

DOI 10.14746/SO.2014.71.15

JAGODA BUDZIK
Poznań

Teatralna machina (nie)pamięci

Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014

Dwadzieścia jeden szkiców, składających się na opowiadaną przez Grzegorza Niziołka na ponad pięciuset stronach historię, to studium złożonej i wymykającej się prostym klasyfikacjom relacji Zagłady i widowiska, wypartej traumy i teatru. Jak się zdaje, niemal każdy z elementów tej opowieści przyszedł za późno. W polskiej narracji o wojnie Zagłada przez kilka dekad zasłaniana była fasadą narodowej martyrologii i konsekwentnie wypierana, przez co dopiero poniewczasie stała się w powszechnej świadomości uprawomocnioną częścią narracji na temat tego, co działo się na terenie Polski w czasach okupacji. Uzasadnione wydaje się więc przypuszczenie, że równie późno przedostała się – wypowiedziana wprost – na deski (i do języka) teatru. Również on, przez długi okres swoich powojennych dziejów zdawał się pomijać Zagładę, która jednak od pewnego momentu zaczęła regularnie powracać, przywoływana niejednokrotnie w kontekście kojarzonych z nią przestrzeni, konkretnych wydarzeń czy utrwalonych klisz. Znacznie wcześniej – i zdecydowanie częściej w tej formie – zaczęła wszakże występować podskórnie, lokując się w sferze napięć i niewypowiedzianych treści.

W tym kontekście również *Polski teatr Zagłady*, efekt dziesięcioletniej pracy Grzegorza Niziołka nad uporządkowaniem zjawiska, zdaje się pojawiać zaskakująco późno – w chwili, gdy temat Zagłady przynajmniej od dłuższego czasu można uznać za podejmowany regularnie; choć w istocie – jak postuluje autor *Polskiego teatru Zagłady* – pewne mechanizmy sprawiły, że Zagłada obecna była w teatrze już od początku jego powojennej historii. O ogromnej potrzebie skondensowania powracających od czasu do czasu refleksji nad obecnością Szo'a w teatrze (i udziału medium teatru w *dziele*¹ Zagłady) świadczy niesłabnące – choć od wydania książki minął już przeszło rok – zainteresowanie tak zdecydowanie podniesionym tematem. *Polski teatr Zagłady* od razu stał się przedmiotem dyskusji, ale też uświadomił, jak nieprzerwanie zaniedbany temat ten pozostawał przez niemal siedemdziesiąt lat. Swojemu autorowi przyniósł co więcej w 2014 roku Nagrodę im. Jana Długosza. Co warte podkreślenia, opracowanie Niziołka – stanowiące pierwszą w historii dyskusji nad teatrem polskim płaszczyznę całościowego rozpatrzenia problemu – nie ogranicza się wyłącznie do procesu adaptowania i przetwarzania tematu Szo'a przez polski teatr. Projekt badacza jest znacznie szerszy.

Jego praca pomyślana została jako próba zarysowania subtelnych zależności zachodzących między dwoma porządkami wraz z całym ich społecznym i kulturowym znaczeniem w obliczu cenzury, jaką w historii ludzkości stanowi Zagłada. Rozszerzając definicje, Niziołek w swoich rozważaniach lawiruje między porządkiem teatru i porządkiem pamięci, czy raczej pamiętania – rozumianego jako świadomy akt dyktowany wolą pamiętającego lub jego odmowa. Przeglądając się kolejnym spektaklami, snuje on opowieść o tym, jak trauma, podobnie jak zbrodnia, domaga się widowiska, a fakty wybrzmiewają pełniej, gdy są oglądane.

