

<http://dx.doi.org/10.16926/trs.2018.03.08>

Kamila ŁAPICKA

<https://orcid.org/0000-0003-1587-3026>

Uniwersytet Warszawski (Warszawa)

Polskie głosy w dyskusji o niemieckiej przeszłości w dwóch inscenizacjach *Kamienia* Mariusa von Mayenburga

Streszczenie: Marius von Mayenburg (ur. 1972), jeden z najważniejszych niemieckich dramatopisarzy współczesnych, jest również reżyserem i tłumaczem współpracującym z berlińską sceną Schaubühne am Lehniner Platz. To artysta, który wierzy w historię i wierzy w postać. Jednym z owoców tej wiary jest *Kamień*, sztuka napisana w roku 2008. Artykuł proponuje analizę dwóch polskich inscenizacji *Kamienia*. Pierwsza została wystawiona w roku 2009 w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w reżyserii Adama Nalepy. Druga powstała pięć lat później jako spektakl dyplomowy studentów Łódzkiej Szkoły Filmowej. Na scenie Teatru Studyjnego przygotował ją Grzegorz Wiśniewski. Oba spektakle różnią się znacząco na wielu poziomach, począwszy od stopnia wierności wobec tekstu, poprzez wybór przestrzeni, na stylu aktorstwa skończywszy.

Słowa kluczowe: Marius von Mayenburg, *Kamień*, współczesny dramat niemiecki, współczesny teatr polski.

Marius von Mayenburg, jeden z najchętniej wystawianych współczesnych dramatopisarzy niemieckich, urodził się w 1972 r. w Monachium, a jego utwory ukazują się od połowy lat dziewięćdziesiątych. Ze względu na chęć ekstremalnego poruszenia emocji widza został zakwalifikowany do grona autorów piszących pod szyldem *In-Yer-Face Theatre*. Określenie pochodzi od tytułu książki brytyjskiego krytyka, Aleksa Sierza¹, i na język pol-

¹ Por. A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber & Faber, London 2001.

ski jest tłumaczone jako „teatr jak w mordę”² lub „teatr prosto w twarz”³. Zdaniem Joanny Puzyny-Chojki:

Przy wszystkich kontrowersjach wynikających z nadużytych krytyków, które podyktowane są zamiłowaniem do etykietowania, autorów zaliczanych do tego nurtu (jak Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth, Irvine Welsh, Anthony Neilson, Marius von Mayenburg) łączy potrzeba głębokiego wniknięcia w przestrzeń społeczną przez podjęcie tzw. trudnych tematów: narkotyki, bezdomność, korozja życia rodzinnego, upadek autorytetów, nihilizm, tryumf wszechogarniającej konsumpcji, brak tolerancji przechodzący w agresję, a nade wszystko przemoc infekująca wyobraźnię za sprawą mediów. Ich sztuki przy całej swojej różnorodności dają wgląd w dramatyczne realia życia ludzi, którzy ponoszą osobiste koszty funkcjonowania na marginesie współczesnego, skomercjalizowanego społeczeństwa⁴.

Marius von Mayenburg jest nie tylko dramaturgiem, ale także tłumaczem, dramaturgiem i reżyserem związanym z berlińskim teatrem Schaubühne am Lehniner Platz. Do końca 2017 r. wystawiono w Polsce osiem jego sztuk⁵. Pierwszą z nich, *Ogień głowie*, obraz patologicznych relacji rodzinnych (powracający motyw w twórczości autora), wyreżyserował w 1999 r. Paweł Łysak, współzałożyciel (wraz z Pawłem Wodzińskim) Towarzystwa Teatralnego, które na scenie warszawskiego Teatru Rozmaiłości zrealizowało także *Shopping & Fucking* Marka Ravenhilla oraz *Zbombardowanych* Sarah Kane. Na tej samej scenie, noszącej już wówczas nazwę TR Warszawa, premierę innej sztuki Mayenburga, *Męczennicy*, przygotował w 2015 r. jej dyrektor Grzegorz Jarzyna. Sztuka przynosi m.in. pytania o rolę religii i metafizyki w naszym życiu, o religijny fanatyzm i religijne męczeństwo. Najnowsze polskie inscenizacje sztuk Mayenburga to właśnie *Męczennicy* – kolejna realizacja powstała w roku 2016 w Teatrze im. Jarczaka w Olsztynie w reżyserii Joanny Fertacz⁶, oraz *Plastiki*, sztuka wystawio-

² Por. A. Sierz, *Jak w mordę*, przeł. I. Kurz, „Dialog” 1999, nr 3, s. 143–150.

³ Takie tłumaczenie można znaleźć na przykład w tekście Piotra Dobrowolskiego, *Teatralne wojny z kontrolą medialną*, „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, s. 208, lub w tekście Romana Pawłowskiego poświęconego *Sarah Kane*, „Gazeta Wyborcza Wysokie Obcasy” z 28.09.2001, wersja cyfrowa: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,660711.html?disableRedirects=true> [dostęp: 20.03.2017].

⁴ J. Puzyna-Chojka, *Figura obcego w dramacie współczesnym*, źródło: <http://www.aict.art.pl/2010/10/11/figura-obcego-w-dramacie-wspoczesnym/> [dostęp: 10.03.2015]. Warto dodać, że od wydania książki Aleksa Sierża minęło ponad piętnaście lat i obecnie polska krytyka teatralna nie „etykietuje” już Mayenburga jako „nowego brutalisty”, skupiając się na diagnozach społecznych, jakie stawiają jego sztuki.

⁵ Są to: *Męczennicy* (pięć inscenizacji), *Ogień w głowie*, *Pasożyty*, *Brzydal* (po cztery inscenizacje), *Kamień* (trzy inscenizacje), *Plastiki*, *Zimne dziecko* (dwie inscenizacje), *Eldorado* (jedna inscenizacja).

⁶ Jest to spektakl dyplomowy studentów Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka.

na przez Grzegorza Chrapkiewicza w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w roku 2017. To kolejna gorzka satyra na relacje rodzinne, a także na mitomanię, snobizm i „plastikową” polityczną poprawność.

Kamień, który będzie przedmiotem mojej refleksji, doczekał się trzech polskich inscenizacji. Zostaną tutaj przeanalizowane dwie pierwsze z nich⁷. Prapremierę wystawił w 2009 r. w gdańskim Teatrze Wybrzeże Adam Nalepa. Drugi spektakl powstał jako dyplom wydziału aktorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi, został wyreżyserowany przez Grzegorza Wiśniewskiego i miał swoją premierę na scenie szkolnej, w Teatrze Studyjnym, w 2014 r.

