

**(Nie)poruszeni: O Zagładzie,
oglądających, odgrywających i
opowiadających historie.
Perspektywa afektywna. Grzegorz
Niziołek „Polski teatr Zagłady”**

Katarzyna Bojarska

(Nie)poruszeni: O Zagładzie, oglądających,
odgrywających i opowiadających historię.
Perspektywa afektywna¹.
Grzegorz Niziołek *Polski teatr Zagłady*

O książce tej można przede wszystkim napisać, że jest wyjątkowa i ważna. Nie tylko w polu badań teatrologicznych, choć nie będąc ekspertką, wyobrażam sobie, że tam przede wszystkim, ale także w polu badań kulturoznawczych, a nawet humanistycznych w Polsce. Nie tylko w tym sensie zresztą nie jest to utwór o teatrze i ojczyźnie. Autor zaprzęga bowiem do swojej opowieści dzieła literackie, artystyczne i filmowe. Materiał, na którym pracuje, jest bogaty, ale nader świadomie dobrany i skomponowany. Nie rządzi nim logika wolnych skojarzeń, lecz raczej rytm afektywnych pobudzeń. Układy odniesień prowadzą w miejsca dla niewprawionej wyobraźni niekiedy odległe i niebezpieczne. Nie wszystko się tu musi podobać, chyba wręcz nie wszystko może się podobać. Bez oporu wobec tego, co się tu czyta i ogląda, trudno sobie przedstawić to doświadczenie lekturowe.

Podstawową tezę *Polskiego teatru Zagłady*² jest z jednej strony przekonanie o tym, że w samym doświadczeniu czy dziele Zagłady istotną rolę gra struktura teatralna: podział na scenę i obscenę, aktorów i publiczność, z drugiej zaś, że powojenna przestrzeń teatru jest miejscem, gdzie mogło i niejednokrotnie dochodziło do powrotu tego, co w owym pierwotnym wydarzeniu zostało wyparte, a mianowicie trau-

¹ Tekst powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/B/HS2/05729.

² G. Niziołek *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

my udziału publiczności, widzów, Hilbergowskich bystanderów w tej wojennej historii³. „Nie chodzi tutaj o przywołanie ilustracji, «obrazu Zagłady» w teatrze, ale o to, w jaki sposób sama struktura teatralna, właściwa teatrowi dystrybucja ról, ale też żywotna energia teatru, działała w powojennej pamięci skażonej wsparciem i poczuciem winy”⁴. Autora, świadomego swego historycznego usytuowania, interesuje to, w jakim stopniu teatr jest dziś w stanie przemyśleć siebie w obliczu pamięci Zagłady i na nowo wymyślić swoją rolę w przestrzeni artystycznej – tu poniekąd wydaje się uprzywilejowany – i publicznej, której w ujęciu autora dostarczył ramy tego wspólnotowego (nie)doświadczenia. Niziołek wskazuje zarówno na pomocniczą w procesie przepracowania traum i ran funkcję teatru, jak również na niebezpieczeństwo konserwowania przezeń zbiorowych mechanizmów obronnych.

Autor konstruuje narrację na dwóch uzupełniających się, choć niepodporządkowanych sobie, płaszczyznach: tekstowej i wizualnej. *Polski teatr Zagłady* znaczy bowiem już jako obiekt. Jego szczególna forma: okładka, dobór i rozmieszczenie materiału wizualnego wiele „mówią”, tworzą własną opowieść. Nie pełnią przy tym po prostu funkcji ilustracji, ale stają się elementami pobudzającymi wyobraźnię czytelnika, niepokojącymi, niekiedy – w pozytywnym tego słowa sensie – przeskadzającymi, bo rozbijającymi płynność lektury i spójność konstruowanej fabuły (a w zasadzie wszelką pokusę spójności, przy jej oczywistym nakazie, zważywszy że książka jest projektem naukowym, badawczym).

W problematykę książki wprowadza fotoesej: zmontowana z materiałów archiwalnych sekwencja obrazowa, w której jako czytelnicy-oglądacze patrzymy na patrzących. Afektywną podstawą aktów percepcji jest w ujęciu Grzegorza Niziołka lęk⁵ (choć czasami, nawet jeśli nie wyraża tego wprost i dobitnie: nienawiść, chciwość, zawiść etc.). Patrzymy zatem kolejno na grupę patrzących w dal, na niebo – scena pozornie bez szczególnego znaczenia. Następnie widzimy patrzących na płonący budynek: mężczyzna najbliżej pożaru sięga po nakrycie głowy, jakby chciał zdjąć czapkę w geście szacunku dla śmierci, albo przeciwnie, próbując zapobiec zerwaniu czapki przez podmuch – tego się już nie dowiemy. Kolejne zdjęcie przedstawia jeszcze większą grupę patrzących na jeszcze wyraźniej płonący, bo bliższy budynek. Następne ukazuje widziany zza szyby pojazdu tłum na ulicy: ludzi gromadzących się po jednej stronie, innych po drugiej, a pośrodku ulicy stojących w długich płaszczach mężczyzn. Dalej patrzymy na grupę ludzi na kład-

³ Zob. R. Hilberg *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933-1945*, przeł. J. Giebułtowski, red. nauk. T. Kranz, Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.