Aby wiedzieć, trzeba potrafić sobie wyobrazić – napisał Georges Didi-Huberman w *Obrazach mimo wszystko*². Aby poruszyć zbiorową pamięć należy wywrzeć wpływ na zbiorową wyobraźnię. Z pewnych przyczyn teatr zdaje się stwarzać znacznie bardziej sprzyjające osiągnięciu tego celu warunki, niż jakiekolwiek inne medium. Pamięć teatru opiera się bowiem, jak określa to Marvin Carlson, przywołując definicje utworzone przez Richarda Schechnera i Josepha Roacha, na „serii nieustannie powtarzanych procesów umacniania pamięci poprzez zastąpienie”³. Sytuację wymykającą się technikom reprezentacji, na scenie można przywołać, wywołując zwią-

¹ Określeniem tym konsekwentnie i celowo w całej książce posługuje się autor.

² G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012, s. 9. Co jest imieniem?

³ M. Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, United States of America Czy tu nie ma nazwy miejscowości? 2001, s. 2.

zane z nią afekty. Z jednej strony – jak przypomina Grzegorz Niziołek – teatr obecny był już w centrum samych wydarzeń Szo'a⁴, z drugiej, forma spektaklu pozbawia odbiorcę bezpiecznej pozycji postronnego obserwatora, wymuszając na nim uczestnictwo, dyktowane samą konwencją. Ta, już w swoim założeniu dzieląc uczestników na oglądających i oglądanych, nawet miejsce na wyciemnionej widowni czyni co najwyżej pozorną kryjówką. W obliczu sytuacji, w której wydarzenia z przeszłości wymkają się dostępnym środkiem reprezentacji, właśnie teatr dostarcza środków, aby doświadczyć ich inną drogą.

Szczególnie istotna wydaje się tu być Freudowska koncepcja wyparcia, do której autor konsekwentnie się odwołuje. Zakłada ona podział zachodzący między utrwalonym w pamięci obrazem a łączącym się z nim afektem, odpowiednio, na gruncie teatru Zagłady – między zaświadczeniem o faktach, a ich doświadczeniem. To właśnie wywołanie odpowiedniego afektu – nie zaś reprezentacja, odpowiedzialne jest za uruchomienie mechanizmu powtórzenia – jak w kontekście relacji zachodzącej między Zagładą a teatrem definiuje je badacz – *nieustannego przywoływania nie tyle wypartych zdarzeń, ponieważ te domagałyby się bezpośredniej i czytelnej dla widzów reprezentacji, ile samego faktu wyparcia*⁵. Proces ów jest właśnie tym, co doprowadzić ma do powstania – jak określa je Niziołek – *świadectwa teatru*⁶. Zatem to nie odgrywanie zdarzeń na scenie, ale przywołanie towarzyszącego im ładunku afektywnego, połączone z obrazem zmienionym lub pozornie przynależącym do innego porządku, pozwala skonfrontować się z wypartym źródłem traumy. Warunkiem zaistnienia tego procesu jest utrata możliwości dokonywania prostych odwołań. Poglębionej analizy tego mechanizmu Niziołek dokonuje w oparciu o teorię Gilles'a Deleuze'a. Mechanizm ów stanowi także rzeczywisty klucz doboru spektaklu spektakli uwzględnianych w rozważaniach, dokonywanego nie tyle z uwagi na przekazywane wprost nawiązania do Zagłady, co ze względu na towarzyszący im afekt – stąd tak istotnym źródłem są dla rozważań pisane na bieżąco recenzje, zawierające w sobie najbardziej wiarygodne ślady afektywnego oddziaływania spektakli. Autor nie poświęca się zatem analizom samych dzieł. Naświetla raczej sposób, w jaki dane było im zaistnieć w określonych realiach artystycznych i społecznych. Najbardziej interesuje go proces doświadczenia spektaklu. Jak pisze: *zdarzenie teatralne nie tylko przedstawia to, co na zewnątrz, ale jest także częścią tego, co zewnątrz*⁷.