Zanim przejdziemy do omówienia struktury dramatu i kształtu spektakli, warto poświęcić kilka słów artystycznym biografiom reżyserów. Adam Nalepa, urodzony w tym samym roku, co von Mayenburg – w 1972 – w Chorzowie, to twórca zakorzeniony w kulturze polskiej i niemieckiej, który swoje pierwsze spektakle wyreżyserował w pierwszym dziesięcioleciu XXI w. na scenie Düsseldorfer Schauspielhaus, między innymi *Komedianta* Thomasa Bernharda i *Życie (aż) do mężczyzn* Thomasa Brussiga. W Polsce zadebiutował w 2007 r. światową prapremierą *Blaszanego bębenka* Güntera Grassa w Teatrze Wybrzeże. Potem zrealizował także inne teksty autorów niemieckojęzycznych, m.in. *Nord-Ost* Torstena Buchsteinera i *Marię Stuart* Friedricha Schillera. W wywiadzie dla magazynu Teatru Wybrzeże mówił o tej sztuce:

Maria Stuart Schillera była moją pierwszą „poważnie potraktowaną” lekturą szkolną w Niemczech, dokąd wyemigrowałem w dzieciństwie i gdzie najpierw musiałem nauczyć się języka. Z klasą poszliśmy do teatru – a warto dodać, że to była także moja pierwsza wizyta w Niemczech w teatrze (którego się bałem, bo tyle nasłuchałem się o nowoczesnym niemieckim teatrze i o wpływach Brechta), no i wtedy zaczęło się na dobre. Trzy dni później już sam kupiłem bilet do teatru (były to *Trojanki* Eurypidesa), i definitywnie zaraziłem się wirusem, który później miał stać się moim zawodem. A Schiller od tamtego czasu jest moim ulubionym niemieckim wieszczem, takim odpowiednikiem Słowackiego, i zawsze marzyłem, by wyreżyserować jakiś dramat Schillera, a szczególnie jego *Marię Stuart*⁸.

Grzegorz Wiśniewski, urodzony w 1968 r., jest absolwentem Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie i Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST. Zadebiutował w 1997 na scenie Teatru STU *Babińcem* Antonie-

⁷ 12 marca 2016 r. odbyła się trzecia premiera *Kamienia*, wyreżyserowana przez Grzegorza Wiśniewskiego w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Ta najnowsza polska inscenizacja dramatu Mariusa von Mayenburga nie stała się przedmiotem niniejszego tekstu, niemniej warto o niej wspomnieć dla uzyskania pełnego obrazu teatralnych losów *Kamienia* w Polsce. Co ciekawe: rolę Withy zagrała, podobnie jak w łódzkim dyplomie, Barbara Wypych.

⁸ *Gra o tron, czyli wszyscy (nie)święci*, rozmowa Martyny Wielewskiej z Adamem Nalepą, „Wybrzeża. Magazyn Teatru Wybrzeże” 2014, nr 15, s. 2, źródło: http://static.teatrwybrzeze.pl/repository/work/doc/19473_1_PUBLISHED.pdf [dostęp: 3.10.2015].

go Czechowa. Potem jeszcze kilkakrotnie sięgał po teksty tego autora (*Platonow*, *Mewa*). Inscenizował także teksty z obszaru niemieckojęzycznego: *Przed odejściem w stan spoczynku* Thomasa Bernharda, *Prezydentki* i *Zagładę ludu albo moja wątroba jest bez sensu* Wernera Schwaba, *Marię Stuart* Friedricha Schillera. W 2010 r. w rozmowie z Kaliną Zalewską z miesięcznika „Teatr” mówił o swoich repertuarowych wyborach:

Kalina Zalewska: Starannie wybierasz dramaty, które realizujesz w teatrze. To przede wszystkim teksty współczesne i dwudziestowieczna klasyka. Tacy autorzy jak Webster, Schiller i Ibsen stanowią wyjątki potwierdzające regułę. Czym kierujesz się przy wyborze tekstu: problemem, który Cię interesuje, bogactwem psychologicznych komplikacji, faktem, że aktualnie brzmi?

Grzegorz Wiśniewski: Psychologiczne komplikacje na pewno są dla mnie ważne, przy czym zawsze bardziej mnie intrygowały portrety kobiece, bo chyba były mniej przewidywalne i stereotypowe, ciekawsze w pracy. Ale decyduje wszystko po trochu. Na pewno nie jestem specjalistą od śledzenia społeczno-politycznych historii i artykułowania ich na scenie, aczkolwiek jest szalenie ważne, by to, co robię, brzmiało współcześnie. Krakowska szkoła uczyła nas, że to jest podstawowa sprawa. Istnieją także fetysze, czyli postaci, sytuacje, problemy, które nas intrygują podświadomie, i to one niejako decydują za nas, co wybieramy⁹.

Kamień (Der Stein) został napisany w 2008 r. i miał światową prapremierę 31 lipca 2008 r. w Salzburgu w koprodukcji z berlińskim teatrem Schaubühne am Lehniner Platz. Spektakl wyreżyserował Ingo Berk. W Polsce tekst ukazał się w 2010 r. w antologii *Współczesne sztuki uznanych autorów niemieckich*¹⁰.

Dramat von Mayenburga składa się z krótkich scen, z których każda jest poprzedzona datą roczną. W utworze współistnieje pięć płaszczyzn czasowych – rok 1993, 1978, 1953, 1945 i 1935. Miejscem akcji jest dom w Dreźnie, który zamieszkują w latach 1935–1993 trzy rodziny: żydowska, niemiecka, która w latach pięćdziesiątych migruje do Niemiec Zachodnich, oraz wschodniemiecka.

Marius von Mayenburg przedstawia losy mieszkańców budynku oraz mechanizmy zafałszowywania historii. Pierwsza scena jego sztuki rozgrywa się w 1993 r. Poznajemy trzypokoleniową kobietą rodzinę – Withę Heising, jej córkę Heidrun oraz jej wnuczkę Hannę. Powróciły właśnie do domu, w którym Witha mieszkała wraz z mężem Wolfgangiem i Heidrun od

⁹ *Wierzę w siłę tekstu*, rozmowa Kaliny Zalewskiej z Grzegorzem Wiśniewskim, „Teatr” 2010, nr 11, s. 2.