⁴ Iwona Kurz w niepublikowanym komentarzu na temat książki. Dziękuję autorce za udostępnienie maszynopisu. Por. G. Niziołek *Publiczność u progu komory gazowej*, <http://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/963108,Grzegorz-Niziolek-publicznosc-u-progu-komory-gazowej> (dostęp: 10.11.2013).

⁵ G. Niziołek *Polski teatr Zagłady*, s. 410.

ce i tramwaj nr 22. Kolejno widzimy ludzi na placu zabaw i odwróconą do nas tyłem kobietę, patrzącą na bawiących się, którzy z kolei patrzą na kobietę i na nas. Z każdym przewróceniem kartki, z każdą kolejną odsłoną robi się coraz trudniej, bo coraz bardziej jasne staje się, na co patrzymy teraz i na co patrzył stojący/patrzyła stojąca za obiektywem i stojący obok niego/niej. Patrzymy dalej na tłum przyglądający się ulicznym wyścigom ludzi w kucki z ludźmi siedzącymi im na barkach (zarówno kucający, jak i siedzący mają na ramieniu opaskę z gwiazdą Dawida). Widzimy rozmazany obraz dzieci patrzących w obiektyw, a wokół nich innych, idących. Następnie po prawej stronie kadru tłumek patrzy na scenę toczącą się w centralnej części kompozycji: trzech stojących mężczyzn w mundurach bije pałkami leżącego człowieka. To zdjęcie zrobiono zza płotu. Płot widać w dolnej części kadru. Kolejno: czarna rozkładówka. I dalej, na drugim planie stoją opuszczone domy, może ruiny (?), na pierwszym leżą jakieś toboły (?) szczątki (?) na ziemi. Kolejne przewrócenie-odsłonięcie: strona tytułowa. Suchy opis, jak wiadomo, nie oddaje niewerbalnej siły obrazu, a tym bardziej takiego montażu obrazów. Ta swoista „rozbiegówka” wprowadza czytelnika w samo sedno książki. Dobór zdjęć wydaje się nie mniej świadomy niż dobór metodologii, a w zasadzie wybór zdjęć jest jej integralnym elementem, nie tylko na początku książki, ale w niej całej.

Grzegorz Niziołek podejmuje próbę wypracowania narzędzi do analizy nieuświadamianych lub wręcz nieświadomych struktur afektywnych, które stanowią o kształcie powojennej przestrzeni symbolicznej w Polsce. Istotną rolę w procesie tym odgrywają narzędzia psychoanalityczne, zastosowane trafnie i skutecznie. Imponuje przy tym przekonanie autora, że tego wyboru nie trzeba wyjaśniać, wyrażone brakiem uzasadniania, że teoria psychoanalityczna, teoria traumy czy teoria afektów jest niezbędna, żeby poradzić sobie z zawilościami zarówno realizacji konkretnych spektakli, jak i ich recepcji. Autor gotów jest przy tym przyznać się niekiedy do słabości swoich narzędzi. Pisze na przykład, że studia nad traumą przyczyniły się do rozwleczenia samej koncepcji traumy do tego stopnia, że współcześnie obejmuje ona zbyt wiele zjawisk, w istocie nie nazywając już niczego. A jednak nie sposób jej porzucić. Niziołka interesuje, rzecz jasna, konkretna historyczna trauma związana z wyparciem pozycji gapia, stojącego z boku, obserwatora zagłady i związanej z nią mrocznej (obscenicznej) satysfakcji i rozkoszy. Nie zajmuje się on zatem teoretycznym opracowywaniem teorii traumy czy teorii afektów, ale wprowadza do historii teatru czy teatrologii jako dyscypliny, w poszerzonym polu studiów kulturowych, palące kwestie związane z tu i teraz pisania takiej historii, a także z pozycją podmiotową samego badacza, jak również kwestie ponadczasowe, związane ze stosunkiem do traum historycznych, poczuciem utraty w obliczu tragedii innego, możliwości empatii etc. Chodzi tu nade wszystko o zrozumienie samej teatralności i jej roli wobec wydarzeń historycznych i samej historii w ogóle.