Tak zaprojektowana refleksja o teatrze, który o Zagładzie mówi poprzez afekt, nie stanowi zaś jej reprezentacji, pozwala autorowi oddalić zarzut niewyraźności, kierowany wielokrotnie pod adresem nawiązujących do Szo'a tekstów kultury.

Tą drogą autor poddaje rewizji koncepcję Clauuda Schumachera, umiejscawiającego teatr wyłącznie w polu reprezentacji, z założenia leżącej poza zasięgiem narzędzi, którymi dysponuje teatr. Nie uwzględniając pierwiastka zdarzenia, w którym, na drodze przywołanego afektu, aktorzy i widzowie zdolni są uczestniczyć, pomija on zdolność dokonania wspomnianego wyżej aktu przeniesienia, które stanowiącego z kolei zdaniem autora *Polskiego teatru Zagłady* stanowi narzędzie, przy pomocy którego teatr może odnosić się do Szo'a.

Książka Niziołka nie tyle stanowi studium Szo'a, co jest świadectwem jej symptomatycznej nieobecności na scenie polskiego teatru (konieczne jest tu uwzględnienie istotnego faktu poszerzenia przez autora granic sceny). Obydwa te obszary – obszar Zagłady rozumianej jako historyczny fakt oraz obszar teatru – nie stanowią centrum tej opowieści, bowiem to, co nadaje rytm narracji Niziołka, nie znajduje się wcale na scenie, w świetle reflektorów. W opowieści snutej w *Polskim teatrze Zagłady* weryfikuje się tradycyjny podział na aktorów i publiczność, wyposażając te pojęcia w nowe definicje, pozwalając im występować na równych prawach. Momentami każe wręcz radykalnie odwrócić wzrok w stronę widowni, czy to tej znajdującej się w teatrze, czy rozumianej jako pozycja Hilbergowskiego *bystander* – używanego w miejsce *witness* – świadka – gapia, a w ten sposób również uczestnika wydarzeń. Widowni stanowiącej pozornie dobrą kryjówkę – przed niewygodnymi pytaniami i odpowiedzialnością. Tę kryjówkę Niziołek demaskuje i poddaje analizie jej strukturę.

Pierwszą wskazówką dla takiego odczytania jego intencji jest już sekwencja zdjęć, poprzedzająca tekst. Powiedzieć, że przedstawiają one zagładowe sceny, to powiedzieć stanowczo zbyt mało. W istocie każde z nich ilustruje sytuację obserwacji, czasem wyrażaną poprzez widoczną na fotografii grupę osób, czasem przez ujęcie sprawiające wrażenie *podglądanego*. Właśnie w ten sposób prześledzić można na pierwszych stronach *Polskiego teatru Zagłady*, jak Szo'a od samego początku do samego końca (pierwsze zdjęcie przedstawia grupę osób wpa-

⁴ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 32.

⁵ Ibidem, s. 33.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 114.

trującą się w zamglony horyzont, ostatnia strona tego ciągu obrazów jest cała czarna), miała swoją widownię. Również i tu zdaje się nie chodzić wcale o faktograficzną dokładność, zdjęcia bowiem – inaczej niż zwykle dzieje się to w wypadku archiwalnych obrazów z czasu zagłady – pozostawione zostały bez podpisu.

Polski teatr Zagłady podzielony został na dwie części: pierwszą, *Zagłada i teatr* oraz drugą – znacznie bardziej obszerną – *Teatr i Zagłada*. Podział ten jest znaczący pod wieloma względami. Sugeruje – a następnie potwierdza – istnienie paraleli między mechanizmami działającymi w teatrze oraz tymi, które kojarzymy z Szo'a. I tak, w części pierwszej to sama Zagłada opowiedziana zostaje jako wydarzenie o charakterze performatywnym.

Jeszcze we wstępie autor stwierdza:

*Wszelkie świadectwa Zagłady są wypełnione metaforami teatralnymi, nie da się przecież Zagłady opowiedzieć bez użycia słów takich, jak: gra, maska, iluzja, reżyseria, rola, scena, kulisy, obszcena, tragedia ofiara*⁸.

