latach, na kamieniu usytuowanym tuż obok spalonej stodoły odczytuje napis: „Żandarmi i hitlerowcy spalili 1600 Żydów” (s. 88)²². Oskarżenie mieszkańców o dokonany mord ksiądz Heniek nazywa prowokacją. Władkowi i Mariannie, którzy ujawniają prawdę o przeszłości, nieznanymi sprawcami wybijają okna, a na kartce, w którą jest zawinięty kamień, zapisują słowa: „Jak nie zamkniecie mordy, to dokończymy, czego nie dokończyliśmy” (s. 91). Chory na raka Władek, który jako sprawca brał udział w pogromie, dożywa momentu odsłonięcia pomnika ufundowanego w sześćdziesiątą rocznicę wydarzeń. Heniek i jego parafianie nie biorą udziału w tym „żenującym widowisku” (s. 92). Historia zatacza koło, ale niczego nie uczy. Morfując wydarzenia historyczne, dramat częściowo je przekształca, częściowo dekonstruuje, tworząc autorską wersję wydarzeń jako próbę dopowiedzenia prawdy, a zarazem jako wyraz niezgody na narracje budowane wokół prawdy i kłamstw o pogromie w Jedwabnem. Tym samym po raz kolejny pamięć zbiorowa Polaków zostaje poddana rewizji, bo jak podkreśla Barbara Szacka, jest ona nie tylko zbiorem indywidualnych „wyobrażeń” o przeszłości, lecz także sposobem „upamiętnienia i przekazywania” wiedzy o niej²³.

Podobne „ślady”²⁴ pamięci Jedwabnego odnajdujemy w *Burmistrzu*. Z fragmentarycznej narracji dramatu wyłania się historia bezimiennego

²¹ Warto w tym miejscu przywołać dyskusję, którą wywołał *Sąsiedzi* oraz grupa dramatów pojedwabieńskich. Twory te można uznać za próbę reakcji lub zmierzania się z tezami pracy Grossa, zwłaszcza z tymi, które – jak dowiodły późniejsze publikacje historyków IPN – miały się z prawdą historyczną. Zob. Paweł Machcewicz i Krzysztof Persak, red., *Wokół Jedwabnego*, t. 1–2 (Warszawa: IPN, 2002). Ukazanie się w krótkim odstępie czasu licznej grupy tekstów publicystycznych, historycznych i literackich, odwołujących się do pogromu w Jedwabnem, dowodziło potrzeby podjęcia na nowo dyskusji o udziale Polaków w zbrodniach dokonywanych na ludności żydowskiej w czasie drugiej wojny światowej oraz równie ważnej potrzebie upamiętniania prawdy o tych wydarzeniach.

²² Scena nawiązuje do wydarzeń z 2001 r., kiedy na miejscu mordu w Jedwabnem odsłonięto pomnik, który zastąpił wcześniejszy kamień, upamiętniający to miejsce, zawierający błędny napis o sprawcach pogromu i liczbie ofiar.

²³ Szacka, „Pamięć zbiorowa i perspektywa pojednania”, 25–26.

²⁴ Zob. Paweł Wolski, „Ślady miejsc wspólnych. O zaletach pojęcia toposu dla badań nad Zagładą”, *Narracje o Zagładzie*, nr 2 (2016): 36–49. Odwołując się do ustaleń badacza, można uznać, że prezentowany w *Burmistrzu* sposób obrazowania cmentarza w bezimiennym Miasteczku nosi cechy toposu Zagłady, jako formy reprezentacji doświadczeń związanych z kulturową figurą ofiar Zagłady.