¹⁰ Dwutomowa antologia została wydana przez Agencję Dramatu i Teatru (ADiT). W pierwszym tomie (2010) opublikowana została m.in. sztuka *Dyrygent jazzowy. Koncert solo (Der Jazzdirigent)* Wolfganga Sretera, którego esej prezentujemy w pierwszej części niniejszego tomu (przyp. red.).

1935 r. Uchwalenie w III Rzeszy ustaw norymberskich dyskryminujących Żydów zmusiło wówczas do wyjazdu dotychczasowych lokatorów, rodzinę Schwarzmannów. Ich dalsze losy są wyjaśnione w toku akcji dramatu. O rodzinie Heisingów dowiadujemy się natomiast, że w 1945 r. umarł Wolfgang, a osiem lat później¹¹ Witha zdecydowała się wyjechać z Heidrun do RFN. W 1978 r. obie kobiety odwiedziły dom, w którym mieszkało wtedy kilka rodzin, wśród nich dawny, nielubiany znajomy Withy, oraz jego wnuczka, Stefanie. W 1993 r. Witha i Heidrun, już razem z jej córką Hanną, ponownie zamieszkały w domu, wysiedlając jego lokatorów. To właśnie moment, gdy poznajemy je w pierwszej scenie dramatu.

Warto podkreślić, że sceny toczące się w latach 1935 i 1945 dają początek tworzeniu fałszywej rodzinnej legendy Heisingów. Witha po samobójczej śmierci Wolfganga wmówiła córce, a potem wnuczce, że jej mąż był bohaterem. Dowiadujemy się o tym z monologu – szkolnego referatu Hanny:

W mojej rodzinie właściwie się o tym nie mówi, ale mój dziadek uratował żydowską rodzinę. Schwarzmannów. Pan Schwarzmann był szefem dziadka w instytucie weterynarii, dopóki za czasów nazistów nie musiał zrezygnować ze swojego stanowiska. Ale mój dziadek dalej go wspierał i w 1935 r. opłacił jego ucieczkę za granicę. Schwarzmannowie wyemigrowali przez Amsterdam do Stanów Zjednoczonych. Pani Schwarzmann do dziś mieszka w Nowym Jorku, jest słynną znawczynią sztuki i właścicielką galerii. To ona rozsławiła prace Maksa Beckmanna w Ameryce. Mój dziadek jest dla mnie wzorem, bo zawsze wspierał swoich przyjaciół i naziści go za to prześladowali¹².

W rzeczywistości wydarzenia miały zupełnie inny przebieg. W trakcie sprzedaży domu rodzinie Heisingów przez rodzinę Schwarzmannów wywiązała się kłótnia, Schwarzmannowie zostali zadenuncjowani oddziałowi SA i aresztowani, nim przekroczyli próg domu. W jednej z ostatnich scen dramatu Witha wyjawia to w rozmowie z wnuczką: „Chyba ktoś na nich doniósł, że ona coś powiedziała, i aresztowali ich w drzwiach, z ich walizkami, i zabrali ze sobą”¹³.

Kolejne kłamstwo dotyczy sposobu, w jaki umarł Wolfgang. Zdaniem Withy zginął od zabłąkanej kuli, witając Armię Czerwoną: „Jakiś Rosjanin nie patrzył, gdzie strzela i zabił go strzałem na wiat. Już po tym, jak wojna się skończyła”¹⁴ – tłumaczy córce Heidrun. W rzeczywistości po kapitulacji Niemiec Wolfgang popełnił samobójstwo ze słowami „Heil Hitler” na ustach. Dowiadujemy się tego z jego listu pożegnalnego.

¹¹ 17 czerwca 1953 r. wybuchło w NRD powstanie robotnicze. Był to także czas wzmożonej migracji ludności niemieckiej z NRD do Niemiec Zachodnich.

¹² M. von Mayenburg, *Kamień*, przeł. J. Kaduczak, [w:] *Współczesne sztuki uznanych autorów niemieckich*, t. 1, red. K. Bikont, E. Manthey, ADiT, Warszawa 2010, s. 24.

¹³ Ibidem, s. 62.

¹⁴ Ibidem, s. 55–56.

Można na kilka sposobów wyjaśnić znaczenie tytułu sztuki Mayenburga. W sensie dosłownym kamień jest dowodem prześladowania Wolfganga przez nazistów:

Tym kamieniem rzucono w mojego ojca za to, że dał pieniądze żydowskiej rodzinie. Prawie go zabili. Ale on się schylił, podniósł kamień i schował go do kieszeni. I teraz ten kamień leży na stole¹⁵

– mówi Heidrun w jednej ze scen. Kamień zyskuje w ten sposób znaczenie metaforyczne: staje się talizmanem, rodzinną pamiątką, symbolem odwagi. Choć oczywiście w świetle wiedzy o prawdziwym postępowaniu Wolfganga, który za bezcen chciał kupić dom od zastraszonych ludzi i popełnił samobójstwo, nie troszcząc się o przyszłość żony i córki, talizman staje się raczej „kamieniem u szyi”.

Jest także elementem gier słownych zawartych w polskim tłumaczeniu: „znam tu każdy kamień”, „kamień – pomnik dla ojca”, „pochowamy ten kamień”, oraz polskich związków frazeologicznych, które choć nieobecne w tekście Mayenburga, łatwo przychodzą na myśl: „kamień z serca”, „zimny jak gład”, „jak kamień w wodę”, „trafiła kosa na kamień”.

Nie można zapominać o kontekście żydowskim, czyli z jednej strony o kamykach, jakie pozostawiają odwiedzający cmentarze żydowskie na macewach jako wyraz pamięci i sposób spełnienia szlachetnego uczynku, z drugiej – o akcji komemoratywnej „Stolpersteine” („Kamień Pamięci”). Zapoczątkował ją w latach 90. niemiecki artysta Gunter Demnig. Polega ona na wmurowywaniu w pobliżu miejsca zamieszkania ofiar narodowego socjalizmu – Żydów, Romów i Sinti, homoseksualistów, świadków Jehowy oraz politycznych dysydentów i osób poddanych przymusowej eutanazji – kostek brukowych z tabliczką, na której widnieją ich personalia, daty życia oraz krótka informacja o ich losie¹⁶.