Wielu badaczy wskazywało przedtem na znaczącą rolę języka jako narzędzia, za pomocą którego dokonano Zagłady, jednak szczególnie udział, jaki wziął w tym procesie język teatru, zdaje się wciąż pozostawać niejako w strefie przemilczenia. Ten szczególnie rodzaj teatralnych metafor, służących w istocie nie tylko do opisanja, ale również przeprowadzenia dzieła Zagłady (określenia tego z premedytacją używa sam autor).

Mechanizm podziału ról funkcjonujących w ramach układu z porządku Szo'a, a następnie wyznaczających porządek doświadczania powojennego teatru, Niziołek *Samson*. Przedstawiona tam sytuacja stanowi punkt wyjścia dla wielu istotnych porównań i analogii, dokonywanych przez Niziołka w dalszych częściach tekstu.

Przywoływany przez Niziołka obraz Jakuba Golda, głównego bohatera powieści, który opuściwszy swoją wielomiesięczną kryjówkę, błędzi zalanymi słońcem ulicami Warszawy 1943 roku, przez niektórych brany za szaleńca, przez innych od razu bezbłędnie identyfikowany jako Żyd, ilustruje nie tylko mnogość możliwych postaw dostępnych grupie *bystanders*. W jego ramach udało się także uchwycić specyfikę przeziąkniętej teatralnymi metaforami relacji między Żydem – obcym, intruzem, niewygodnym dla tłumu, bo budzącym albo gniew, albo współczucie, który, jak wskazuje Niziołek, *niczym aktor wypchnięty na scenę nie widzi swojej widowni, choć odczuwa jej agresywną obecność*⁹ a otaczającymi go obserwatorami, dysponującymi znacznie szerszą gamą możliwych do przyjęcia postaw. Dokonany przez Raula Hilberga słynny podział na sprawców, ofiary i świadków, który również stanowi jeden z istotnych punktów wyjścia dla rozważań badacza, każe rozszerzyć perspektywę przyglądania się tej i podobnym sytuacjom. Można uznać – jak robi to Niziołek – że polskie patrzeć na Zagładę było zwykle oparte na binarnym układzie kat – ofiara, z którego widz, przypatrujący się wydarzeniom z dala (choć, jak się okazuje, w istocie z zaskakująco bliska), został wyłączony. Przyjęcie przez Niziołka kategorii Hilbergowskiego *bystander* – w miejsce *witness* – bezpowrotnie odbiera tym ostatnim możliwość pozostania na uboczu, niejako na zewnątrz wydarzeń. Wejście w tak sprecyzowaną rolę nieuchronnie zakłada bowiem uczestnictwo; jak doprecyzowuje Niziołek, w tej historii [*bystanders* – J.B.] *nie są już widzami, stają się aktorami*¹⁰.

Uniwersalność tego schematu uwidacznia się coraz silniej, w miarę przywoływania kolejnych polskich narracji Szo'a, dla których sceną był co prawda krajobraz rzeczywistej żydowskiej kaźni, każdorazowo zakładał jednak również miejsce dla postronnych obserwatorów: sztandarowy dla polskiej poezji o Zagładzie wiersz Czesława Miłosza *Campo di Fiori* oraz inne, silnie funkcjonujące w ramach polskiego dyskursu o Szo'a teksty, m.in. *Przy torze kolejowym* Zofii Nałkowskiej, *Wielki Tydzień* Jerzego Andrzejewskiego, *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej czy opowiadania Tadeusza Borowskiego. Pozwala w ten sposób dostrzec jedyną pozycję, z której w polskiej powojennej kulturze opowiadało się o Zagładzie – pozycję hilbergowskiego *bystander* – gapia. Wskazuje jednocześnie na uwarunkowania, które stały za takim stanem rzeczy, zarysowując złożoność pozycji polskiego świadka – nadal znacznie chętniej sytuującego się na pozycji ofiary.