Miasta, którego mieszkańcy wiodą spokojne i szczęśliwe życie. Pewnego dnia jego Burmistrz dowiaduje się o istnieniu tajemniczej koperty, w której umieszczono notatkę z nazwą Miasta i słowa determinujące wydarzenia dramatu: „prawda cały świat okrąży i do kogo trzeba dotrze”²⁵. We śnie-widzeniu objawia mu się Matka Boska, oznajmiając, że słyszy okropne krzyki dobiegające z Miasta. Postanawia je zniszczyć, chyba że Burmistrz znajdzie pięćdziesięciu sprawiedliwych. Rozpoczyna się proces targowania, przypominający biblijną opowieść o Locie. Drugim punktem odniesienia do historii, która wciąż trwa i jest odczytywana przez autorkę na nowo, staje się przestrzeń miejskiego cmentarza, gdzie pochowani są tacy, „co tu byli i ich nie ma. Wzięli walizki i poszli. Zostawili nam swoich zmarłych” (s. 301). W czasie nagłej burzy, która wywołuje wśród mieszkańców panikę, Burmistrz ujawnia skrywaną od wielu lat prawdę „o tych, co leżą na naszym cmentarzu. [...] Na cmentarzu, którego nie widać. [...] Myśmy zabili tych, co tam leżą. Oto Prawda” (s. 312). Mieszkańcy nie przyjmują Prawdy do wiadomości. Sprzeciwiają się decyzjom Burmistrza, a w centralnej części cmentarza, „którego nie ma, aby umarli nie mieli już dokąd wracać” (s. 318), stawiają Pomnik „ze złota, srebra i drogich kamieni” (s. 318). Dramat kończą didaskalia adresowane do odbiorców: „*Idźcie do domu widzowie i nie oglądajcie się za siebie. Już niczego nie ma. Nie ma na co patrzeć. Nie ma Cmentarza. Jest Pomnik. Nie ma Burmistrza. Jest Pomnik*” (s. 319). Po nich pojawia się informacja, że Bóg zniszczył Miasto. Towarzyszą jej słowa starotestamentowego wersu: „I dym wznosił/Się z tej ziemi/Jak dym z pieca/Bóg to zrobił” (s. 320) oraz kolejne didaskalia: „*Nie oglądajcie się, Widzowie, bo skamieniejecie jak Miss*” (s. 320). W przypadku *Burmistrza* historia przypomniana i na nowo morfowana staje się formą autorskiej przestrogi adresowanej do odbiorców.

W dramatach pojedwabińskich morfowanie przeszłości dokonuje się wieloetapowo i na różne sposoby, a przywołane przykłady można rozumieć jako autorskie warianty rekonstrukcji lub dekonstrukcji polskiego doświadczenia Zagłady jako traumy zbiorowej²⁶. Można jednak odnieść wrażenie, że długotrwałe

²⁵ Małgorzata Sikorska-Miszczuk, „Burmistrz”, *Notatnik Teatralny*, nr 56–57 (2009): 294. Wszystkie cytaty według tego wydania.

²⁶ Rekonstrukcji sposobów myślenia o polskim doświadczeniu Zagłady jako traumy zbiorowej dokonuje Elżbieta Janicka. Badaczka proponuje rewizję kategorii, jak również rewizję kategorii „świadka” Zagłady (w opozycji do terminu Kuci „świadkowie wydarzeń Zagłady”), posługując się określeniem „obserwatora uczestniczącego”. Przyjmując zaproponowane przez Janicką założenia, polskich bohaterów *Naszej klasy* można nazwać świadkami uczestniczącymi, a dramaty pojedwabińskie – autorskimi wariantami morfującymi polską narrację dominującą. Zob. Elżbieta Janicka, „Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy

skutki doświadczeń wojennych nadal oddziałują na życie bohaterów, zarówno tych, którzy doświadczyli wojny, jak i przedstawiciele kolejnych pokoleń. Jak podkreśla bowiem Marianne Hirsch, postpamięć gromadzi treści zapamiętane i tkwiące w świadomości, nie pochodzące z własnego doświadczenia, ale z doświadczenia bliskich, którzy nam je przekazują przez opowieści, świadectwa, literaturę i sztukę²⁷. Przypominanie prawdy o przeszłości, demaskowanie jej zafałszowań i niedopowiedzeń czy wreszcie ujawnianie zakłamań historii dotyczy wielu aspektów życia. Obejmuje także historie indywidualne i jednostkowe, które budują samoświadomość i tożsamość bohaterów dramatów. Pomimo upływu lat oni sami lub ich potomkowie zmagają się z bezpośrednimi lub pośrednimi skutkami wojny, w tym przede wszystkim z traumą towarzyszącą szczególnie bolesnym wydarzeniom. Dzieje się tak w przypadku dramatu Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest* (2009). Osowiała Staruszka zajmuje jednopokojowe mieszkanie w starym „wielokondygnacyjnym budynku ludzkim”²⁸ w Warszawie, wspólnie ze swoją córką Haliną i wnuczką Małą Metalową Dziewczynką. Jedyną realną rzeczywistością postaci jest wojna, a właściwie wspomnienia o niej, które kobieta nieustannie przywołuje. Doświadczenie traumy wyznacza w jej życiu wyraźny podział na wydarzenia przed wojną i do momentu wybuchu wojny: „Aż do Warszawy wkroczyli Niemcy” (s. 118). O ile cały dramat Masłowskiej ukazuje w sposób krytyczny przemiany społeczne, które dokonały się w Polsce po 1989 r., o tyle postać Osowiałej Staruszki i jej pamięć wojennej rzeczywistości symbolizują pewnego rodzaju amnezję czy też proces wypierania niedawnej historii. „Polsko, kraino prześliczna, pamiętam, jak umierało tve piękno” (s. 152) – podsumowuje Osowiała Staruszka. Rozliczenie z przeszłością jest jednak konieczne, a bez tego procesu nie można budować teraźniejszości.

Rozliczenie z przeszłością połączone z próbą zbudowania fundamentów nowego życia obrazuje grupa dramatów odwołujących się do wydarzeń z terenów pogranicza, jak *Transfer!* Dunji Funke, Jana Klaty i Sebastiana Majewskiego (2006) czy *Stolp. Dzień kobiet* Olgi Żukowicz (2021). W tym przypadku model morfowania historii jest podporządkowany procesowi budowania tożsamości mieszkańców tych terenów, którzy zostają zmuszeni do rozpoczęcia życia w nowej rzeczywistości. Jako przykład można podać *Transfer!* – sztukę

zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka”, *Studia Litteraria et Historica*, nr 3–4 (2015): 148–227, <https://doi.org/10.11649/slh.2015.009>.

²⁷ Zob. Marianne Hirsch, „Pokolenie postpamięci”, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugięra, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 105 (2011): 28–31.

²⁸ Dorota Masłowska, „Między nami dobrze jest”, w: *Dramaty* (Warszawa: Noir sur Blanc, 2017), 91. Wszystkie cytaty według tego wydania.

bez typowej akcji dramatycznej²⁹. Wielogłosową narrację opowieści teatralnej tworzą historie ludzi, którzy doświadczyli okropieństw wojny: tułaczki, przesiedlenia, wygnania, głodu, mordów i gwałtów. Wypowiadają je na głos sami bohaterowie wydarzeń: Niemcy, Polacy, Ślązacy, Ukraińcy i Żmudzini. Relacje świadków stanowią udratyzowany zapis doświadczeń wysiedleńców i przesiedleńców. Wyartykułowana na głos próba zmierzenia się z przeszłością uosabia dwie pozornie różne, tak naprawdę podobne płaszczyzny „bycia w historii”. Wojna pozostawia ślady w życiu i psychice bohaterów reprezentujących obie grupy, jest więc doświadczeniem traumatycznym i dla wypędzanych, i dla przesiedlanych. Wszyscy oni mają problem z odnalezieniem swojego miejsca w świecie, z zakorzeniem w nowej rzeczywistości. Narracje *Transferu!*, morfując historie indywidualne, odwołują się do przeszłości, ale zarazem opisują tożsamość współczesnych mieszkańców pogranicza, którą ci muszą zbudować na nowo.

