

**«Обо всем мы позабыли»?
Феномен постпамяти на примере пьесы
Дороты Масловской «У нас все хорошо»**

Аннотация:

Пьеса Дороты Масловской «У нас все хорошо» на примере семейных связей (бабушка, мать и дочь) показывает влияние на повседневность сегодняшнего дня постпамяти, присутствующей во фрагментарных и обрывочных военных воспоминаниях бабушки.

Ключевые слова:

Вторая мировая война, постпамять, современная драма, Дорота Масловская, травма, конфликт поколений.

Marek TROSZYŃSKI
(Warsaw)

**«We have forgotten everything»?
The phenomenon of post-memory
on the example of Dorota Masłowska's
drama «No Matter How Hard We Tried»**

Abstract:

Dorota Masłowska's drama «No Matter How Hard We Tried» shows the impact of post-memory on contemporary everyday life on the example of close family members (grandmother, mother, and daughter). This post-memory is present in the fragmented and incoherent war memories.

Keywords:

World War II, post-memory, contemporary drama, Masłowska Dorota, trauma, conflict of generations.

Формула, которой Мицкевич определяет коллективную память — «слово народное — ковчег завета между старыми и младыми летам»¹ — оказалась неспособна объять межпоколенческие процессы после Второй мировой войны. Выработанное для нужд исследований Холокоста понятие «постпамяти» и наработки по изучению межпоколенческого дискурса дали удобный инструмент

для анализа также других фрагментов новейшей истории. В польской культуре, начиная с романтических архидрам, именно театральная сцена, казалось, служила наиболее подходящей площадкой для размышлений об идентичности в контексте истории и политики.

«Может так случиться вновь»...² Хозяин в «Свадьбе» Станислава Выспяньского, наблюдая за бурным народным весельем, напоминает в беседе с Женихом о событиях 1846 г. и Галицийской резне*. Оба — и Жених, и Хозяин — обременены семейной памятью о кровавой и жестокой истории, образы которой во всем реализме деталей являются неотъемлемой частью их сознания:

Жених: Обо всем мы позабыли...
Деда моего схватили
и разрезали пилой.

Хозяин: Схвачен и родитель мой
ими был. Его кололи,
били палками, давили,
истекал он кровью... В поле
на снегу его убили.
Но теперь, по Божьей воле,
обо всем мы позабыли³.

Живописание зверств оказывается прикрыто риторической и конъюнктурной (с перспективы политкорректности текущего момента) фразой: «Обо всем мы позабыли», которой противоречит подробное описание — якобы забытых — истязаний. «Струну коллективной памяти» затрагивает в «Свадьбе» Дед. «Во втором акте является в образе Упыря тот, на кого возлагается главная ответственность за братоубийственную резню — Якуб Шеля. Дед, деревенский бедняк, не имеющий собственной земли, похоже, смотрит на привидение не только с ужасом, но также и с некоторым пониманием. Однако проклинает Упыря и гонит со сцены»⁴. В фильме Вайды Дед появляется с корзиной, наполненной головами шляхты, за которые австрийские чинов-

* Галицийское восстание — крестьянское восстание на территории Западной Галиции в 1846 г., представлявшее собой волну массовых погромов и убийств местной шляхты, знати, чиновников, священников. Вошло в историю как «Галицийская резня». Одним из самых известных предводителей крестьянских отрядов был Якуб Шеля. (прим. ред).

ники платят ему звонкой монетой. Влодзимеж Тетмайер — прототип Хозяина — не появился бы на свет, если бы за десяток с лишним лет до его рождения погиб мучительной смертью его отец. Вписанная в фамильную историю травма, определяемая как постпамять, оказывается квинтэссенцией истории, памяти и забвения (или вытеснения) и порой требует экспликации, оспаривая коллективную идентичность.

