

G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013

Pamięć o Zagładzie w perspektywie historyka teatru

ABSTRACT. Popiel Jacek, *Pamięć o Zagładzie w perspektywie historyka teatru* [Memory of the Holocaust from the perspective of a theater historian]. „Przestrzenie Teorii” 23. Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 243–254. ISBN 978-83-232-2920-9. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2015.23.14.

In his *Polski teatr Zagłady* [*The Polish Theater of the Holocaust*], Grzegorz Niziołek, who starts with theater and specific theatrical performances and who focuses on artistic phenomena, presents problems that go far beyond art. This is a book that should be read by historians, literary scholars, political scientists and cultural experts. Sociologists and psychologists who study social behavior will also find some of its sections interesting. This Cracow theatrologist presents the extermination of Jews during the occupation of Poland as well as Polish-Jewish relations, i.e. one of the most difficult Polish problems, permeated with silence and resentment, in the form of a monograph and in relation to the history of post-war theater, of which it is an important part.

Trudno w recenzji zawrzeć wszystkie wrażenia, oceny po lekturze *Polskiego teatru Zagłady* Grzegorza Niziołka¹. Jestem bowiem pod ogromnym wrażeniem tego dzieła, niewątpliwie jednej z najważniejszych książek, jakie w ostatnim dwudziestolecu ukazały się w Polsce, i to nie tylko w dziedzinie historii teatru. Praca Niziołka daleko wykracza poza ramy teatrologii, jest dziełem, które powinni poznać historycy, literaturoznawcy, politolodzy, kulturoznawcy, interesujące fragmenty odnajdą w niej socjologzy, psychologzy badający zachowania społeczne. Niekwestionowaną wartością *Polskiego teatru Zagłady* jest to, że Niziołek, wychodząc od teatru, konkretnych spektakli i koncentrując się na zjawiskach artystycznych, ukazał problemy daleko wykraczające poza sztukę.

Po raz pierwszy przeczytałem tę pracę jeszcze przed nadaniem jej ostatecznego edytorskiego kształtu, powróciłem do wielu jej fragmentów po lekturze ostatniej książki Andrzeja Ledera – *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*². Pierwszy akapit z zamieszczonego w pracy Ledera rozdziału pt. *Żydzi* może być swoistym mottem w refleksji nad

¹ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, ss. 586.

² A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

książką Niziołka: „W wymiarze ekonomicznym i społecznym kluczowym aktem rewolucji przeprowadzonej w Polsce przez hitlerowskie Niemcy była zagłada Żydów. Uświadomienie sobie tego nie jest łatwe, bowiem dzisiejsza nieobecność Żydów w Polsce utrudnia wyobrazenie sobie ich obecności w czasach poprzedzających Zagładę. Niby wszyscy wiemy, że było «ich» trzy miliony – dziesięć procent ówczesnego społeczeństwa – że miasteczka, że handel, że wielkie dzielnice żydowskie Warszawy i Łodzi... Ale wyobrazenie sobie skomplikowanych i trudnych konsekwencji tego stanu rzeczy jest już poza współczesnym doświadczeniem, które łatwo chroni się za antysemitkami (częściej) lub filosemitkami (rzadziej) stereotypami”³.

Leder w zrozumieniu skomplikowanych społecznych zmian dokonujących się w polskim społeczeństwie posługuje się odwołaniami do prac Zygmunta Freuda i koncepcji Jacques’a Lacana. Niziołek pierwszy klucz interpretacyjny, ułatwiający lekturę *Polskiego teatru Zagłady* przedstawił w artykule *Resentyment jako eksperyment*, opublikowanym na łamach „Didaskaliów” (2012, nr 112). Krakowski teatrolog, nawiązując do kilku prac poświęconych przełomowi 1989 roku⁴, stwierdził, że „rok 1989 stworzył w Polsce idealne warunki do rozkwitu resentymentów”. Nawiązanie do wnikliwie opisanej przez Maxa Schelera kategorii (*Resentyment a moralność*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008) staje się okazją do nowego ujęcia procesów zachodzących w polskiej rzeczywistości, w tym także w polskiej kulturze. Niziołek, opisując rzeczywistość po 1989 roku, zwraca uwagę na fakt, że współczesny lęk przed resentymentem ma genealogię wywodzącą się jeszcze z czasów PRL-u. „Koniec lat sześćdziesiątych przynosi bowiem drastyczne i zawstydzające wydarzenia polityczne (erupcję antysemityzmu, prześladowania środowisk intelektualnych i literackich), które swoją dynamikę i skuteczność zawdzięczały resentymentom umiejętnie wykorzystywanym przez ideologów komunistycznego państwa”⁵. Rok 1989 i późniejsze wydarzenia związane z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej stworzyły okazję do ożywienia atmosfery resentymentu. Nie są to procesy łatwe do opisanego i jednoznacznego zdiagnozowania. Trzeba bowiem pamiętać, że np. mity wspólnotowe, mit solidarności narodowej, które były ważnym narzędziem politycznych przemian, w chwili zetknięcia z nową rzeczywistością, stwarzającą – częstokroć w szybkim tempie – nowe obrazy społeczno-ekonomicznej nierówności, w sposób naturalny ożywiały środowisko resentymentu, rodziły społeczne frustracje,