Jak już powiedziałam, Grzegorza Niziołka interesuje polska „publiczność” (*public*), publiczność czasów Zagłady i publiczność po Zagładzie, żyjąca w jej cieniu,

z jej znamieniem, z traumą własnego odpodmiotowienia. Zbiorowość ta to nie aktorzy historii, ale ci, którzy siedzą i patrzą; nikt ich do działania nie namawia, nie skłania, ba, na ich działanie nie ma jakby miejsca, wszystko bowiem, co ważne, dzieje się na scenie, a więc poza ich zasięgiem. Widownia jest zatem w najgłębszym sensie obsceniczna⁶. Dokonawszy drobiazgowej pracy archiwalnej, autor usiłuje powołać do życia własne archiwum afektywne, które miałyby gromadzić dokumentację pozaświadomych i pozaracjonalnych struktur przeżywania i postrzegania rzeczywistości historycznej, politycznej i artystycznej, a także prób ingerencji w nią. Teksty kultury stają się w tak zakreślonej perspektywie repozytorium emocji i uczuć, a także tego, co leży u ich podstaw: procesów wyparcia i przymusu powtarzania. To autorskie archiwum składa się zarówno z obiektów materialnych (wydobyte z innych archiwum dokumenty, recenzje, relacje, zapiski, materiały wizualne), jak i niematerialnych (niedopowiedzenia, pominięcia, pęknięcia narracji, akty autocenzury etc.), których zazwyczaj w tradycyjnie pisanych historiach literatury, filmu czy teatru raczej nie znajdziemy. Do tego trzeba szczególnego nastrojenia archiwisty⁷.

Takie afektywne archiwum nie ma swojego (właściwego) miejsca ani swojego właściciela, jest bowiem sprawą wszystkich, ustanawiane w każdym akcie lektury i w każdym akcie poruszenia, afektu, wyobraźni, myśli; w każdej niezgodzie na zamknięcie tej historii (i innych historii) w jednym paradygmacie, czy to heroicznym, czy traumatycznym. Narrację historyczną buduje się tu zatem z przeżyć i prześwitów; materiałowi źródłowemu stawia się pytania niezadane i niewygodne. Na ich podstawie, a także na podstawie milczących odpowiedzi formułuje się hipotezy nieobecne, a czasem wręcz niemożliwe. Choć po chwili stają się coraz bardziej możliwe, a nawet oczywiste. Jednym z najbardziej brawurowych przykła-

⁶ O zjawisku tym pisał w eseju *Kto nam zabrał tę rewolucję?* Andrzej Leder. Autor stawia tam tezę, że okres 1939-1956 to lata radykalnej rewolucji społecznej w Polsce, która to rewolucja pozostała nieuświadomiona, choć brutalnie i dogłębnie „przeorała tkankę polskiego społeczeństwa”, stając się odpowiedzialną za dzisiejszy klasowy gospodarczy i symboliczny stan rzeczy (tamże, s. 32). Andrzej Leder podkreśla niebagatelne znaczenie Zagłady w tym procesie, jej skutków czy następstw, które wydaje się nie dość rozpoznane, a może nawet tabuizowane w dyskursie publicznym, ale i akademickim. Jako kluczowa jawi się tu kwestia nieutożsamienia i pasywnego doświadczenia, które każą (nie)doświadczającej zbiorowości traktować to, co się działo, jako „nieswoje” a więc „niebyłe”. W konsekwencji mamy do czynienia (już) z historią konstruowania fałszywych tożsamości oraz z ustanawianiem błędnych hierarchii celów i wartości. Za niezbędne autor uznaje rozpoznanie przez polską zbiorowość jej właściwego miejsca, niełatwej do przyjęcia genealogii i wzięcie na siebie odpowiedzialności (za przeszłość, przeszłości, za siebie, ale także za innych – co wiąże się z postulatem, a może nawet z imperatywem empatii). Por. „Krytyka Polityczna” 2013 nr 29, s. 32-39.

⁷ Por. A. Cvetkovich *An archive of feeling: trauma, sexuality, and lesbian public cultures*, Duke University Press, Durham 2003.