Polskie inscenizacje *Kamienia* są ciekawym przedmiotem analizy, ponieważ różnią je niemal wszystkie elementy. Może poza pewnym technicznym szczegółem: aby ułatwić widzowi identyfikację czasu akcji, obaj reżyserzy rzutują daty w tyle sceny.

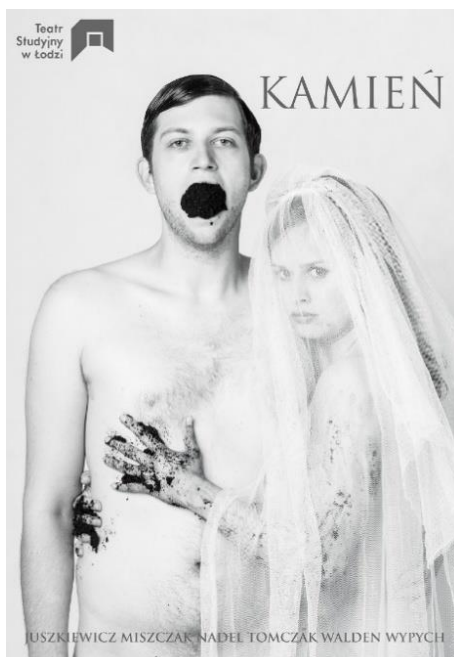
Zacznijmy jednak od przyjrzenia się plakatom zaprojektowanym do obu przedstawień (fot. 1–2).

¹⁵ Ibidem, s. 57.

¹⁶ Na stronie internetowej projektu można znaleźć informację, że do kwietnia 2017 zostało wmurowanych 61 000 Stolpersteinów w 1200 miejscach w Europie (m.in. w Niemczech, we Francji, w Grecji i w Polsce), źródło: <http://www.stolpersteine.eu/en/technical-aspects/> [dostęp: 15.07.2018].



Fot. 1. Plakat do spektaklu w reżyserii Adama Nalepy (materiały prasowe Teatru Wybrzeże)



Fot. 2. Plakat do spektaklu w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego (fot. Mikołaj Zacharow, Szkoła Filmowa w Łodzi)

Zdaniem Janusza Górskiego – grafika współpracującego z Teatrem Narodowym – dobry plakat cechuje „oszczędność, prostota, czytelność”¹⁷. Oba plakaty wydają się spełniać te kryteria, choć należą do różnych kategorii – na pierwszym widzimy geometryczne, zdyscyplinowane formy, na drugim fotografię przedstawiającą aktorów. Formułą pierwszego jest metafora, formułą drugiego – dosłowność, cielesność. Znajduje to odzwierciedlenie w kształcie obu omawianych inscenizacji. Do najważniejszych różnic między nimi należą: liczba postaci, jakie biorą udział w akcji, miejsce akcji, kolejność scen, sposób gry aktorów oraz rodzaj scenografii.

W spektaklu Grzegorza Wiśniewskiego pojawiają się wszyscy bohaterowie dramatu Mayenburga, a kolejność scen jest zgodna z literą tekstu. Adam Nalepa natomiast zdecydował się pozostawić na scenie wyłącznie postaci kobiece (choć kwestie Wolfganga nie zostały wykreślone – są odczytywane z tekstu sztuki przez tę aktorkę, która nie bierze udziału w akcji), a swoją decyzję motywowował w ten sposób:

W sztuce jest jedna postać męska, ale świadomie ją wykreśliłem. Zdecydowałem się na to już na samym początku. To był odruch, nie do końca zdawałem sobie sprawę, czemu to zrobiłem. Ale zdałem sobie sprawę, że sytuacja będzie o wiele czystsza i bardziej klarowna, gdy będę miał na scenie same kobiety. Jest takie angielskie powiedzenie, które trudno przetłumaczyć na polski: „Men are building houses, women are building homes”. I o coś takiego mi chodziło, o pokazanie nie samych murów, ale ogniska domowego, pewnej ciągłości i tradycji¹⁸.

Nalepa zdecydował się także na:

[...] wykreślenie z oryginalnego tekstu każdej wzmianki o Dreźnie, jako miejscu akcji, co automatycznie dało widzowi możliwość umiejscowienia historii gdziekolwiek (w przypadku Teatru Wybrzeże był to na pewno Gdańsk), oraz na próbę nadania dramatowi ponadczasowego charakteru przez raczej umowne potraktowanie dat, zawartych w tekście, a potrzebnych widzowi do zrozumienia historii przy koncepcji obsadzenia aktorów w kilku rolach¹⁹.

W tym miejscu warto wrócić do kwestii rodziny, która zamieszkuje dom będący ośrodkiem akcji w 1978 r., ponieważ w utworze Mayenburga jest mowa o rodzinie wschodnioniemieckiej, zaś w spektaklu Nalepy – o rodzinie polskiej. Z tekstu wynika, że w 1978 r. w domu mieszka starszy mężczyzna, którego personalia nie są podane, oraz jego wnuczka Stefanie. Z rozmowy między Withą i Heidrun możemy się dowiedzieć, że znały tego

¹⁷ *Plakat teatralny: sztuka czy sztuka reklamy*, rozmowa Pawła Płoskiego z Januszem Górskim, „Teatr” 2008, nr 6, s. 68.

¹⁸ *Historia oczami kobiet*, rozmowa Mirosława Barana z Adamem Nalepą, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2009, nr 207.

¹⁹ Cytat z korespondencji mailowej autorki artykułu z reżyserem z 21.04.2015.

mężczyznę w okresie, gdy mieszkały w tym samym domu w latach 1935–1953. Rozmowa toczy się w 1978 r., gdy obie kobiety odwiedzają dom:

HEIDRUN: Dobrze, że go znamy.

WITHA: A co w tym dobrego? Po wojnie ukradł nam kury.

HEIDRUN: Ciszej. To było ponad dwadzieścia lat temu.

WITHA: I stał za firanką, kiedy byłam na tarasie. Nie chcę się z nim spotkać²⁰.