³ Tamże, s. 49.

⁴ Zob. m.in. G. Dziamski, *Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowej po 1989 roku*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004.

⁵ G. Niziołek, *Resentyment jako eksperyment*, „Didaskalia” 2012, nr 112, s. 45-46.

stawały się nie tylko – jak zauważa Niziołek – „obiektem wyobrażeniowego odwetu”, ale i przedmiotem codziennej gry politycznej. Przekonanie, że wraz z wejściem do świata zachodniej Europy zatracał się mit naszego narodowego dziedzictwa, zrodziło środowisko strażników zdradzonych ideałów. W tej społeczno-polityczno-kulturowej atmosferze trzeba było podjąć próbę rozpoznania i zdiagnozowania zjawisk i procesów, wyznaczających naszą historię po 1945 roku, o której można było dopiero po 1989 roku mówić bez polityczno-cenzuralnych ograniczeń. Znamienne, że ograniczenia w podejmowaniu tej próby rozpoznania naszej historii stawiali nie tylko politycy i zaangażowani politycznie publicyści. Niziołek w swym artykule przypomina artykuł *Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymentów* Ewy M. Thompson, opublikowany na łamach konserwatywnego „Dziennika” (dodatek „Europa” 2006, nr 46), w którym odnajdziemy zachętę „do porzucenia swoich resentymentów oraz powrotu do sarmackich źródeł, do kultury i tradycji przedrozbiorowych, czyli do wzięcia w nawias całej historii, na którą składają się kolejne rozbiory, utrata państwa, dziewiętnastowieczne powstania narodowe, romantyczna ideologia narodowa, dwie wojny światowe, odzyskanie niepodległości i kolejna jej utrata”. I bynajmniej w tym wezwaniu nie chodziło tylko o uwolnienie się od romantycznych mitów ofiary. Propozycja Thompson poniekąd wpisywała się w diagnozę Marii Janion o śmierci po 1989 roku w polskiej kulturze „paradygmatu romantycznego”. Niziołek, pisząc o szkodliwości dla społecznej samoświadomości tego wezwania Thompson, dodał, że „rozniecało nadzieję uniknięcia konfrontacji z różnymi faktami nazbyt niepoehlebnymi dla wyidealizowanych wizerunków wspólnoty. W miejsce rzetelnego wysiłku przepracowania zaofierowano miraż szybkiej terapii za pomocą postkolonialnego dyskursu, obietnicę radykalnej i radosnej – sarmackiej – *katharsis*”⁶. Krakowski teatrolog może nazbyt jednoznacznie odczytuje wymowę artykułu Thompson, ale czyni to, ażeby tym mocniej podkreślić, że jego propozycja badania polskiej historii, odwołując się do kategorii resentymentu, nie będzie dostrzegała w resentymentcie tylko negatywnego zjawiska psychologicznego, moralnego, społecznego. „Moja propozycja – pisze Niziołek – opiera się na próbie zastosowania pojęcia resentymentu w analogiczny sposób, jak stało się to w obszarze *gueer studies* z obraźliwym określeniem *gueer*. Obelga zostaje przejęta przez tych, w których miała uderzać, i użyta jako narzędzie walki z dyskryminującym dyskursem”⁷. Paradoksalnie kategoria resentymentu – w tym ujęciu – otwiera, a nie zamyka możliwość ukazania złożonych sprzeczności życia społecznego. W dalszej części tego waż-

⁶ Tamże, s. 47.