dów tej strategii jest wydobywanie zapomnianego i nieprzeanalizowanego epizodu historii polskiego teatru: wystawienia w 1957 roku na deskach jednej z warszawskich scen *Pamiętnika Anny Frank*, broadwayowskiej sztuki, napisanej przez Frances Goodrich i Alberta Hacketta, którą w Polsce obejrzało około 60 tysięcy widzów. Niziołek pyta, czy to możliwe, że decyzja o jej wystawieniu nie miała nic wspólnego z falą antysemityzmu i emigracją polskich Żydów w 1956 roku⁸ oraz jakie wrażenia mogło wywoływać na tak przecież licznej publiczności oglądanie biegających na scenie warszawskiego teatru, na terenie niedawnego przecież getta, „żydów” szukających ukrycia i ocalenia przed Zagładą⁹. Konstatacje Niziołka nie sprowadzają się do stwierdzeń, że kiedy reżyserzy podejmują się inscenizacji pewnych tekstów, wybór ten nigdy nie jest przypadkowy, a często wywodzi się z głęboko ukrytych nurtów życia zbiorowego, z nieuświadomionych pragnień. Szuka jeszcze głębiej. Wszystko – zdaje się mówić Niziołek – podług logiki historii afektywnej znaczy, nic nie jest bez sensu, sensy te ustanawiają się wszelako podług innych zasad niż te, które obowiązują w dotychczasowym świecie (badań, krytyki kultury), dokonującym podziału na to, co sensowne i bezsensowne.

Tworząc swoje autorskie archiwum, Niziołek trafnie i bez znieczulenia rozpoznaje dominujący schemat kulturowy. Aby go dobrze opisać, sięga po rozmaite źródła, nikogo nie oszczędza, bo – można i trzeba powiedzieć – w pewnym sensie nikt nie jest niewinny, a „wina” ma różną skalę i zasięg. Trudno nie myśleć, pisząc te słowa, o toczącej się aktualnie dyskusji wokół zrywanych i zawieszanych w Teatrze Starym w Krakowie przedstawień czy wokół filmu *Ida* w reżyserii Pawła Pawlikowskiego. Trudno, dlatego też pozwolę sobie przywołać nader bliską mi i współbrzmiającą z tezami autora *Polskiego teatru Zagłady* wypowiedź Elżbiety Janickiej:

Wzory kultury władają nami i mówią przez nas, działając z siłą przymusu, jak długo pozostają nieuświadomione. Przenikają całe spektrum społeczne, dzielają je biedni i bogaci, wykształceni i niewykształceni, ludzie złej i dobrej woli. Nie wszyscy, ale większość.¹⁰

I dalej:

Chodzi o to, że zasługujemy na więcej. Wszyscy. Możliwe jest przecież kino [literatura, sztuka, teatr, historiografia, krytyka etc. – przyp. K.B.] abstrahujące od schematu. Możliwe jest także kino operujące schematem, a wręcz ostentacyjnie eksponujące schemat, by rozsądzić go od środka. Operujące różnymi poetykami, lecz zawsze samoświadome na tyle, by nie mówić tego, czego nie chciało się powiedzieć.¹¹

⁸ Według jednych kalkulacji wyjechało wówczas z Polski 47 000 Żydów, według innych 51 000. Por. D. Stola *Emigracja pomarcowa*, seria: „Prace migracyjne” marzec 2000 nr 34, Instytut Studiów Społecznych, Warszawa (dostęp: 10.11.2013).

⁹ Zob. G. Niziołek *Polski teatr Zagłady*, s. 224-241.

¹⁰ Por. <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20131125/janicka-ogon-ktory-macha-psem> (dostęp: 10.11.2013).

¹¹ Tamże.

Takie świadome mówienie cechuje autora *Polskiego teatru Zagłady*. Książka ta staje się gestem wielce znaczącym z wielu względów: to przede wszystkim gest odmowy współuczestniczenia, gest dysydencki, nie tylko wobec zbiorowości, powiedzmy, narodowej, ale w jakimś sensie również dyscyplinarnej (psychoanaliza wciąż wydaje się językiem obcym polskiej humanistyki, szczególnie kiedy zaczyna dotyczyć kwestii nieświętej przeciw choć uświęconej historii – dobrym przykładem są „oburzeni” *Fantomowym ciałem króla* Jana Sowy¹² historycy). Stawką jest tu wyzwolenie; badającego, przedmiotu badań oraz odbiorców-czytelników, ich upodmiotowienie, oddanie im wyobraźni.

Wszystko wskazuje na to, że badanie historyczne, w tym wypadku z zakresu historii teatru, czy też teatrologii, to doświadczenie afektywne *per se*. Doświadczenie intensywności, walki ze sformatowaniem własnej uwagi i własnej percepcji, z pokusą przystania na pewne „fakty” i nieodpruwania podszewki. Niziołek zmierzył się z dostępnym materiałem archiwalnym w najszerszym możliwym sensie tego słowa, stawiał mu czoła, nie wierzył na słowo i na obraz, spojrział z ukosa. W toku swojego wywodu wielokrotnie powraca wprost i nie wprost do pytania: Co oznacza być dotkniętym i odczuwać w procesie poznania i jak te wrażenia przetworzyć następnie w procesie pisarskim w krytyczną narrację historyczną. Wydaje się, że chodzi o szczególny rodzaj uwagi albo uważności, czujności i odwagi. Wygląda bowiem na to, że nie da się dotknąć historii Zagłady, nie będąc przy tym dotkniętym/dotkniętą. Grzegorz Niziołek zdaje się świadom swojej pozycji podmiotowej i badawczej, dokonanych przez siebie wyborów i niebezpieczeństw, na które się naraża. W związku z tym zakłada, że naraża się umyślnie. Pamięta o funkcjonujących – zarówno w produkcji kulturowej, jak i akademickiej – automatyzmach fałszywej empatii, narracji o odkupieniu czy retoryce wzniosłości. W ujęciu tym ani obserwatorzy postronni, ani komentatorzy nigdy nie pozostają bezstronni. Nawet jeśli jawią się jako beznamiętni czy zobojętniali. Amerykański teoretyk i krytyk historiografii celnie opisał postawę, którą jak się zdaje, przyjmuje Niziołek, i która w tym kontekście wydaje się nie tyle możliwa czy interesująca, co konieczna¹³:

Nie umniejszając roli oraz znaczenia badań, kontekstualizacji i obiektywnej rekonstrukcji przeszłości, doświadczenie – w stopniu, w jakim wpływa ono na rozumienie – wiąże się z tym, co afektywne zarówno po stronie badanych, jak i u badającego. Trauma jest przeżyciem destrukcyjnym, które rozbija jaźń i tworzy wyrwy w egzystencji. Ma ona opóźnione, z trudem kontrolowane skutki, które przypuszczalnie nie mogą być nigdy w pełni opanowane. Studiowanie wydarzeń traumatycznych stwarza szczególnie trudne problemy w zakresie reprezentacji i pisania, zarówno w przypadku badania [naukowego – przyp. K.B.], jak i dialogowej formy wymiany z przeszłością, uznającej związane z nią ludzkie roszczenia, dotyczące teraźniejszości i przyszłości. Wrażliwość na cudze, traumatyczne

12 J. Sowa *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.

13 Pisała o tym m.in J. Tokarska-Bakir w *Rzeczach mglistych*, Pogranicza, Sejny 2004.

doświadczenie, zwłaszcza ofiar, zakłada nie tyle przywłaszczenie czy przyswojenie sobie ich doświadczeń, co sytuację, którą nazwałbym empatycznym wytrąceniem z równowagi (*emphatic unsettlement*), która powinna mieć konsekwencje stylistyczne lub szerzej, odcisnąć swój ślad na pisaniu, nie dając się zredukować do stereotypowych formułek czy zasad metodologicznych.¹⁴

To, co LaCapra nazywa „empatycznym wytrąceniem z równowagi” z jednej strony nie pozwala zamknąć własnej opowieści o przeszłości i terażniejszości w podtrzymującej na duchu konwencji, z drugiej zaś nie dopuszcza do fiksacji na traumie.

W afektywnej historycznej narracji w polskim teatrze powojennym można wyróżnić następujące etapy: okres bezpośrednio powojenny, przesycony relacjami bezpośrednimi, naocznymi, gorącymi wrażeniami ujętymi w formę, która nie zawsze się sprawdza (jak w przypadku wystawionej w 1946 roku *Wielkanocy* Stefana Otwinowskiego w reżyserii Leona Schillera, próbie wpisania Zagłady w tradycję romantyczną czy w *Lilli Wenedzie* Juliusza Słowackiego w reżyserii Juliusza Osterwy); okres stalinizmu a wraz z nim socrealizmu (z *Próba sił* Jerzego Lutowskiego czy *Juliuszu i Ethel* Leona Kruczkowskiego w reżyserii Aleksandra Bardiniego, gdzie albo postać Żyda jawi się jakby była z innego świata, albo wręcz nie wspomina się o tym, że Rosenbergowie byli Żydami, by – jak dowodzi autor – uczynić opowieść uniwersalną i zagwarantować empatię widowni); okres po październiku 1956 roku do lat 70.: ze wspomnianym wystawieniem *Pamiętnika Anny Frank*, „oświęcimskimi” przedstawieniami o rysie uniwersalistycznym *Poste pole* i *Akropolis* (oba z udziałem Jerzego Szajny), z drugiej zaś – jak zauważa autor – na powierzchnię przenikają pewne niepokojące elementy, pewne pęknięcia w realizacjach Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego. Wciąż niepokojące, nawet jeśli groteskowe, wydają się niemal alergiczne reakcje „polskiej” krytyki na rażące wypaczenia roli polskich obywateli, czy Polaków w ogóle, w dziele Zagłady. Niziołek przywołuje oskarżenia o antypolonizm, akty obrazy z jednej strony, z drugiej zaś wskazuje na trudne dziś do zrozumienia akty pominięcia a wręcz zignorowania owych prześwitów u Kantora (w *Kurce wodnej* czy *Nadobnisiach i koczokodanach*); lata 70. autor określa jako okres triumfu wspólnoty i wytężonego działania twórców teatru na rzecz jej wzmocnienia – proponowali oni zatem modele zgodne ze zbiorową próbą, oddające uczucia zbiorowości, budujące jej ducha w obliczu aktualnych zmagań (za przykład posłużyły tu *Dziady* i *Wyzwolenie* Konrada Swinarskiego), w okresie tym dokonuje się również rehabilitacja nostalgii i sentymentalizmu za cenę „wymazywania” (*Rozmowy z katem* Andrzeja Wajdy, w których powstanie w warszawskim getcie, pierwsze powstanie warszawskie, zepchnięte na plan drugi albo trzeci niemal znika); wreszcie lata 80., kiedy trwają procedury symbolicznego umacniania wspólnoty, i okres po 1989 roku, kiedy zaczynają pojawiać się pojedyncze gesty rozliczeń: u Jerzego Grzegorzewskiego czy Krystiana Lupy, a wreszcie u Krzyszto-