Эта тема возникает также в пьесе «У нас все хорошо», написанной в 2008 г. Доротой Масловской по заказу берлинского театра «Шаубюне» (в сотрудничестве с варшавским театром «Розмайтосци»). Адресованная немецкой публике пьеса, предпреьера которой состоялась в Берлине*, провокационно открывается репликой Осовелой старушки: «Я помню день, когда началась война»⁵ (С. 6). Скупость событийного ряда (о которой явственно свидетельствует ремарка к сцене V, начинающаяся со знаменательных слов: «Дальнейшая стагнация» (С. 37)) делает бессмысленными попытки пересказа происходящего: действие заключается в столкновении не стыкующихся друг с другом дискурсов. Главные герои — это бабушка, мать и дочь, или Осовелая старушка, Галина и Маленькая металлическая девочка (к которым затем присоединяется Соседка), живущие в обветшавшей многоэтажке, в мире отходов посткоммунистического пространства. Из рекламных брошюр и желтой прессы героини черпают сведения о том, что в их понимании является высшим светом. Представители этого «высшего света» в какой-то момент также включаются в изображаемый в пьесе мир: на сцене появляются Актер, Режиссер, рассказывающий о своей работе, и интервьюирующая Режиссера Ведущая.

Краткая аннотация на сайте Национального аудиовизуального института (NINA) гласит: «„У нас все хорошо“ — повествование о польском обществе эпохи трансформации, пьеса, полная гротескных диалогов, отсылающих к поп-культуре, языку рекламы, глянцевого прессе и национальным стереотипам»⁶. Пьеса активно ставится по всему миру, экранизирована, а кроме того — охотно используется в качестве яркого примера в многочисленных исследованиях, посвященных феномену постпамяти.

* Предпреьера (совместная работа театров «Розмайтосци» и «Шаубюне») состоялась 26.03.2009 г. в рамках Международного фестиваля авторов («Autorenfestival») в Берлине. Польская премьера — 5.04.2009 г. (Варшава). Проект осуществлен при поддержке программы «Варшава — европейская столица культуры 2016».

Воспоминания Старушки о войне пронизывают всю пьесу, хотя — по разным причинам — никак не нарушают ее бессобытийности: действие происходит на поверхности языка. Воспоминания эти очень фрагментарны, поверхностны и подвергаются демифологизации. Память об истории оказывается в пьесе прежде всего «трамплином» для возвращения во времена молодости с ее торжеством биологии, превращается в апофеоз юности и приписываемой ей естественной радости бытия. Парадоксально война отсылает также к тому, что происходило до войны: «До войны ого-го как мы ходили. В кино, на вафли, на птифуры, на реку. По песку, по земле, на реку. По траве, по пушистым фиалкам, на реку, когда жарко было» (С. 7). Юность однако не позволяет заметить признаки приближающейся опасности: «Никто же не верил в какого-то там Гитлера, молодые были, сердце металось в груди...» (С. 9).

Воспоминания Осовелой старушки демонстрируют, главным образом, процесс вытеснения, и ее попытки высказаться вовсе не пресекаются дочерью и внучкой, как утверждает Я. Копчинский: «Хотя старушка еще несколько раз пытается рассказать о событии, произошедшем много лет назад, однако ее буквально „заговаривают“ дочка и внучка»⁷. Хотя в репликах Осовелой старушки отсутствует подлинно травматическая военная исповедь, о травме можно догадаться по реплике Маленькой металлической девочки. Она саркастически воспроизводит детали бабушкиных военных перипетий, в которые, впрочем, не верит: «когда мы не гуляли по осеннему парку, она рассказывала мне свои роскошные истории, как она поехала в лагерь концентрационный. Мне кажется, она слегонца подтибрила сюжет у „Четырех танкистов и собаки“ и сериала „Алло, алло“, ну и пусть» (С. 16). Хотя Маленькая металлическая девочка упоминает концентрационный лагерь вряд ли она понимает, о чем речь, поскольку в другом месте делает этот единственный факт объектом языковой игры, заявляя: «Сколько живу, сколько себя помню, ты, бабушка, никогда никуда не ходила и не ездила ни в какой лагерь кондиционный» (С. 61).