Struktura części drugiej, stanowiącej z jednej strony lustrzane odbicie, z drugiej – bezpośrednią konsekwencję pierwszej, nie jest możliwa do łatwego scharakteryzowania. Stanowi ona próbę zarysowania wpływu, jaki Zagłada – i wpisana w nią teatralność – wywarły na myślenie o możliwościach dawanych przez właściwe medium teatru techniki reprezentacji oraz teatralną recepcję. Unaocznia proces, na drodze którego odkształcenia dokonane przez Szo'a znalazły swój udział w powstaniu najwybitniejszych dzieł polskiego teatru po II wojnie światowej. *Teatr i Zagłada* nie stanowi jednak pełnego zestawienia motywów związanych z Zagładą, obecnych w polskim teatrze, nie jest też przeglądem jego powojennych dzieł. Każde spośród kolejno analizowanych

⁸ Ibidem, s. 15.

⁹ Ibidem, s. 41.

¹⁰ Ibidem, s. 49.

zjawisk jest raczej punktem wyjścia dla odrębnej refleksji nad mechanizmami, które w książce Niziołka zostały po raz pierwszy tak radykalnie obnażone.

Symetryczność tytułów obydwu części *Polskiego teatru Zagłady* wskazuje na przejście, jakie dokonało się pomiędzy Zagładą, zaprzęgającą teatralne techniki, a jej wkroczeniem na scenę – osią symetrii dla tych dwóch – choć zwykle niewypowiedzianej wprost – do polskiego teatru nastąpił znacznie wcześniej niż można by zakładać, a mówiąc ściślej, nastąpił równocześnie z powojennym odrodzeniem się teatru. Ten fakt otwiera kolejną perspektywę do rozważań nad naturą pamiętania i niepamięci. Uważnie śledząc zjawiska obecne na polskiej scenie teatralnej (w tym wypadku obejmującej również widownię), Niziołek przygotowuje grunt dla refleksji nad dostępnymi teatrowi narzędziami dokonywania na gruncie pamięci – i pamiętania – przekształceń. Ta obejmująca kilkanaście szkiców narracja na każdym kroku otwiera coraz to nowe perspektywy, odsłaniając kolejne fragmenty całej sieci kulturowych uwarunkowań. Strategie, proporcje między tym, przyjęte przez autora przy omawianiu kolejnych etapów drogi, którą polski teatr zaczął wraz z zakończeniem wojny, postaram się zasygnalizować na kilku przykładach.

Za początek rozważań wchodzących w skład drugiej części *Polskiego teatru zagłady* Niziołek przyjął rok 1945, moment powstania dramatu *Wielkanoc* Stefana Otwinińskiego, który rok później, w trzecią rocznicę powstania w getcie warszawskim, został wystawiony w reżyserii Leona Schillera. Spektakl identyfikuje on jako pierwsze bodaj świadectwo przesunięć, których dokonywano w ramach pamięci o Zagładzie, aby uchronić związaną z nią traumę przed wyparciem. Umieszczania jej wewnątrz dobrze zakorzenionych w polskiej kulturze, romantycznych klisz jako jedynej drogi do włączenia Szo'a w obszar zbiorowej pamięci. Po romantycznie mity sięgał też Juliusz Osterwa w swojej inscenizacji *Lilli Wenedy* Słowackiego. W tym wypadku konfrontacja monumentalnej idei wspólnotowości, kolektywnego zwycięstwa, unaoczniała niemożność zachowania utrwalonego porządku symbolicznego i wpisania w niego doświadczeń wojennych. Jak zaznacza autor, *Celebrowanie plemiennych mitów kolarzyło się niektórym z <norymberszczyzną>, czyli ustawami norymberskimi, od których rozpoczęły się systematyczne i prawie legitymizowane prześladowania Żydów w III Rzeszy*¹¹. Również w tym wypadku – jak się zdaje – spory dookoła spektaklu musiały zatem dotyczyć płaszczyzn wyparcia leżących głębiej niż pośród podziałów politycznych, czy debat o niestosowności. Musiały dotyczyć związanej z Zagładą traumy oraz niechęci do jej uwidaczniania, choć Zagłada z oczywistych przyczyn nie została wspomniana ani słowem.