⁷ Tamże.

nego artykułu Niziołek pisze, że lęk przed resentymentem „paraliżował w Polsce po 1989 roku procesy rozpoznania społecznej rzeczywistości i jej rodowodów. Prawdziwym tabu otoczona została zwłaszcza interferencja resentymentów związanych z poczuciem aktualnego zagrożenia (ze strony silniejszego ekonomicznie i politycznie Zachodu) i resentymentów związanych z pamięcią historyczną (hitlerowska napaść na Polskę, bezczynność zachodnich sojuszników Polski). Lęk przed groźnymi skutkami takiej interferencji, która mogłaby zahamować przebieg społecznych i politycznych procesów prowadzących do przyjęcia Polski do Unii Europejskiej, narzucał strategię przemilczeń⁸⁷. Takiej strategii podlegał w pierwszych latach po politycznej transformacji także polski teatr. Niziołek, przywołując kilka głośnych spektakli teatralnych z przełomu XX i XXI wieku (autorstwa m.in. Jerzego Grzegorzewskiego, Krzysztofa Warlikowskiego, Krystiana Lupy, Jana Klaty), zadaje w końcowej części artykułu pytanie i stawia wstępną diagnozę: „Czy polityczny lęk przed resentymentem został rozładowany przez teatr i dramat? Resentyment w ich obszarze okazał się siłą twórczą, co jednak nie znaczy wcale, że jego obrona w obszarze sztuki powinna być przenoszona w dziedzinę bezpośrednio uprawianej polityki”⁹.

Świadomie tyle miejsca poświęciłem opublikowanemu w 2012 roku artykułowi, w moim mniemaniu jest on swoistym wprowadzeniem w ostatnią książkę Niziołka – *Polski teatr Zagłady*. Jeden z najtrudniejszych polskich problemów – okupacyjnej zagłady Żydów, stosunków polsko-żydowskich, pełen resentymentów, przemilczeń ma w pracy krakowskiego teatrologa wymiar monograficznego ujęcia tego ważnego problemu w historii powojennego polskiego teatru.

Kompozycja *Polskiego teatru Zagłady* jest bardzo prosta, zawiera dwie części: *Zagłada i teatr* oraz *Teatr i zagłada*. Ponadto mamy obszerną bibliografię i znakomity materiał ilustracyjny. We wstępnym rozdziale pt. *Teatr gapiów* Grzegorz Niziołek stawia podstawowe pytanie o stosunek polskiej powojennej kultury do problematyki Zagłady. Ma świadomość niebywałego ciężenia wizji powojennej kultury jako kultury „świadków”, „obserwatorów” czy wręcz „gapiów”. Zauważa, że „paradygmatyczny pod tym względem pozostaje nadal wiersz Czesława Miłosza *Campo di Fiori*, pisany pod bezpośrednim wrażeniem polskiej obojętności wobec ostatecznej zagłady warszawskiego getta” (s. 53). Przypomina, jaką rolę w przyjęciu takiej wizji postrzegania Zagłady odegrały wybrane utwory literackie, m.in. Tadeusza Borowskiego (opowiadania), Zofii Nałkowskiej (*Przy torze kolejowym*), Jerzego Andrzejewskiego (*Wielki*

⁸ Tamże, s. 48.

⁹ Tamże, s. 53.

tydzień), Seweryny Szmaglewskiej (*Dymy nad Birkenau*), Stefana Otwinowskiego (*Wielkanoc*). Od razu jednak zaznacza, że przyjęcie założenia, że polska kultura, związana ze świadectwami Zagłady przyjęła tylko pozycję obserwatora, „powoduje wykluczenie innych świadectw, marginalizuje te zjawiska polskiej kultury, które należy umieścić wśród świadectw żydowskich”. Nieco dalej zaznacza, że należy krytycznie przyjrzeć się wszystkim zniekształceniom, jakimi naznaczone są polskie świadectwa Zagłady, „choćby także po to, aby odnieść się do oskarżeń o antysemityzm, jakie spotkało wielu polskich twórców” (s. 53-54).