¹⁴ D. LaCapra *Pisanie historii, pisanie traumy*, przeł. A. Rejniak-Majewska, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpr. M. Wójcik, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011, s. 499-528.

fa Warlikowskiego¹⁵. Narracja ta ma swoich pozytywnych i negatywnych bohaterów, nie stroni od surowych ocen, zawsze jednak w możliwie drobiazgowo odtworzonym kontekście.

Kluczową kategorią do rozumienia złożonej roli teatru i teatralności jest dla Grzegorza Niziołka powtórzenie: podczas przedstawienia może, choć nie musi dojść do powrotu owej traumatycznej sytuacji odpodmiotowienia, bycia obserwatorem niewyobrażalnej zbrodni, której nie tylko się nie przeciwdziałało, ale którą mogło się nawet po cichu wspierać. W toku lektury książki nieustannie nurtuje jednak pytanie, kim jest owa publiczność, która może, choć nie musi doświadczać takiego powtórzenia? I czy w związku z tym w istocie jest to zawsze powrót tego, co traumatyzujące i wyparte. Zasadniczy problem dotyczy więc scharakteryzowania owej powojennej publiczności i jej relacji wobec publiczności wojennej. Wiąże się to, jak sądzę, również z pytaniem o skuteczność wszelkiego powtórzenia w ramach strategii stosowanych przez teatr subwersywny, niepoprawny politycznie i ryzykowny etycznie, który miałby rozprawiać się z widmami przeszłości. Problemy z kształtem wspólnoty widzów, a także z tym, kto do tej wspólnoty nie należy, wiążą się ściśle, jak sądzę, z problemem klasowości (zarówno doświadczenia Zagłady, jak i jej pamięci). Widać jak autor się z tym zмага, choć czasem nie potrafi znaleźć satysfakcjonujących rozwiązań. Widać to wyraźnie w przypadku narracji o *Studium o Hamlecie* Jerzego Grotowskiego z 1964 roku, gdzie inscenizuje się pogromową atmosferę, żeby – jak powiada autor – „bolało”, reżyser odwołuje się bowiem do najbardziej bolesnego i najbardziej wstydliwego obrazu z czasu wojny¹⁶, do obrazu antysemitckiego, brutalnego, ślepego i nieodpowiedzialnego pospólstwa, które jednak, jak chciałby tego Andrzej Leder, robi historię. Trudno pozbyć się natrętnego pytania, jakiej publiczności służy ten proponowany przez Grotowskiego obraz i czy istotnie wraca on niewinnych winnych do ich strauumatyzowanej roli, czy wręcz przeciwnie, pozwala im odróżnić się i zdystansować wobec tego, co dzieje się na scenie, pomyśleć „Jak dobrze, że to nie my. Przecież to nie my”. Czy aby takie „powtórzenie” nie pełni zbawczej funkcji zasłony, nie stanowi przykładu owego wypierającego działania teatru, o którym autor pisze w innym miejscu? Nie jest tak, że problemy dotyczące kształtu wspólnoty nie niepokoją samego autora. Powracają w jego rozważaniach parokrotnie jako refleksje o „motłochu” inspirowanie Hermanem Brochem (s. 423) czy problemy ze wspólnotowością, przywołane za krytyczką Martą Fik (s. 426).

O nieuniwersalnym, klasowym charakterze tej wspólnoty świadczy opisywane przez autora szczegółowo i krytycznie powojenne ożywianie i kompulsywne niemal rekonstruowanie kanonów – zwłaszcza romantycznego, niczym pod wpływem

¹⁵ W uporządkowaniu tym pomogło mi „streszczenie” Małgorzaty Szpakowskiej zaprezentowane podczas dyskusji wokół książki zorganizowanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego z okazji jej premiery w październiku 2013 roku. Zapis dyskusji ukaże się w miesięczniku „Dialog”.