W tekście dramatu jest także opowieść Stefanie o losach jej rodziców – dziadek powiedział jej, że zginęli w wypadku, ale ona sądzi, że uciekli na Zachód, skąd teraz przysyłają jej „anonimowo” paczki na Boże Narodzenie. Po śmierci dziadka zaczyna ich szukać, ale bezskutecznie. Losy tych drugoplanowych postaci są przedstawione na tyle obszernie, że umożliwiają wprowadzenie wątku polskiego, dzięki któremu inscenizacja Teatru Wybrzeże zyskuje dodatkowe piętro interpretacyjne dotyczące relacji polsko-niemieckich. Pierwszy trop można odnaleźć w programie do spektaklu. Znajduje się tam zestawienie dat, odpowiadających im wydarzeń historycznych i wydarzeń z dramatu Mayenburga, gdzie dwukrotnie podano, że rodzina Stefanie jest narodowości polskiej: 1978 – „Witha i Heidrun Heising odwiedzają dom, w którym mieszka teraz polska rodzina”, 1993 – „Witha, Heidrun i jej córka, Hanna Heising, odzyskują dom, wysiedlając polskich lokatorów”²¹. Kolejnych tropów dostarczają wypowiedzi samych twórców, którzy sugerują, że umieszczenie akcji w Polsce należy traktować wyłącznie jako *licentia poetica* gdańskiego przedstawienia. „To była nasza myśl inscenizacyjna, żeby miejsce akcji przenieść do Polski, wtedy ta historia staje się bardziej globalna” – tak o swojej decyzji mówił Adam Nalepa²². Niejednokrotnie słyszał rozmowy podobne do tych, jakie toczą się na kartach *Kamienia* („W trakcie prób sam byłem świadkiem rozmów Niemców, którzy przyjeżdżali do Gdańska i mówili: tutaj mieszka Helga, tu mieszkał Frank, itd.”)²³, więc uznał, że „miejscem akcji absolutnie mógłby być Gdańsk”²⁴ i że bohaterki Mayenburga, wracając tam w 1978 r., zastają miejscową rodzinę. Można także zidentyfikować inne zabiegi inscenizacyjne, na które wskazuje dramaturg spektaklu Jakub Roszkowski:

W *Kamieniu* nie ma nic o Polakach. To była Adama i moja decyzja, by przenieść akcję sztuki z Drezna do np. Gdańska. Dlatego też w naszej wersji Stefanie jest Stefa-

²⁰ M. von Mayenburg, *Kamień*, s. 33.

²¹ Program teatralny do spektaklu *Kamień* w reżyserii Adama Nalepy, którego premiera odbyła się 4 września 2009 r. w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Redakcja programu: J. Roszkowski. Brak numeracji stron, jednak zacytowane informacje znajdują się na s. 5.

²² Cytat z rozmowy autorki artykułu z reżyserem z 20.03.2017.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

nią, Polką, która po wojnie została zasiedlona w ponemieckim domu. Nie wpisywaliśmy tego literalnie w tekst, ale tak budowaliśmy naszą inscenizację. Dlatego też takie informacje pojawiły się w programie²⁵.

Twórcy gdańskiego *Kamienia* zmienili także kolejność niektórych scen. Wynika z tego jedna poważna konsekwencja: monolog – referat Hanny nie pojawia się na początku spektaklu, gdy bohaterka nieświadomie powtarza wersję wydarzeń przedstawioną jej przez matkę, lecz w finale, gdy zna już prawdę i świadomie staje się kolejnym ogniwem w łańcuchu kłamstw.

W tym miejscu warto zauważyć, że sposób, w jaki bohaterki Mayenburga przekazują sobie „swoją prawdę” o przeszłości, można odnieść do postpamięci, kategorii stworzonej przez Marianne Hirsch. Według autorki *Family Frames*, jest to

[...] relacja łącząca pokolenie biorące udział w doświadczeniu kulturowej lub kolektywnej traumy z kolejnym, które *pamięta* je wyłącznie dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastało. To doświadczenie zostało mu przekazane w tak emocjonalny sposób, że wydaje się fundamentem jego własnej pamięci²⁶.

Joanna Tokarska-Bakir uzupełnia niejako tę definicję, wyjaśniając, że postpamięć jest:

[...] sytuacją obcowania przez drugie, trzecie pokolenie z przeszłością, która stanowi brzemię, ale z którą nie można się bezpośrednio skontaktować. Ci, którzy mogli ten kontakt ułatwić, rodzice, dziadkowie – odmówili, albo żeby dzieciom zaoszczędzić cierpień, albo z powodu innych zakazów. Wyjściowo tę sytuację opisywano w kontekście drugiego i trzeciego pokolenia po Holocauście, ale odnosi się ona do każdej przeszłości obłożonej zakazami²⁷.

Marianne Hirsch wyróżnia postpamięć rodzinną i „afiliacyjną”, pierwszą określając jako „przebiegającą w łonie rodziny identyfikację wertykalną między pokoleniem dzieci a rodziców”, a drugą jako „horyzontalną identyfikację wewnątrz pokolenia dzieci, która sprawia, że ich pozycje mogą zająć wszyscy im współcześni”²⁸. W *Kamieniu* mamy do czynienia z postpamięcią rodzinną, której obecność intensywnie oddziałuje na widza. Proces ten wyjaśnia pokrótce teatrolog, Ewa Bał:

Według Hirsch figurą najlepiej oddającą i generującą ów afektywny związek z wydarzeniami [z przeszłości] jest trop rodzinny lub inaczej *familial gaze*, rodzinne

²⁵ Cytat z korespondencji mailowej autorki artykułu z Jakubem Roszkowskim z 20.03.2017.

²⁶ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 18/105, s. 29.

²⁷ *Z Eryniami w zmwowie*, rozmowa Weroniki Szczawińskiej z Joanną Tokarską-Bakir, [w:] *Zła pamięć: Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 270.

²⁸ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, s. 31.

spojrzenie, pod którym anonimowa historia przekształca się w indywidualne doświadczenie, stając się przez to bardziej przystępna, barwna, odziana w konieczny garnitur narracji, a zatem bardziej przekonująca i angażująca słuchacza oraz widza²⁹.

Witha, Heidrun, Hanna to trzy bohaterki, między którymi odbywa się transfer traumatycznej wiedzy o przeszłości. Jak wspomniano wcześniej, Witha przekazuje swojej córce Heidrun fałszywą relację o życiu i śmierci jej ojca, a potem tę samą historię na temat dziadka słyszy jej wnuczka Hanna z ust swojej matki. Polscy reżyserzy *Kamienia* sugerują dwie odmienne wizje zakończenia dramatu, czyli inaczej odpowiadają na pytanie, w jaki sposób Hanna będzie niosła bagaż rodzinnej przeszłości. W interpretacji Grzegorza Wiśniewskiego dziewczyna jest oburzona postępowaniem babci, można to wyraźnie usłyszeć w tonie jej głosu i butnej postawie w ostatniej rozmowie obu kobiet:

WITHA: [...] Nie sądzę, żeby Schwarzmannowie byli kiedykolwiek w Amsterdamie. Zabrano ich, tak jak innych.