Podobnie dzieje się w przypadku dramatu *Stolp. Dzień kobiet*, który odwołuje się do historii lokalnej³⁰. Jego problematyka dotyczy wydarzeń z marca 1945 r., rozgrywających się w mieście położonym na tak zwanych ziemiach odzyskanych, „wyzwalanych” przez żołnierzy Armii Czerwonej. Główną postacią sztuki jest Adela Sparr. Dorosła dziś kobieta przeżyła w Stolpie (obecnie Słupsku) wojnę i wyzwolenie miasta. W jej pamięci pozostały wciąż żywe i bolesne wspomnienia: obraz miasta ogarniętego pożarem, chaos związany z ewakuacją wojsk niemieckich i wkroczeniem żołnierzy rosyjskich, obóz przejściowy dla przymusowych robotnic z dziećmi. Adela odtwarza w pamięci wspomnienia związane z matką Heleną Ciek i przybranym opiekunem, oficerem SS Leo Hansem Schulzem, który zaopiekował się dziewczynką po śmierci matki. Udział w programie telewizyjnym ma pomóc w zrekonstruowaniu migawek z przeszłości, które nie dają spokoju. Adela przypomina sobie coraz więcej szczegółów: nagie, wychudzone dzieci, które poddawano eksperymentom medycznym, smak i zapach korniszonów, stojące na ulicach szubienice z ofiarami czy brutalne gwałty dokonywane przez żołnierzy rosyjskich. Adela unika śmierci dzięki odwadze matki, ale zmaga się z traumą wojny. Oznaczone swastykami pamiątki po przybranym ojcu i urywane migawki wspomnień okazują się trudne do zaakceptowania. Udział w programie nie pomaga

²⁹ Dunja Funke, Jan Klata i Sebastian Majewski, „Transfer!”, w: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. Joanna Krakowska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015), 28. Wszystkie cytaty według tego wydania.

³⁰ Olga Żukowicz, „Stolp. Dzień Kobiet” [maszynopis] (2021). Wszystkie cytaty według maszynopisu sztuki. Prapremiera: 12 marca 2021 r., Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku.

ani w zbudowaniu na nowo własnej historii, ani w zrozumieniu przeszłości i wyzwoleniu się z niej. Opowieść Adeli kończy symboliczna scena *Ostatniej rozmowy w studiu*, w trakcie której bohaterka zdaje sobie sprawę, że wszystko to, czego doświadczyła jako dziecko, ukształtowało ją jako dorosłą kobietę. W dramacie proces ten symbolizuje scena spotkania małej i dorosłej Adeli, która wypowiada słowa: „Jestem z Ciebie dumna, że tyle wytrzymałaś. Jestem, bo ty przetrwałaś. Dziękuję. Dziewczynkom zawsze powtarza się, że muszą być dzielne i znosić wszystko. Ty już niczego nie musisz, odpocznij” (s. 68)³¹. W przypadku *Stolpu* proces morfowania historii obejmuje przeżycia i wspomnienia głównej bohaterki i przypomina seans terapeutyczny, który ma pomóc w wyzwoleniu się z negatywnych wspomnień. Opowiadana historia „wyzwalanego” miasta nie podlega radykalnym przekształceniom, stanowi raczej dodatkowy element w procesie odzyskiwania samoświadomości przez Adelę. Musi ona poddać się temu procesowi. Wspominanie przeszłości i tym samym ponowne jej doświadczenie wydaje się konieczne, by móc rozpocząć nowe życie.

MORFOWANIE JAKO HISTORIE ALTERNATYWNE

Dekonstrukcja dramaturgicznej narracji o wojnie wyznacza porządek akcji dramatu *Niech żyje wojna!* (2009) Pawła Demirskiego. Sztuka stanowi przykład rekonstruowania czy nawet budowania (w pewnym zakresie) alternatywnego wariantu historii. Utwór jest inspirowany wyidealizowanym obrazem drugiej wojny światowej wykreowanym przez powieść Janusza Przymanowskiego *Cztery pancerni i pies* (1964) i popularny serial telewizyjny. Parafraza heroicznego, a zarazem sielankowego oblicza wojny dokonuje się w myśl autorskiego założenia wypowiedzianego w jednym z wywiadów: „Nie rozliczamy, ani nie próbujemy narzucić własnej wersji wydarzeń. Próbujemy tylko upomnieć się o to, co w historii przemilczane, odrzucone”³². Ironiczne skonfrontowanie wojennej narracji, patriotyzmu i bohaterstwa pancernych ze współczesnością staje się pretekstem do podjęcia dyskusji na temat trudnych momentów w dziejach Polski. W utworze pojawiają się liczne odniesienia do wydarzeń historycznych: wizyty Stanisława Mikołajczyka w Moskwie, powstania warszawskiego, zbrodni w Katyniu, bitwy pod Studziankami, wydarzeń