W omówieniu obrazu Zagłady w polskim teatrze Niziołek przyjmuje kryterium chronologiczne, ale bardzo często w referowaniu problemu miesza kategorie czasowe i minione zjawiska nie tylko odnosi do najnowszych wydarzeń, ale i najnowszych metodologii, prac, pozwalających głębiej spojrzeć na sposób opisu i odbioru wybranego spektaklu. Nad obrazem sposobu ukazywania Zagłady ciąży nie tylko wspomniany wiersz Miłosa, ale i dwa wydarzenia z drugiej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku: reakcja na film Claude’a Lanzmanna *Shoah* i słynny artykuł Jana Błońskiego – *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Oba wyzwoliły niespotykaną reakcję, rozsadzającą utrwalone linie społecznych i politycznych podziałów (pierwszy i drugi obieg, władza i polityczne podziemie, partia i Kościół, kraj i emigracja”, s. 63-64). Te i inne wydarzenia pozwalają spojrzeć na zjawiska teatralne w o wiele szerszym wymiarze, przedstawienia teatralne stają się istotnym elementem rozgrywających się w Polsce procesów zachodzących w zbiorowej pamięci, wyparcia pozycji naocznego świadka i płynącego z niego zobowiązania.

Kryterium czasowe uświadamia przede wszystkim jeden fakt: pierwsze dziesięciolecie po 1945 roku to czas, kiedy twórcami, interpretatorami (krytycy i recenzenci teatralni, publicyści) i odbiorcami dramatów, przedstawień teatralnych poruszających zagładę Żydów byli bezpośredni świadkowie Zagłady lub sami z tej Zagłady ocaleli. Niziołek zwraca uwagę na fakt, że polska recepcja tematu Zagłady, przede wszystkim z powodów politycznych, ma nieco inną „dramaturgię” zdarzeń. Po interesującym pierwszym powojennym okresie, kiedy polscy twórcy w swych dziełach wyrażali niepewność co do perspektywy, która winna wyznaczać nasze rodzime spojrzenie na zagładę Żydów („czy jako obserwatorzy, czy ofiary, czy też jako współdziałający ze sprawcami”), nastąpił okres „zamrożenia” tej problematyki (jakkolwiek w dekadzie 1968–1978 będzie można obserwować pewne zwiastuny powrotu do tematu Zagłady). Polityczny przełom 1989 roku umożliwił powrót do dyskusji na temat sposobu obrazowania Zagłady. Istotną rolę odegrały tu badania historyków, wielokrotnie ujawniające fakty, o których przez dziesięciolecia milczano,

albo świadomie, albo z braku wiedzy. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że pisanie o obrazie Zagłady w teatrze jest bardziej skomplikowane niż opisywanie zjawiska w tekstach historycznych czy literackich. Niziołek w rozdziale *Kto nie był w Auschwitz?* zauważa, że pisanie o pamięci Holokaustu „w powojennym polskim teatrze jest więc właściwie rażącym anachronizmem, niepozwalającym uchwycić skomplikowanej gry między pamięcią a niepamięcią, wiedzą a niewiedzą, aktywizowaniem pamięci a jej wytwarzaniem, mechanizmami obronnymi a szokiem ich przełamania” (s. 87).

Z uznaniem trzeba przyjąć fakt, że Niziołek dość często wykracza poza przykłady zaczerpnięte z teatru i wchodzi na pola literatury, i to niekoniecznie dramatu, przywołuje wybrane dzieła filmowe, instalacje plastyczne, prace naukowe. Jakże ważne np. w rozdziale *Odgrywanie Żyda* jest przypomnienie fragmentu wojennego dziennika Tadeusza Peipera – *Pierwsze trzy miesiące*.

W kręgu analiz dzieł teatralnych są spektakle, które na trwałe weszły do historii teatru (*Akropolis* Jerzego Grotowskiego, *Umarła klasa* Tadeusza Kantora), ale mamy również dzieła całkowicie zapomniane, w książce Niziołka przywoływane w celu opisania pewnych zjawisk, procesów zachodzących w Polsce w sposobach ukazywania Zagłady.