Внучка, наиболее тесно общающаяся с бабушкой, — казалось бы, идеальный кандидат в носители феномена постпамяти, как его понимает Марианна Хирш: «Разумеется, невозможно в буквальном смысле „помнить“ чужой опыт; разумеется, здесь работают другие семиотические механизмы и даже наиболее монументальная форма запечатления памяти не сумеет передать живые человеческие воспоминания.

Постпамять не следует идентифицировать с памятью: она существует „пост”, однако сохраняет подобную силу аффекта»⁸.

В случае Маленькой металлической девочки трудно говорить не только о гипотетических значимых элементах постпамяти, но и о какой бы то ни было силе аффекта — разве что считать таковой силу вытеснения. Лагерь в ее представлении — то ли концентрационный, то ли кондиционный, горящий город подобен сторовшему велосипеду, самолеты с бомбами напоминают склеенные детьми модели. Лучшее доказательство недостаточной силы аффекта памяти бабушки — или поразительной сопротивляемости внучки — в целом позитивный стереотип немца. Немцев девочка дважды определяет как тех, «которые по-тирольски поют» (С. 35). Вторым отличительным признаком этой нации является врожденная культура: случайного прохожего в парке героиня идентифицирует как немца, потому что он «такой весь культурный, даже поклонился, щелкнул каблуками» (С. 17). И хотя маленькая металлическая девочка персонифицирует Вторую мировую войну, предсказывая или сообщая о своем появлении словами «Это Вторая мировая война пришла» (С. 24), не меньшую, а может, и большую силу имеет для нее словосочетание «война цен» (С. 76).

В сознании среднего поколения, то есть поколения матери война имеет практическое измерение и ассоциируется с голодом и необходимостью запастись продовольствием. Мать Маленькой металлической девочки гордится своей коллекцией стаканчиков из-под кефира, идеально подходящих для того, чтобы делать запасы: «Теперь жди, когда снова придет Вторая мировая война и все так бережно собираемые столько лет стаканчики из-под кефира наконец пригодятся» (С. 24).

Когда в радиопередаче звучит иронически-патриотическая версия истории и спикер сообщает, что «в Варшаву вошли немцы и сказали, что Польша с этой минуты никакая больше не Польша, Варшава больше не столица, а дыра в земле, заваленная обломками...» (С. 72). Маленькая металлическая девочка охотно подхватывает это определение, но воспринимает лишь метафорический уровень: «Точно, дыра! Забитая досками. Я терпеть не могу этот город! Метро фу-у-у, трамваи бе-е-е, в автобусах воняет, а к какой бы цели ты ни ехал, то по трупам, по трупам, по трупам!» (С. 73).

В пьесе Масловской, которую столь многие исследователи приводят в качестве примера постпамяти, война изображается, в сущности, поверхностно и обобщенно. Осовелая старушка — единственный

подлинный свидетель Большой истории — не может или не хочет эксплицировать свои воспоминания, потому что они блокируются биологией юности, на которую пришлись трагические годы. Война в мире пьесы — даже не ужастик, которого следует бояться, это обобщенное, практически выхолощенное понятие, лишенное значимого содержания. Война предстает даже явлением позитивным, сродни санитарной обработке (как намекает читаемый Маленькой металлической девочкой дамский журнал): «На дом лучше всего сбросить бомбу (хорошо, чтобы это произошло еще во время войны, позже могут возникнуть проблемы), на развалинах строится относительно приличное многоэтажное здание, нормальные люди покупают в нем квартиру, ставят диван „Рикка” из „Икеи”» (С. 41).

Трудно обнаружить в пьесе описываемое А. Убертовской «упорное сохранение травмы», проявляющееся «не столько на событийном уровне, сколько в языке сценических диалогов, в характерной структуре повторов, в метаязыковом жесте переработки уже высказанного»⁹. Представляется, что эффект, о котором пишет Убертовская, не есть результат лишь нагнетания гротеска: «Высмеивается ожидание читателя/зрителя, который ищет [...] в литературном тексте отсылку к реальности»¹⁰. Потому что если мы действительно захотим найти отсылки к военным воспоминаниям — безусловно окажемся в дураках.