³¹ Sygnalizuję jedynie temat doświadczenia wojny przez kobiety. Jego reprezentacjami są dramaty: *Trash Story* Magdy Fertacz (2008) oraz *Nora* (2010) i *Noc Walpurgii* (2021) Magdaleny Gauer.

³² „«Niech żyje wojna!!!» Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki [Anonimowa recenzja spektaklu]”, dostęp 21.04.2025, <https://culture.pl/pl/dzielo/niech-zyje-wojna-pawla-demirskiego-w-rez-moniki-strzepki>.

wiosny roku 1968 i fali narastającego antysemityzmu, wreszcie próby aktorskiej w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu w sezonie 2009/2010³³. Temat wojny zostaje obudowany metatekstową ramą „teatru w teatrze” i próby sytuacyjnej, w której uczestniczą aktorzy: postaci ukształtowane na wzór powieściowego i serialowego pierwowzoru, aktorzy grający swoje role w sztuce Demirskiego oraz artyści wymienieni z nazwiska, jak na przykład Gajos i Żebrowski, dyskutujący o prawdzie sztuki aktorskiej.

Metatekstowa rama demaskuje pierwszy i drugi poziom deziluzji tekstu. Pierwszy, gdy aktorzy, postaci grające swoje role mają świadomość uczestnictwa w odgrywanym przedstawieniu. Aktor występujący jako Gajos wypowiada słowa: „jest tylko złe aktorstwo i jest tylko dobre aktorstwo, nie ma nic więcej [...] dobre aktorstwo to jest takie, że się człowiek aż tak bardzo nie wciela w rolę, bo to nie jest wojsko, żeby się wcielać”³⁴, aktor grający Stalina dopowiada zaś kwestię: „jak zapęłnić stadiony ludźmi, którzy przyszedli zobaczyć gwiazdy filmowe, które grają w serialu tak skłamanym, że powiedzieć, że scenariusz podyktował Stalin jest banalne” (s. 352). Drugi poziom deziluzji umożliwia zdemaskowanie zakłamań historii zbudowanych przez propagandową powieść i serial, ale także przez kolejne narracje historyczne utrwalane w PRL-u³⁵. „Mam wrażenie, że zaraz was wszystkich zdemaskuję, będę tę scenę demaskować krok po kroku” (s. 361) – mówi Janek Kos, jeden z pancerniaków i zarazem aktor-bohater sztuki. Dowódca czołgu i aktor o imieniu Olgierd dodaje: „no dobra, my tu gadu gadu, a tu czas zrobić jakieś przygody [...] czas zrobić jakąś wojnę [...] czas zrobić jakąś rocznicę!” (s. 360). W porządku akcji dramatycznej trwa więc „jakaś wojna” i jej kolejne „przygody” (s. 360), które demaskują i dopowiadają wydarzenia przemilczane w narracjach historycznych: bohaterstwu wojennemu towarzyszy egoizm i strach o własne życie, w obliczu wojny racje i dobro indywidualne zwyciężają nad dobrem wspólnym, wojna ma swoich bohaterów, ale i bohaterki, o których się zapomina. Bohaterowie są tylko ludźmi, ze swoimi wadami i nałogami, a prawda historyczna wygląda nieco inaczej niż ta budowana w oficjalnych narracjach (prawda o Katyniu, powstaniu warszawskim, antysemityzmie).