HANNA: Uratowaliście ich.

WITHA: Tak? Myślałam, że ktoś zawiadomił SA.

HANNA: Kto?

WITHA: Chyba ktoś na nich doniósł, że ona coś powiedziała i aresztowali ich w drzwiach, z ich walizkami, i zabrali ze sobą.

HANNA: Ktoś.

WITHA: Tak, moje dziecko.

HANNA: Nie.

WITHA: Tak³⁰.

W interpretacji Adama Nalepy, aktorka grająca Hannę (Justyna Bartoszewicz) wypowiada swój monolog – referat o bohaterskim dziadku – w finale przedstawienia do mikrofonu, wprost do publiczności. Reżyser sugeruje w ten sposób, że bohaterka zdecydowała się przyjąć nieprawdziwą wersję historii stworzoną przez Withę i będzie ją przekazywać dalej³¹.

Opisana sytuacja przywodzi na myśl „przeinaczanie” – jedną z „pięciu strategii wypierania ze świadomości” opisanych przez Aleidę Assmann. Kompensacja, eksternalizacja, wyłączenie, milczenie i przeinaczanie mają na celu „obronę przed poczuciem winy” oraz stanowią rodzaj zabiegu

²⁹ E. Bał, *Postpamięć – za i przeciw wspólności. Obraz II wojny światowej widziany oczami polskich i włoskich dramatopisarzy*, [w:] *Zła pamięć: Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, s. 212.

³⁰ Marius von Mayenburg, *Kamień*, s. 62–63.

³¹ W mailowej korespondencji z autorką artykułu (z dn. 21.04.2015) Adam Nalepa potwierdził, że „w przypadku zakończenia *Kamienia* i powtórki z referatu o bohaterskim dziadku chodziło mu właśnie o kolportowanie kłamstwa przez potomków (nawet tak rewolucyjnie nastawionych jak wnuczka) w celu zatuszowania wstydlivej rodzinnej prawdy”.

oczyszczającego, który pomaga zachować „pozytywną samoocenę lub oddalić od siebie bolesne, wstydlive i kłopotliwe doświadczenia”³². Wyniki badań socjologa Haralda Welzera, które przywołuje badaczka, opisując „przeinaczanie”, zostały opublikowane w roku 2000 i dotyczą podejścia do przeszłości narodowosocjalistycznej oraz do Holokaustu w niemieckich rodzinach. Dowiodły one, że działająca w sposób wybiórczy pamięć rodzinna zaciera tematy niewygodne, skupiając się na pozytywnych elementach przekazu doświadczeń. Assmann porównuje jej transfer pokoleniowy do dziecięcej zabawy w „głuchy telefon”. Milcząco przyzwala się na „przeinaczanie”, „które ze skompromitowanych członków czyni wobec rodziny moralnie nieskazitelne osoby”³³. W sztuce Mayenburga obecna jest także strategia „milczenia” (a raczej „przemilczania”), którą stosuje Witha. Można tu mówić o „milczeniu sprawców”, stanowiącym jednocześnie „wyraz kontynuacji ich władzy”³⁴.

Eliza Szymańska, autorka artykułu „*Kamień*” *Mariusia von Mayenburga w teatrze Wybrzeże w Gdańsku jako przyczynek do dyskusji nad relacjami polsko-niemieckimi*, podkreśla, że podejmując tematykę rozliczeniową, *Kamień* zajmuje szczególne miejsce w dramaturgii niemieckojęzycznej dotyczącej drugiej wojny światowej i wpisuje się w trwającą od roku 1945 dyskusję o „przewycięzaniu przyszłości” (*Vergangenheitsbewältigung*), toczącą się raczej na kartach niemieckich powieści niż dramatów³⁵.

Wracając do analizy polskich inscenizacji teatralnych *Kamienia*, należy podkreślić, że poza wymową spektakli istotne różnice dotyczą także stylu gry aktorów i przestrzeni (obaj reżyserzy stworzyli scenografię do swoich spektakli). W wersji Adama Nalepy możemy obserwować grę z dystansem – aktorki nie wcielają się całkowicie w postaci, zdarza im się czytać z tekstu sztuki, mówić „na biało” lub zwracać się do widowni, zamiast do osoby, z którą prowadzą dialog. Tak jak w scenie widocznej na zdjęciu, gdy Hanna wyrzuca matce, że jej ojciec odszedł z powodu domu, ponieważ matka „poślubiła ten dom” (fot. 3).

³² A. Assmann, *Pięć strategii wypierania ze świadomości*, przeł. A. Pełka, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 333.

³³ Tamże, s. 347.

³⁴ Tamże, s. 342.

³⁵ Zob. E. Szymańska, „*Kamień*” *Mariusia von Mayenburga w teatrze Wybrzeże w Gdańsku jako przyczynek do dyskusji nad relacjami polsko-niemieckimi*, [w:] *Teatr – Literatura – Media. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, red. M. Leyko, A. Pełka, Primum Verbum, Łódź 2013, s. 148–156, tu s. 148–149.



Fot. 3. Od lewej: Alina Lipnicka (Witha), Wanda Skorny (Stephanie), Marzena Nieczuja-Urbańska (Heidrun), Justyna Bartoszewicz (Hanna); materiały prasowe Teatru Wybrzeże



Fot. 4. (materiały prasowe Teatru Wybrzeże)

Można tu mówić o zastosowaniu efektu obcości (tzw. *V-Effekt*). Jest on dostrzegalny od pierwszej sekwencji spektaklu *Nalepy*, gdy aktorki wcho-

dzą na scenę prywatnie, przynoszą butelki z wodą, nuty i instrumenty, które układają w przestrzeni gry, obok swoich krzesel – „stanowisk”, gdzie będą przebywać, gdy nie będą uczestniczyć w aktualnie odgrywanej scenie. Pierwsza właściwa scena spektaklu, widoczna na fot. 4, to krótki koncert na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, którego nie ma w tekście Mayenburga. To muzyka, w której brzmi groźba.