Kolejne rozdziały poświęcone omówieniu wybranych przedstawień teatralnych (zawarte w części *Teatr i zagłada*) to świadectwo maestrii opisowo-interpretacyjnej Niziołka, przykład, jak wychodząc od przywołania jednostkowego, częstokroć już całkowicie zapomnianego przedstawienia, można ukazać procesy społeczno-polityczno-kulturalne, daleko wykraczające poza teatr. Już rozdział poświęcony *Wielkanocy* Stefana Otwinowskiego pokazuje metodę Niziołka. Spektakl zrealizowany przez Leona Schillera w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego jesienią 1946 roku stał się punktem wyjścia do wszechstronnej analizy postaw artystów, krytyków, poniekąd także widzów, w sposobie przedstawiania tematu Zagłady i dyskusowania o postawach Polaków, zarówno w czasach wojny, jak i po wojnie. Już w tym rozdziale widać, jak ważne w zrozumieniu poszczególnych procesów jest przywoływanie szerokiego kontekstu, omawianie zdarzeń z innych dziedzin działalności artystycznej (tu np. omówienie okoliczności realizacji i odbioru filmu Aleksandra Forda – *Ulica graniczna*), omówienie pierwszych powojennych artykułów poświęconych tematowi polskiego antysemityzmu, przywołanie historii pogromów Żydów w Rzeszowie, Krakowie, Kielcach, odwoływanie się do opracowań opublikowanych po 1989 roku, kiedy to o stosunkach polsko-żydowskich można było mówić i pisać z większą otwartością. Rozległy kontekst towarzyszący wybranym przedstawieniom teatralnym, zakreślony przez

Niziołka, prowadzi do postawienia zaskakującej koncepcji odmiennego spojrzenia na historię powojennego teatru, powojennej polskiej kultury. Warto w tym miejscu przytoczyć obszerny fragment zamykający rozdział – *Zbędny Żyd i karzący piorun* (tutaj punktem wyjścia w diagnozach Niziołka jest działalność artystyczna Aleksandra Bardiniego po powrocie do Polski). „Powojenna historia polskiego teatru – pisze Niziołek – opowiadana jest zazwyczaj z perspektywy porządku symbolicznego, jako dzieje symbolicznych reinterpretacji wielkich tekstów i zbiorowych mitów, którym przypisuje się kulturową doniosłość i trwałość. Moje pytanie brzmi: czy można te dzieje zbadać z perspektywy afektów? Czy można rozpoznać teatr jako miejsce wytwarzania tych afektów, jako miejsce obrony przed nimi i miejsce załamania się tej obrony? Moja propozycja polega na próbie ujawnienia faktu istnienia innej sceny – nie teatru symbolicznych rekonfiguracji, ale teatru afektywnych przepływów i blokad. Historia innej sceny polskiego teatru mogłaby być uchwytna chociażby poprzez badanie pomyłek i przeoczeń. Pomyłek i przeoczeń nie traktuję jednak jako historyk teatru, który wyjaśnia nieporozumienia, prostuje fakty, ustala ostateczną wersję wydarzeń. Właśnie pomyłki i przeoczenia same w sobie należą do ostatecznej wersji wydarzeń, są już nieusuwalną częścią tej historii” (s. 220). Sam pomysł takiego spojrzenia na powojenną historię teatru polskiego jest – jak już zaznaczyłem – zaskakujący, niektórzy mogą wręcz twierdzić, że kontrowersyjny. W moim odczuciu to jednak ta perspektywa badawcza decyduje o wartości książki Grzegorza Niziołka. Autor *Polskiego teatru Zagłady* nie tylko przewartościowuje wiele zjawisk z dziejów powojennych polskiej sceny, ale przede wszystkim otwiera nowe perspektywy w badaniu historii powojennych stosunków polsko-żydowskich, sposobów mówienia, dyskusowania i artystycznego wyrażania tematyki zagłady Żydów.

W dalszej części książki warto zwrócić uwagę na doniosły charakter uwag, które zrodziły się przy okazji omówienia recepcji teatralnych adaptacji *Dziennika Anny Frank* (pierwsza z 8 marca 1957 roku, zrealizowana w Teatrze Wojska Polskiego w Warszawie). To jeden z przykładów, jak zapomniane wydarzenie z historii teatru i właściwie nigdy niepoddane krytycznej analizie staje się okazją do niezwykle ważnych spostrzeżeń, które Niziołek przedstawia w rozdziale *Lepsze od Saganki*. W tym przypadku punktem wyjścia do zaskakujących niekiedy konstatacji staje się nie tylko przywołanie scenicznej adaptacji dziennika napisanej przez parę hollywoodzkich scenarzystów, ale i esej z 1960 roku – *Odrzucona lekcja Anny Frank*, w którym Bruno Bettelheim przedstawił radykalną tezę, że „dziennik Anny Frank posłużył Zachodowi do przeprowadzenia procesów wyparcia i zapomnienia wojennego horroru, zagłady europej-

skich Żydów i realności obozów koncentracyjnych” (s. 162-163). W przypadku polskiej recepcji *Dziennika Anny Frank* niezwykle istotne jest przypomnienie, że przypadła ona na często wypieraną z polskiej świadomości falę antysemityzmu z lat 1955–1960. Niziołek, powołując się na badania historii emigracji Żydów z Polski, przytacza wymowne dane: w latach 1955–1960 wyjechało z Polski ponad 51 tysięcy, a w okresie 1968–1972 ponad 13 tysięcy osób.