³³ Jest to zarazem moment prapremiery tekstu. Prapremiera: 12 grudnia 2009 r., Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu.

³⁴ Paweł Demirski, „Niech żyje wojna!”, w: *Parafrazy* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011), 350. Wszystkie cytaty według tego wydania.

³⁵ W podobny sposób zdekonstruowana narracja dramaturgiczna buduje akcję sztuki *III Furie* Fertacz i Sikorskiej-Miszczyk: Magda Fertacz i Małgorzata Sikorska-Miszczyk, „III Furie”, w: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. Joanna Krakowska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015), 65–106.

Autorskie upomnienie się o prawdę postaci i wydarzeń przedstawionych w dramacie każe zrewidować kwestie historyczne związane z mitologizowaniem wojennego bohaterstwa i patriotyzmu, a zarazem buduje alternatywny wariant wydarzeń. Aktor grający serialowego Janka Kosa wyznaje: „no właśnie, dlatego postawiłem na opowieść o uniwersalnych wartościach, jak męstwo, honor, przyjaźń i klepanie dziewczyn po dupach, przepraszam, czyli co, możemy liczyć na zrozumienie?” (s. 353). Szczególnie przejmujące w wymowie są dwa monologi. Pierwszy zostaje wypowiedziany przez Lidkę – bohaterkę, w której ognisku są doświadczenia powieściowej i serialowej Lidki oraz dziewczyny o tym samym imieniu, która przeżyła powstanie warszawskie. Lidka mieszka teraz w nowej Warszawie, z przyjezdnymi z różnych części kraju, którzy nic nie wiedzą o powstaniu. Nie rozumieją emocjonalnej żałoby bohaterki przeżywanej od wielu lat i jej nawyku puszczenia wody do miski, kiedy zza ściany dobiega telewizyjny głos „jakiejś Marusi” i „jakiegoś czołgu” (s. 359). Drugi monolog to końcowe wezwanie do buntu przeciwko władzy wypowiedziane przez Grigorija. W jego treści kryje się prawda tytułowego okrzyku „niech żyje wojna!”, prawda sprzeciwu wobec władzy, o której mówi Marusia: „mało ci jeszcze udziału państwa w twojej tożsamości?” (s. 387), a Grigorij dopowiada: „niech to będzie święto przeciw władzy, przez którą to wszystko się stało, niech to będzie święto patrzenia władzy na ręce” (s. 393).

Zdekonstruowany kształt prezentowanej historii, o którą „upomina się” autor sztuki, przekłada się na porządek dramaturgiczny i narracyjny utworu, ujawniając jednocześnie mechanizmy morfowania historii. Wykorzystanie metatekstowej ramy służy zwielokrotnieniu poziomów deziluzji tekstu, przedstawieniu różnych punktów widzenia postaci, ich historii indywidualnych oraz historii jako procesu dziejowego, wreszcie próbie zbudowania alternatywnego wariantu historii. Na opowieść aktorów biorących udział w przedstawieniu nakładają się narracje aktorów grających postaci wywiedzione z powieści i serialu oraz narracje aktorów grających aktorów w czasie próby teatralnej. Trawestacja mitów wojennego bohaterstwa i patriotyzmu pancernych demaskuje mechanizmy ich tworzenia, a zarazem mechanizmy budujące zbiorową narrację historyczną. Zwielokrotnienie planów dramaturgicznej opowieści wpływa na strukturę tekstu, ale także na zwielokrotnienie sensów nadawanych poszczególnym planom. Mechanizm ten uruchamia pamięć o wydarzeniach minionych, które zostają poddane morfowaniu po to, by mogły być ponownie odzyskane. W ten sposób w dyskurs dramatyczny zostaje wbudowany proces przywracania pamięci o przemilczanych „pozostałościach historii”.