¹⁶ Tamże, s. 324.

zbiorowego instynktu samozachowawczego. Autor wskazuje wielokrotnie na „bezsensowność” tych gestów, na ich niestosowność czy wręcz nieprzyzwoitość, a także na to, że niepamięć stanowi warunek społecznej rekonstrukcji, odbudowy: a zatem domaga się i uprzywilejowuje takie narracje, które usensowniają ocalenie, przeżycie i trwanie danej wspólnoty. Kanon romantyczny ma zaś to do siebie, że służy jako ostrze obosieczne: z jednej strony pozwala na opór wobec opresyjnej władzy (dla której „polskość” zawsze jest zagrożeniem), a jednocześnie na odpór owej traumatycznej przeszłości, z niechcianymi, trudnymi do przyjęcia i przepracowania rolami, doświadczeniami etc. Romantyzm służy umacnianiu wspólnoty i wypychaniu Innego/Obcego poza jej nawias (s. 214–216). Autor doskonale to analizuje na przykładzie licznych powojennych inscenizacji, najdobitniej bodaj w kontekście *Balladyny* Aleksandra Bardinięgo z 1954 roku i (nie)sławnej „sprawie pioruna”.

To, co wspólnotowe, przeżywa się przecież w różnych miejscach (i ciałach), gdzie na własną rękę wypracowuje się sposoby odczuwania i przeżywania tego, co znaczy być bytem historycznym w konkretnym momencie danej politycznej i kulturowej formacji¹⁷. Jak zatem pomyśleć historyczność własnego momentu historycznego? Niziołek proponuje perspektywę, która ma go wyprowadzić poza to, co rozpoznane i już uznane za „historyczne”. Pisze zatem swoją opowieść o polskim teatrze, publiczności i (nie)pamięci Zagłady w sposób eksperymentalny. Otwiera bowiem nie tylko historię na afekt, ale także afekt na historię: pisze o tym, co niezobaczone (lub źle zobaczone), niedoświadczone i niezapamiętane, choć obecne tam i wtedy (podczas wojny i po wojnie na scenach teatralnych), przeżyte. To, co w tej narracji wyłania się jako historyczne, nie pokrywa się z tym, co „historyczne” w perspektywie historii polskiego teatru pisanej z perspektywy porządku symbolicznego. W tym ostatnim, jak pisze autor „[historia teatru to – przyp. K.B.] dzieje symbolicznych reinterpretacji wielkich tekstów i zbiorowych mitów, którym przypisuje się kulturową doniosłość i trwałość”¹⁸. Niziołek idzie pod prąd, chce ujawnić inną historię, odkryć jej inny bieg, nie tylko po to, by obnażyć antysemitki i obronno-narodowy charakter tej kultury i jej teatralnych realizacji, ale również po to, by wskazać na pewne niezrealizowane możliwości, zaprzepaszczone szanse, ale też budzące nadzieję momenty przebudzenia i budzące trwogę ich przegapienie.

„Czy po prostu każda opowieść o żydowskim losie podczas Zagłady nie jest z gruntu «antypolska»”¹⁹ pyta Grzegorz Niziołek, przypominając napisaną przez Marię Dąbrowską na zamówienie państwowe recenzję filmu *Ulica graniczna* Aleksandra Forda z 1946 roku. Pisarka, opiniując film, wprost wyrażała oburzenie „zamaskowaną propagandą antypolską”, a wręcz oskarżała twórców o „rozjątrzenie

¹⁷ Por. L. Berlant *Intuitionists: history and the affective event*, „American Literary History” 2008 nr 20/4, s. 845–860.

¹⁸ G. Niziołek *Polski teatr Zagłady*, s. 220.

¹⁹ Tamże, s. 157.

antysemityzmu”²⁰. „Antypolskość” to sprawa kluczowa, być może taka, która dotyczy nawet samej książki. Podobnie jak „polskość”: kogo można policzyć w jej szeregi, kto decyduje o jej charakterze i o tym, kto wypada na margines. Jedną z największych zalet tej książki, to fakt, że autor nie zrzeka się wspólnoty, nie chce się z od niej uwolnić, ale stara się pomyśleć polskość inaczej, ustanowić ją na fundamencie empatii (przede wszystkim empatii wobec Innego). I jest to projekt ze wszech miar godny uznania, nawet jeśli utopijny.