Interesującym, choć w części nieco dyskusyjnym, zabiegiem jest omówienie w ramach historii polskiego teatru *Pasażerki* Andrzeja Munka. To prawda, że dramat/teatr był u podstaw tego głośnego filmu, ale jednak poetyka dzieła filmowego, rodzaj odbioru tworzą odmienne światy, co prawda wpisujące się w szeroko pojętą wizję Zagłady w polskiej kulturze. Interpretowanie *Pasażerki* w kontekście toczącego się w czasie realizacji filmu w Jerozolimie procesu Adolfa Eichmanna, ukrywającego się po wojnie w Argentynie, obrazuje nie po raz pierwszy, że na odbiór, rozumienie, niekiedy po latach dzieła artystycznego wpływają zdarzenia z różnych sfer życia społecznego, politycznego, kulturalnego.

Z pełnym przekonaniem mogę stwierdzić, że przełomowe znaczenie mają rozdziały poświęcone spektaklom Jerzego Grotowskiego. W interpretacji *Akropolis*, *Księcia Niezłomnego*, a szczególnie w odkrywaniu nowych znaczeń *Studium o Hamlecie* (spektaklu Teatru 13 Rzędów z 1964 roku) Niziołek dopisuje do obszernej bibliografii opracowań poświęconych Grotowskiemu znaczące karty. Po lekturze rozdziału *Co jest w Polsce nie do pomyślenia*, można zrozumieć, dlaczego ten najbardziej „zagadkowy i prowokacyjny spektakl Grotowskiego był przez dziesiątki lat niemal wypierany z historii polskiego teatru i biografii samego artysty, marginalizowany, w najlepszym razie uznawany za *szkic do Apocalypsis cum figuris*, arcydzieła zamykającego reżyserską karierę Grotowskiego” (s. 309-310).

W kolejnych rozdziałach *Polskiego teatru Zagłady* mamy m.in. interpretacje dzieł Kantora (*W małym dworku* z 1961 roku, *Wariata i zakonnicy* z 1963, *Kurki wodnej* z 1967, *Umarłej klasy* z 1975), Andrzeja Wajdy (*Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego w warszawskim Teatrze Powszechnym, 1977), Jerzego Grzegorzewskiego (spektakle zrealizowane w warszawskim Teatrze Studio: *Pułapka* Tadeusza Różewicza, 1984, *Powolne ciemnienie malowideł*, według Malcolma Lowry’ego, 1985), Krzysztofa Warlikowskiego, Krystiana Lupy (*Wymazywanie* Bernharda w warszawskim Teatrze Dramatycznym, 2001). Tę listę omawianych spektakli zamykają *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka, zrealizowana w warszawskim Teatrze na Woli (2009) i *(A)polonia* Krzysztofa Warlikowskiego (Warszawa, Teatr Nowy, 2009). Znamienne, że to refleksja poświęcona

temu ostatniemu spektaklowi zamyka *Polski teatr Zagłady*: „Warlikowski odwrócił rozumowanie Arendt, która zasadę sądów estetycznych chciała przenieść na sądy moralne. Równocześnie pozostał wierny jej podstawowemu przesłaniu, aby teatr uczynić miejscem uprawiania odpowiedzialności za zdarzenia od nas niezależne. Stworzył spektakl, który swoje reguły estetyczne ustanawia na podłożu trudnych do uchwycenia, bo opartych na *niewyraźalnych afektach*, praktyk moralnego osądzania rzeczywistości” (s. 562). To ostatnie zdanie książki Niziołka. Nie ma tu jakiegoś końcowego podsumowania, uwaga o przesłaniu spektaklu Warlikowskiego znakomicie odnosi się do zasadniczej idei książki, która bynajmniej nie miała przedstawić końcowego bilansu win i zasług polskiego teatru w obrazowaniu Zagłady. Można powiedzieć, że tak jak w spektaklu Warlikowskiego, tak i w *Polskim teatrze Zagłady* nie chodzi o bilans win, lecz o „ujawnienie nieporządku w praktykowaniu moralnych sądów nad przeszłością” (s. 562).