GRY Z HISTORIĄ

Zaprezentowane mechanizmy morfowania historii w odmianie jej redefiniowania i dekonstruowania ujawniają jedną z ciekawszych cech najnowszej polskiej dramaturgii, a mianowicie rodzaj świadomej gry z przeszłością lub pamięcią o niej, którą podejmują autorzy tekstów. W niniejszych rozważaniach zostaje ona określona mianem „gry z historią”. Wydaje się bowiem, że obecność tematu wojny i jego dramaturgicznych figuracji czy szerzej tematów związanych z niełatwą lub przemilczaną historią Polski staje się pretekstem do podjęcia dialogu z przeszłością po to, by móc oddziaływać na teraźniejszość. Bliskie powiązanie dramaturgii ze współczesnością ujawnia zarazem potrzebę przypominania i rewidowania trudnych tematów³⁶. Służyć temu mają mechanizmy morfowania historii, podporządkowane konieczności upominania się o prawdę zafałszowaną lub wymazaną, zgodnie z autorskim paratekstem Sikorskiej-Miszczyk: „Długo zastanawiałam się, jak opowiedzieć wam tę historię”³⁷. Sam proces „odsłaniania zatartych śladów przeszłości”³⁸, używając określenia Małgorzaty Leyko, prowadzi zaś do wniosku, że „Historia jest naturalną domeną teatru, z którą pozostaje on w nieustannym związku”³⁹.

W kontekście podjętych rozważań szczególnie istotna wydaje się potrzeba „dawania świadectwa” o przeszłości, o niej samej, jak również o narracjach o niej, których to dyskursów z różnych powodów nie dopowiedziano czy które przekłamało. W odniesieniu do zaprezentowanych tekstów dramatycznych mamy bowiem do czynienia z próbami autorskiego dialogu lub rewizji/dekonstrukcji utrwalonego w świadomości społecznej dyskursu historycznego, odwołującego się w głównej mierze do współczesnych odmian antysemityzmu oraz traumy dziedziczonej w odmianie postpamięci. Zjawisko okazuje się tym cenniejsze, że sytuuje najnowszą dramaturgię w szerszym kontekście współczesnego dyskursu społecznego, w którym nadal niezbędne wydaje się przypomnienie prawdy określonych wydarzeń, jak dzieje się to w odniesieniu do narracji o Jedwabnem. Warto w tym miejscu przywołać ustalenia Rokema, badacza charakteryzującego najnowsze modele teatralne wystawiania historii. Jego zdaniem proces odkrywania „śladów” przeszłości jest ważny dlatego, że

³⁶ Punktem odniesienia będą dramaty odwołujące się do wydarzeń historycznych: *Popieluszko*. Czarna msza i *Kuroń* Sikorskiej-Miszczyk, *Caryca Katarzyna* i *Hrabina Batory* Jolanty Janiczak oraz *Bitwa warszawska 1920* i *Wałęsa*. *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* Demirskiego.

³⁷ Małgorzata Sikorska-Miszczyk, „Popieluszko”, *Dialog: miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 6 (667) (2012): 5.

³⁸ Leyko, „Historia”, 126.

³⁹ Leyko, „Historia”, 126.

wiąże się zarówno z przywracaniem pamięci o przeszłości, jak i z budowaniem teraźniejszości, w tym dziedzictwa historycznego i tożsamości kulturowej danej społeczności⁴⁰.

Tym samym gry z historią, rozumiane jako rodzaj autorskiej strategii obecnej w najnowszych tekstach dramatycznych, dowodzą zakorzenienia twórczości we współczesnych dyskursach, w których na pierwszy plan wysuwają się kategorie tożsamości i postpamięci, a jak zauważa Hirsch, postpamięć jest „silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość”⁴¹. Teksty dramatyczne mogą tym samym stanowić równoważny element dialogu lub mediacji z przeszłością, historią i pamięcią o niej.