В пьесе, лишенной внешней событийности, где люди на сцене ходят, разговаривают, читают, слушают радио, поражает финал. Во время бомбардировки рушится дом, в котором происходит действие пьесы, погибает также Осовелая старушка. Это отсутствие военных реалий, живого «мяса» исторической действительности щедро компенсируется одним-единственным «и тут вдруг» (С. 77). Разрушение описывается не посредством ремарок, а через восприятие Маленькой металлической девочки, которая узнает в «зависших в воздухе кусках» человеческие останки: «Ой, а эти поляки, которые летят, вроде жили рядом с нами, но те наши были живыми и были целыми полякам, а не их разлетающимися направо и налево, неопознанными человеческими останками» (С. 80). Эту сцену комментирует также Осовелая старушка — пока ее останки также не обнаруживаются среди руин дома.

Итак, в финале воплощается событие, стоящее за всеми недоговоренностями Старушки. Оно представлено «как есть», во всем реализме страшной сцены. Вместо словесной передачи травматического опыта, которой удается избегать на протяжении всей пьесы, — пере-

дача буквальная. Такой финал можно интерпретировать по крайней мере двояко. Во-первых, это оспаривание возможности «передачи» собственного опыта — он требует непосредственного участия. Таковое как раз и оказывается уделом Маленькой металлической девочки, которая пока разгуливает среди руин и «пикселей», словно робот, не осознавая масштабов происшедшего, но участвуя в рождении собственной травмы. Постпамять здесь если и существует, то лишь поверхностно, сила ее аффекта несравнима с памятью непосредственной. Возможна и другая интерпретация финала: перед нами — внезапный прорыв военного повествования Осовелой старушки, которое на протяжении всей пьесы сдерживалось, блокировалось. Он окупается смертью субъекта воспоминания. Осовелая старушка с самого начала пьесы — собственная тень, фантом.

Перевод И. Адельгейм

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Mickiewicz A.* Konrad Wallenrod. Dzieła. Warszawa, 1994. Т. 2. Poematy. S. 101. Текст цитируется в переводе С. Шевырëва.
- ² *Wyspiañski S.* Wesele. Wrocław, 1977. S. 75. Здесь и далее текст цитируется в переводе М. Кудинова.
- ³ *Ibidem.*
- ⁴ *Treugutt S.* «Wesele» Stanisława Wyspiañskiego. Warszawa, 1993. S. 28.
- ⁵ Здесь и далее пьеса «У нас все хорошо» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Masłowska D.* Między nami dobrze jest. Warszawa, 2008. Текст цитируется в переводе И. Киселевой.
- ⁶ URL: <http://www.nina.gov.pl/projekty/mi%C4%99dzy-nami-dobrze-jest-grzegorz-jarzyna-dorota-mas%C5%82owska> (дата обращения: 14.10.2018).
- ⁷ *Kopciñski J.* Gdy żadna ulica nie ma sensu // Wojna i postpamięć. Gdañsk, 2011. S. 447.
- ⁸ «Постпамять отражает сложное колебание между преэмптичностью и прерывностью. Но речь не идет о каком-либо течении, методе или идее. Это структура передачи травматического знания и опыта поколениями или через поколение. Следствие возвращения травмы (не путать с синдромом посттравматического стресса) в масштабе целого поколения» (*Hirsch M.* Pokolenie postpamięci // *Didaskalia. Gazeta Teatralna.* 2011. № 105. S. 29).
- ⁹ *Ubertowska A.* Archeologia pamięci. Współczesne kobiece narracje o wojnie // *Wojna i postpamięć.* Gdañsk, 2011. S. 189.
- ¹⁰ *Ibid.* S. 191.