Polski teatr Zagłady to książka wybitna, odkrywcza, przewartościująca niejedyną aspekt polskiego życia teatralnego, polskiej kultury. Ponieważ porusza bardzo bolesny temat polskiej historii, na pewno wywoła ożywioną dyskusję, można nawet spodziewać się, że niektóre spostrzeżenia Niziołka będą dla części czytelników i krytyków kontrowersyjne. Po wpisanych już w historię polskiej teatrolologii znakomitych książkach Niziołka o teatrze Lupy (*Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*), Różewicza (*Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*), Warlikowskiego (*Warlikowski. Extra ecclesiam*), czytelnik otrzymał pracę, która jest jedną z najważniejszych książek, jakie w ostatnich latach ofiarowała nam polska humanistyka. Na lekturę *Polskiego teatru Zagłady* będą wpływały nie tylko kolejne prace podejmujące problem złożonych stosunków polsko-żydowskich, ale i wydarzenia związane z odkrywaniem kolejnych grobów wojennego pogromu Żydów¹⁰.

¹⁰ Po Jedwabnem kolejną miejscowością, która może stać się symbolem mrocznych kart historii stosunków polsko-żydowskich jest Wąsosz – wieś w województwie podlaskim, która w czasie drugiej wojny światowej była „areną jednego z największych pogromów Żydów dokonanego polskimi rękoma”. 5 lipca 1941 roku zginęło tam od 150 do 250 Żydów (zdaniem niektórych, ofiar mogło być nawet więcej – ok. 1,2 tys.). Przypadek Wąsosza pokazuje jednak, jak skomplikowanym procesem jest dotarcie do prawdy o okolicznościach zbrodni. Zaplanowanej przez Instytut Pamięci Narodowej ekshumacji ofiar przeciwstawia się część środowiska żydowskiego, powołująca się na religijne prawo halacha, rygorystycznie podchodzące do naruszenia spokoju zwłok. W spór włączył się m.in. autor książek o Jedwabnem Jan Tomasz Gross, apelujący w żydowskich mediach, „by nie powtórzyć straconej szansy Jedwabnego. Dowodzi, że w przypadku zbrodni w Wąsoszu materiał dowodowy jest wyjątkowo skąpy”. Zob. W. Ferfecki, *Spór o drugie Jedwabne*, „Rzeczpospolita”, nr 226 z 29 września 2014.

Już pierwsze głosy po opublikowaniu *Polskiego teatru Zagłady* świadczą, że książka będzie przedmiotem dyskusji i sporów, które bynajmniej nie będą dotyczyły tylko przedstawionej przez Niziołka diagnozy polskiego teatru, polskiej kultury, podejmującej temat Zagłady. Krytycy będą spierali się o kryteria doboru dzieł, które są przedmiotem szczegółowych analiz. „Materiał, na którym [Niziołek] pracuje – zauważyła Katarzyna Bojarska – jest bogaty, ale nader świadomie dobrany i skomponowany”. Jednak zaraz potem dodała, że „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”¹¹.

Michał Mizera w jednej z pierwszych recenzji książki Niziołka, analizując dobór materiału interpretacyjnego, upomniał się m.in. o *Ifigenię w A.* Włodzimierza Staniewskiego. „O Staniewskim – zauważa Mizera – i jego przedstawieniu Grzegorz Niziołek w swojej monumentalnej pracy *Polski teatr Zagłady* nie wspomina, choć jako kierownik literacki Starego Teatru i dyrektor festiwalu «*re_wizje / antyk*» był wówczas jednym z akuszerów tej premiery. Nie napisał, choć Staniewski był jednym z pierwszych twórców, którzy pod wpływem sprawy Jedwabnego, książek Grossa i filmów Agnieszki Arnold na nowo podjęli temat Zagłady w kontekście polskiej traumy uczestnictwa i świadectwa. Jeszcze przed *(A)polonią* Krzysztofa Warlikowakiego i *Pokłosiem* Władysława Pasikowskiego... [...]. Nie napisał też o kilkunastu innych przedstawieniach, które po 1945 roku wprost odnosiły się do tematu Zagłady, a w których została ona przywołana w sposób niemal dokumentalny, nie przywołał wielu innych filmów, instalacji i performansów”¹². Oczywiście sam wybór dzieł, przy ogromie tytułów przedstawień, filmów, utworów literackich, zmagających się z tematyką Zagłady, może rodzić zarzut, że Niziołek „dobierał materiał do założonej z góry hipotezy badawczej, wpisując jej założenia w kolejne egzemplifikacje – że wcześniej wiedział, czego szuka”, ale właśnie ten a nie inny dobór dzieł dał szansę ukazania pewnych procesów zachodzących w Polsce, w polskiej kulturze, w polskim społeczeństwie po 1945 roku.