BIBLIOGRAFIA

- Bikont, Anna. *My z Jedwabnego*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2004.
- Borowski, Mateusz i Małgorzata Sugiera. „Morfowanie historii”. *Dialog: miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 7–8 (728–729) (2017): 186–197.
- Dąbek, Agata. „Formy uobecniania pamięci we współczesnej dramaturgii polskiej”. W: *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*, red. Wojciech Baluch, 171–188. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Demirski, Paweł. „Niech żyje wojna!”. W: *Parafrazy*, 339–393. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011.
- Engelking, Barbara i Jan Grabowski, red. *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. T. 1–2. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2018.
- Fertacz, Magda i Małgorzata Sikorska-Miszczuk. „III Furie”. W: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. Joanna Krakowska, 65–106. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- Funke, Dunja, Jan Klata i Sebastian Majewski. „Transfer!”. W: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. Joanna Krakowska, 15–62. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- Gosik-Kapelińska, Iwona. *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*. Kraków: InAltum, 2011.
- Gross, Jan T. *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze, 2000.
- Gross, Jan T. *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2008.
- Hirsch, Marianne. „Pokolenie postpamięci”. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 105 (2011): 28–36.
- Hirsch, Marianne. „Żałoba i postpamięć”. Tłum. Katarzyna Bojarska. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, 247–280. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.

⁴⁰ Zob. Rokem, *Wystawianie historii*, 21.

⁴¹ Hirsch, „Żałoba i postpamięć”, 254.

- Janicka, Elżbieta. „Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traury zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka”. *Studia Litteraria et Historica*, nr 3–4 (2015): 148–227. <https://doi.org/10.11649/slh.2015.009>.
- Krzemiński, Ireneusz, red. *Żydzi – problem prawdziwego Polaka. Antysemityzm, ksenofobia i stereotypy narodowe po raz trzeci*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015.
- Kwaśniewska, Monika i Grzegorz Niziołek, red. *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Leyko, Małgorzata. „Historia w teatralnym remiksie”. *Dialog: miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 3 (688) (2014): 126–135.
- Mach, Anna. *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2016.
- Machcewicz, Paweł i Krzysztof Persak, red. *Wokół Jedwabnego*. T. 1–2. Warszawa: IPN, 2002.
- Masłowska, Dorota. „Między nami dobrze jest”. W: *Dramaty*, 85–164. Warszawa: Noir sur Blanc, 2017.
- „«Niech żyje wojna!!!» Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki [Anonimowa recenzja spektaklu]”. Dostęp 21.04.2025. <https://culture.pl/pl/dzielo/niech-zyje-wojna-pawla-demirskiego-w-rez-moniki-strzepki>.
- Pałyga, Artur. „Żyd”. *Notatnik Teatralny*, nr 56–57 (2009): 196–243.
- Rokem, Freddie. *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2010.
- Sajewska, Dorota. *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Sikorska-Miszczuk, Małgorzata. „Burmistrz”. *Notatnik Teatralny*, nr 56–57 (2009): 292–320.
- Sikorska-Miszczuk, Małgorzata. „Popieluszek”. *Dialog: miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 6 (667) (2012): 5–31.
- Słobodzianek, Tadeusz. *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Stec, Katarzyna, Sylwia Sadlik i Marek Kucia. „Representations of Holocaust Protagonists in History Education in Polish Primary Schools under the Rule of the Law and Justice Party”. *Holocaust Studies. A Journal of Culture and History* 30, nr 27 (2023): 132–156. <https://doi.org/10.1080/17504902.2023.2245284>.
- Sugiera, Małgorzata. „I staw się przede mną. Przedstawianie przeszłości w polskim dramacie współczesnym”. W: *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek, 183–195. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Szacka, Barbara. „Pamięć zbiorowa i perspektywa pojednania”. W: *Pamięć zbiorowa, pojednanie i stosunki międzynarodowe*, red. Nicolas Masłowski i Andrzej Szeptycki, 25–36. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Tomczok, Marta. „Po Jedwabnem. Narodziny popularnej opowieści rozliczeniowej”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, nr 25 (2015): 257–273. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2015.25.11>.
- Wolski, Paweł. „Ślady miejsc wspólnych. O zaletach pojęcia toposu dla badań nad Zagładą”. *Narracje o Zagładzie*, nr 2 (2016): 36–49.
- Żukowicz, Olga. „Stolp. Dzień Kobiet” [maszynopis], 2021.