Pamięć o Zagładzie staje się przyczyną, a także sposobem na przebudowę tożsamości zbiorowej. Przypadek Krzysztofa Warlikowskiego zdaje się autora szczególne frapować. W kontekście jego teatru, szczególnie zaś (*A*)*pollonii*, wraca problem publiczności. W centrum staje tu kwestia domagania się przez medium teatralne nieustannej i nieukojonej traumy w życiu publicznym. Sztuką Warlikowskiego rządzi etyka melancholijna, radykalizująca pamięć, podług której wyznacza się w polskiej dyskusji o Zagładzie punkt zero, radykalizuje własne gesty i oczyszcza „horyzont historyczny”, a wszystko to po to, by nie pomylić wyparcia z przepracowaniem, by uniknąć pułapki przemieszczenia zagadnień społecznych w sferę psychologii i dojść do (kiczowatego z konieczności) wniosku, że wszystko da się przepracować. Teatr wspiera wspólnotowe mechanizmy obronne – pisze Niziołek²¹, powinien zatem walczyć sam ze sobą, by nie stać się nazbyt dydaktycznym. Potrzeba sztuki, która stawia opór, nie dopasowuje się do łatwo rozpoznawalnych wzorców ani przepracowania, ani oczyszczania. W teatrze Zagłady nie ma *katharsis*, jest za to wieczna męka pamięci. Chodziłoby więc zatem o to, by tworzyć takie spektakle, które z jednej strony, proponując owo powtórzenie, nie oferują pogodzenia. Wskazują na konieczność przepracowania, jednocześnie obnażając jego fałszywą nutę, to: „zrobiliśmy to, teraz będziemy lepsi”. (*A*)*pollonia* Warlikowskiego odrzuca struktury dramatu społecznego, a więc odmawia zainscenizowania sytuacji, którą można by łatwo przełożyć na realne problemy życia i śmierci, bohaterstwa i tchórzostwa, zdrady i ocalenia etc. Reżyser w ujęciu afektywnego krytyka mówi: traumy nie można odczynić (wszelkie próby dokonania tego kończą się albo kiczem moralnym, albo estetycznym), można jednak za pośrednictwem sztuki sprawić, by publiczność mogła żyć dalej, może mogła nawet afektywnie wypracować doświadczenie utraty, przeżyć utratę i rozpocząć proces oplakania albo zmierzyć się z własną niechęcią wobec takiej pracy i rozpoznać doświadczenie przeciwne. Warlikowski namawiający do swoistego melancholijnego ekscesu, nadmiaru trudnego do zniesienia i utrzymania w przestrzeni pisania akademickiego, to, co wolno artyście na scenie, nie ma służyć sprawom społecznym w rachunku jeden do jeden, Niziołek zdaje sobie z tego sprawę, nie ma w tym sensie również być w pełni czytelne czy zrozumiałe podług obowiązujących praktyk czytania i rozumienia²².

²⁰ Tamże, s. 156.

²¹ Tamże, s. 534.

²² Por. m.in. *Loss. the politics of mourning*, red. D.L. Eng, D. Kazanjian, University of California Press, Berkeley 2003.

Bojarska (Nie)poruszeni: O Zagładzie...

Zadanie, które stawia przed sobą autor *Polskiego teatru Zagłady*, jest z ducha benjaminowskie: pochwycić kształt pamięci, który rozbłyskuje w szczególnych momentach, opisać to możliwie najlepiej i najwierniej, starając się przy tym nie zamykać tego opisu w z góry narzuconej ramie. Śledzi te obszary sztuki i życia społecznego (a może należałoby powiedzieć fantazmatycznego) zbiorowości, które zostały usunięte poza język. Wypracowuje właściwe nastroje, które umożliwia odczuwanie i prowadzi ku właściwym, właściwszym praktykom myślenia i działania w przestrzeni publicznej, w przestrzeni symbolicznej. Niziołek przesuwając w jakimś sensie ów wektor utraty, kierując go również ku sobie. Chodzi tu o to, czego chciała od nas niegdyś Maria Janion:

Musimy żyć w nadmiarze bólu, w poczuciu nieodwołalnej straty. Tu nie obowiązuje tradycja żałoby trwającej nie dłużej niż rok czy dwa lata. Ta żałoba nigdy nie może się skończyć. Jako postawa etyczna określa ona uniwersalną świadomość europejską. Polska, którą Hitler wyznaczył na obszar zbrodni, nie może się od tej żałoby uchylić.²³

Bólu, ale i odpowiedzialności, wstydu, ale i winy, bardziej poruszeni i gotowi na więcej poruszeń.

Katarzyna BOJARSKA

Abstract

Katarzyna BOJARSKA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

**(Un)Moved: On the Holocaust, the Onlookers, the Re-enacters and
Narrators of History. An Affective Perspective.**

Review: Grzegorz Niziołek *Polish Holocaust Theatre*

²³ M. Janion *Niesamowita słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 33-34.