W przywołanej interesującej recenzji Mizery ważniejsze jest inne spostrzeżenie dotyczące książki Niziołka. Zauważa on bowiem, że na po-

¹¹ K. Bojarska, *(Nie)poruszeni: O Zagładzie, oglądających, odgrywających i opowiadających historię. Perspektywa afektywna. Grzegorz Niziołek „Polski teatr Zagłady”*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 100.

¹² M. Mizera, *Czego nie widać*, „Teatr” 2014, nr 2, s. 82.

wstanie, a przede wszystkim na podstawowe ideowe założenia *Polskiego teatru Zagłady* miały wpływ książki Dariusza Kosińskiego – *Teatra polskie. Rok katastrofy* i *Polski teatr przemiany*. Słowo – *wpływ* – może jest na wyrost, wolałbym spostrzeżenie, że książkę Niziołka warto także czytać w kontekście diagnoz Kosińskiego. „Nie można oprzeć się wrażeniu – pisze Mizera – że *Polski teatr Zagłady* powstał w polemice i niezgodzie na obraz polskiego teatru zarysowany przez Kosińskiego. I jest to spór o charakterze fundamentalnym: Niziołek, ukazujący ukryty, libidalny charakter przedstawień największych polskich twórców, jednocześnie podważa możliwość przemiany w tym teatrze, opartym na literaturze romantycznej i jej późniejszych odczytaniach. Taki teatr Niziołek nazywa narcystycznym, zbyt skupionym na sobie i z tej racji niezdolnym do jakiegokolwiek przemiany”¹³.

Interesująco oczekiwania Niziołka związane z wpływem *Polskiego teatru Zagłady* na rodzimą sztukę sceniczną, szerzej – na świadomość historyczno-kulturową, zdiagnozowała Katarzyna Bojarska w cytowanym już artykule opublikowanym na łamach „Tekstów Drugich”. „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 [...]. Niziołek wskazuje zarówno na pomocniczą w procesie przepracowania traum i ran funkcję teatru, jak również na niebezpieczeństwo konserwowania przezeń zbiorowych mechanizmów obronnych”¹⁴. Bojarska podobnie jak Mizera odebrała sposób interpretowania przez Niziołka roli tradycji romantycznej w powojennym teatrze. „Romantyzm służył umacnianiu wspólnoty i wypychaniu Innego/Obcego poza jej nawias”. Jej zdaniem, interpretacja Niziołka „nie pokrywa się z tym, co «historyczne» w perspektywie historii polskiego teatru pisanej z perspektywy porządku symbolicznego”, dla którego historia teatru to „dzieje symbolicznych reinterpretacji wielkich tekstów i zbiorowych mitów, którym przypisuje się kulturową doniosłość i trwałość” (Niziołek, s. 220). Autor *Polskiego teatru Zagłady* – zauważa Bojarska – „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”¹⁵.

¹³ Tamże, s. 85.

¹⁴ K. Bojarska, *(Nie)poruszeni...*, s. 101.

¹⁵ Tamże, s. 108.

Jeszcze nie tak dawno miałem wrażenie, że tematyka Zagłady budzi coraz mniejsze zainteresowanie i tym samym emocje, zarówno w środowiskach artystycznych, jak i naukowych. Ostatnie lata uświadomiły jednak, że jest to temat nadal inspirujący reżyserów i badaczy. Już po książce Niziołka ukazały się kolejne prace – *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady* Bartosza Kwiecińskiego oraz antologia *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* pod redakcją Sławomira Buryły, Doroty Krawczyńskiej i Jacka Leociaka. W zrozumieniu niektórych spostrzeżeń Niziołka pomocna może być wspomniana już wcześniej książka Andrzeja Ledera – *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, w odważny sposób przedstawiająca stosunek Polaków do Zagłady¹⁶.

¹⁶ A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.