Kakofoniczny koncert z płonącym fortepianem w tle zamknie także gdańskie przedstawienie, można więc uznać, że stanowi ramę spektaklu Adama Nalepy. Mamy do czynienia z próbą koncertu, próbą spektaklu? Takie interpretacje można było odnaleźć w recenzjach:

Tekst sztuki Mayenburga sprawia wrażenie szkicu, surowej partytury. Przedstawienie jest czymś jeszcze skromniejszym, bo dopiero teatralną próbą, poprzedzoną próbą muzycznego kwintetu. Posuń się jeszcze trochę, o tak, teraz dobrze – ustawia swoje koleżanki na scenie Wanda Skorny, jedna z aktorek tegoż żeńskiego kwintetu. To chwyt, którym całkiem często posługują się ostatnio teatralni reżyserzy, puszczający oko do publiczności, że to, co oglądają, to tylko teatr, przedstawienie³⁶.

Adam Nalepa – podobnie jak w pierwszym akcie swojego *Blaszanego bębenka* – używa w *Kamieniu* bardzo oszczędnych, starannie przemyślanych środków teatralnych. [...] Spektakl zaczyna się nie jak gotowe przedstawienie, ale wczesna próba sceniczna. Aktorki pojawiają się na sali (pozornie) rozluźnione, zagadują widzów, mają przy sobie butelki z wodą mineralną i wydruki scenariusza. W przerwach pomiędzy scenami rozmawiają ze sobą, żartują, poprawiają makijaż. Na początku ich gra jest niezwykle oszczędna, ograniczają się praktycznie do recytacji tekstu. Jednak z czasem relacje pomiędzy nimi stają się coraz wyraźniejsze, z tej ascetycznej formy wyłaniają się silne emocje³⁷.

Za koncepcją spektaklu jako próby przemawiałby odmienny stopień zaawansowania cechujący każdą ze scen. Od wypowiedzania kwestii niemal bez emocjonalnego wyrazu, do fizycznych interakcji między bohaterkami, jak podczas prób, gdy jedne sceny są już dopracowane, a inne ledwie naszkicowane. Także sposób, w jaki powstaje przestrzeń gry, jest rodem z poetyki teatralnej próby, gdzie często mamy do czynienia z markowaniem, umownością. W tym przypadku, w trakcie otwierającego spektakl koncertu, inspicjentka na oczach widowni maluje czarnym sprayem kwadrat sceny. Potem pojawią się na nim rysunki (swastyka, dom) lub słowa („czekolada”) kreślone czarnymi markerami przez aktorki. To poza krzesłami i instrumentami jedyna scenografia.

Adam Nalepa uzasadnia wybór poetyki spektaklu w ten sposób:

Po scenicznie bardzo „rozbuchanym”, raczej widowiskowym *Blaszany bębenku*, moim polskim debiucie, chciałem wypróbować zrobienie spektaklu minimalistycz-

³⁶ J. Zalesiński, *Dom na przedmieściu*, „Dziennik Bałtycki” 2009, nr 209.

³⁷ M. Baran, *Jeden dom, trzy pokolenia, pięć kobiet*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto” 2009, nr 209.

nego, stawiającego jedynie na aktorów i tekst. A tekst Mayenburga od razu wydał mi się na tyle nośny, by móc pokusić się o zrobienie tego typu eksperymentu, rezygnując z rekwizytów i tradycyjnej scenografii, zastępując każdy naturalizm grania formą. W efekcie końcowym na scenie zostały jedynie krzesła, instrumenty – jako symbol niemożliwości, pomimo prób, dialogu – oraz narysowany przez inspicjentkę sprayem dywan, lub jak kto woli, jakieś „zamknięcie” protagonistów w wyobrażonej przestrzeni. I formalne wchodzenie i wychodzenie z ról, pokazane na oczach widza³⁸.

Zupełnie inaczej wygląda przestrzeń Teatru Studyjnego. Po prawej stronie sceny widzimy piętrzące się stosy mebli – w domyśle: pamiątki po poprzednich lokatorach, rzeczy, które nie będą im już potrzebne – po lewej w głębi fortepian, a pośrodku pola gry dywan, stół i krzesła. Aktorzy używają też innych rekwizytów – pojawi się walizka, listy, huśtawka, siekiera, a nawet zupa i ciasto na faworki (fot. 5).



Fot. 5. Mieke Schwarzmann (Alicja Juszkievicz, po prawej) ma zamiar zniszczyć fortepian, za który Witha (Barbara Wypych) i jej mąż nie chcieli zapłacić (fot. Mikołaj Zacharow, Szkoła Filmowa w Łodzi)

³⁸ Cytat z korespondencji mailowej autorki artykułu z reżyserem z 21.04.2015.

Ich styl gry jest realistyczny, wywiedziony z metody Stanisławskiego, co potwierdza relacja Barbary Wypych, grającej w łódzkim przedstawieniu *Witę*. Młoda aktorka, zapytana o sposób pracy nad rolą, odpowiedziała:

Całe piękno zawarte jest w prostocie. Grzegorz Wiśniewski jest zwolennikiem prostych rozwiązań i minimalizmu na scenie. Przed wejściem na scenę jesteśmy zobowiązani wykonać pracę merytoryczną polegającą na przygotowaniu prehistorii postaci, monologów wewnętrznych, opisu inicjacji seksualnej czy innych przeżyć erotycznych, wykresu emocjonalnego postaci na przestrzeni całego dramatu z uzasadnieniem. Proponujemy reżyserowi projekty kostiumów, zbiór utworów, dźwięków, które w szczególnie sposób działają na postać, sugerujemy nawet kanon ulubionych książek bohatera. Takie zadania już w jakimś stopniu uruchamiają nas emocjonalnie, pobudzają wyobraźnię do próby budowania sytuacji scenicznych. Sposób pracy nad postacią i wypełnianie aktorskie zależy od energii, charyzmy, a przede wszystkim chęci odkrywania danego artysty³⁹.

Spektakl Grzegorza Wiśniewskiego został przyjęty bardzo dobrze, w recenzjach podkreślano klasyczny kształt inscenizacji, wierność wobec tekstu i możliwość daną dyplomantom, aby pokazać różnorodność stanów emocjonalnych. Największą szansę otrzymała właśnie Barbara Wypych, która zagrała swoją postać w trzech okresach życia – młodą mężatkę w 1935 r., zatroskaną matkę w 1978 r. i zniedołężniałą staruszkę w 1993 r.

Polskie inscenizacje *Kamienia* Mariusa von Mayenburga to dwa zupełnie różne przedstawienia, wyrosłe z odmiennych metod pracy nad tekstem i prowadzenia aktorów. Mają jednak ważny wspólny mianownik: obaj reżyserzy, Adam Nalepa i Grzegorz Wiśniewski, ponad faktografią polityczną i aspektem rozliczeniowym starali się pokazać mechanizmy wypierania i zafałszowywania historii, funkcjonowanie pamięci rodzinnej oraz postawy ludzi, którzy tworzą pamięć o historii. Każdy z nich zdefiniował także, na sposób sceniczny, pojęcie „domu” i jego znaczenie w życiu człowieka: dom jako oaza bezpieczeństwa, dom jako przyczyna nieszczęścia, dom jako skarbnica wspomnień, w której zna się każdy kamień.

Bibliografia

- Assmann A., *Pięć strategii wypierania ze świadomości*, przeł. A. Pełka, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 333–349.
- Bal E., *Postpamięć – za i przeciw wspólnocie. Obraz II wojny światowej widziany oczami polskich i włoskich dramatopisarzy*, [w:] *Zła pamięć: Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

³⁹ Cytat z korespondencji mailowej autorki artykułu z Barbarą Wypych z 20.02.2015.

- Baran M., *Jeden dom, trzy pokolenia, pięć kobiet*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto” 2009, nr 209.
- Dobrowolski P, *Teatralne wojny z kontrolą medialną*, „Przestrzenie Teorii” 7, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2007; <https://doi.org/10.14746/pt.2007.7.13>.
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.
- Historia oczami kobiet*, rozmowa Mirosława Barana z Adamem Nalepą, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2009, nr 207.
- Mayenburg M. von, *Kamień*, przeł. J. Kaduczak, [w:] *Współczesne sztuki uznanych autorów niemieckich*, t. 1, ADiT, Warszawa 2010, s. 19–64.
- Plakat teatralny: sztuka czy sztuka reklamy*, rozmowa Pawła Płoskiego z Januszem Górskim, „Teatr” 2008, nr 6.
- Program teatralny do spektaklu *Kamień* w reżyserii Adama Nalepy, premiera: 4 września 2009 r. w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Redakcja programu: Jakub Roszkowski.
- Sierz A., *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber & Faber, Londyn 2001; <http://dx.doi.org/10.1017/s0307883304220600>.
- Szymańska E., „*Kamień*” Mariusa von Mayenburga w teatrze Wybrzeże w Gdańsku jako przyczynek do dyskusji nad relacjami polsko-niemieckimi, [w:] *Teatr – Literatura – Media. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, red. M. Leyko, A. Pełka, Primum Verbum, Łódź 2013, s. 148–156.
- Wierzę w siłę tekstu*, rozmowa Kaliny Zalewskiej z Grzegorzem Wiśniewskim, „Teatr” 2010, nr 11.
- Z Eryniami w zмовie*, rozmowa Weroniki Szczawińskiej z Joanną Tokarską – Bakir, [w:] *Zła pamięć: Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 265–272.
- Zalesiński, Jarosław, *Dom na przedmieściu*, „Dziennik Bałtycki” 2009, nr 209.

Źródła internetowe

- Puzyna-Chojka J., *Figura obcego w dramacie współczesnym*, źródło: *Gra o tron, czyli wszyscy (nie)święci*, rozmowa Martyny Wielewskiej z Adamem Nalepą, „Wybrzeża. Magazyn Teatru Wybrzeże” 2014, nr 15, s. 2, źródło: http://static.teatrwybrzeze.pl/repository/work/doc/19473_1_PUBLISHED.pdf [dostęp: 03.10.2015].
- Strona internetowa projektu „Stolperstein”, źródło: <http://www.stolpersteine.eu> [dostęp: 15.07.2018].
- <http://www.aict.art.pl/2010/10/11/figura-obcego-w-dramacie-wspoczesnym/> [dostęp: 10.03.2015].

Inne

Korespondencja prywatna autorki z Adamem Nalepą (z 21.04.2015), z Barbarą Wypych (z 20.02.2015) oraz z Jakubem Roszkowskim (z 20.03.2017).

Rozmowa autorki z Adamem Nalepą (przeprowadzona 20.03.2017).

Polish voices about German history in two Polish productions of *The Rock* by Marius von Mayenburg

Summary

Marius von Mayenburg (born in 1972) is one of the most influential contemporary German playwrights. He is also a stage director and translator who works with the Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin. He is an artist with the faith in history, as well as in the character. One of the consequences of this faith is *The rock*, a play written in 2008. This paper examines the Polish productions of this play. The first one was directed by Adam Nalepa and staged at Teatr Wybrzeże in Gdańsk in 2009. This performance was followed by a production directed by Grzegorz Wiśniewski, staged by the students at the Łódź Film School in 2014 and presented at the Studyjny Theatre. The two productions differ greatly on every level including adherence to the original text, choice of space, as well as acting style.

Keywords: Marius von Mayenburg, *The Rock*, contemporary German drama, contemporary Polish theatre.

Polnische Stimmen in der deutschen Diskussion zur Erinnerungsarbeit in zwei Theateraufführungen von Marius von Mayenburgs Stück *Der Stein*

Zusammenfassung

Marius von Mayenburg (geb. 1972) ist einer der bedeutendsten deutschen Gegenwartsdramatiker, ebenso wie Regisseur und Übersetzer, der mit dem Berliner Theater Schaubühne am Lehniner Platz zusammenarbeitet. Ein Schriftsteller, der an die Geschichte und an seine Helden glaubt. Ein Ergebnis davon ist das Drama *Der Stein*, das im Jahre 2008 geschrieben wurde. Im vorliegenden Text werden zwei polnische Theateraufführungen gründlich untersucht, einerseits die Uraufführung im Theater Wybrzeże Gdańsk (2009), unter der Regie von Adam Nalepa, sowie andererseits die Diplomaufführung der Studenten der Filmhochschule in Łódź (2014), bei der Grzegorz Wiśniewski Regie führte und das Stück im Theater Studyjny aufgeführt wurde. Die Bühnendarbietungen unterscheiden sich in jeder Hinsicht voneinander, angefangen vom Text, über die Wahl des Spielraums, bis hin zum Spiel der Schauspieler.

Schlüsselwörter: Marius von Mayenburg, *Der Stein*, deutsches Gegenwartsdrama, polnisches zeitgenössisches Theater.