Właśnie tego rodzaju nieobecność jest wciąż centralnym, interesującym Niziołka problemem. W kolejnych rozdziałach przywołuje on szereg dalszych sytuacji teatralnych, w których, można powiedzieć, im bardziej Zagłada jest w spektaklu nieobecna, tym silniejsze w istocie jej oddziaływanie. W tym wypadku konieczny jest powrót do teorii powtórzenia poprzez wywołanie afektu. Dokonuje się ono na płaszczyźnie organizacji pola widzialności czy generowania napięć. Analizując *Księcia Niezłomnego* w reżyserii Grotowskiego, najpełniej mechanizm ten uwidacznia, odwołując się do tekstu Leonii Jabłonkówny, która – jego zdaniem – najcelniej opisała proces przeniesienia w ramy spektaklu obrazów pochodzących wprost z porządku Zagłady, generowanych przez traumę z nią związaną i wywołujących właściwe jej emocje, a jednak umieszczonym w zupełnie innym kontekście. Jak dodaje badacz, *Księżę Niezłomny* stanowi kolejny przykład sytuacji znanej już z porządku Zagłady, mianowicie aktu obserwacji przez grupę gapiów aktów niepodlegającej racjonalizacji przemocy.

Z innego rodzaju nieobecnością – a jednocześnie tym samym, zamocowanym na Hilbergowskim mechanizmie dystrybucji ról – Niziołek konfrontuje czytelnika, przywołując także *Dochodzenie* Petera Weissa, wystawione w 1966 roku przez Erwina Axera. Stanowi ona Czy chodzi o tę nieobecność??? przykład szczególnie przewrotnego potraktowania Hilbergowskiego schematu dystrybucji ról zarówno podczas Zagłady, jak i w ramach późniejszych prób egzekwowania sprawiedliwości. Wskazuje na niejednoznaczność każdej z kategorii wchodzącej w skład triady, a zatem znowu – zmusza do podjęcia refleksji nad statusem świadka Zagłady, eksponuje wynikającą z niego odpowiedzialność. W tekście dramatu, który w całości stanowią akta procesu frankfurckiego – którym autor jedynie nadał zrytmizowaną formę białego wiesza – słowo „Żyd” nie pada ani razu, a oszczędna w środkach inscenizacja każe zwrócić uwagę na to, co po raz kolejny okazał się być płaszczyzną istotnych dla zrozumienia zasad funkcjonowania Szo'a w teatrze rozpoznać. Wstrząs, którego doznali widzowie w konfrontacji z bezlitośnie szczegółowymi opisami oświęcimskich zbrodni, poznawany niejako podwójnie z pozycji świadka, niemal natychmiast schowany został pod jednogłośnym orzeczeniem recenzentów, spośród których wielu badacz cytuje w swojej książce: wszystko to już wiemy. Niziołek określa to zjawisko jako *funk-*

¹¹ Ibidem, s. 151.

cjonujące w obszarze polskiej kultury charakterystyczne mechanizmy obronne¹². Wskazuje, że tego rodzaju postawa stanowiła istotny element polskiego, powojennego dyskursu o Szo'a.

W rozumieniu proponowanym przez Niziołka, na polski teatr Zagłady składają się nie tylko spektakle stanowiące jej reprezentacje, a być może zwłaszcza nie one (nie bez powodu, jak się zdaje, książka nie została zatytułowana „Polski teatr o Zagładzie”). Autentycznie działającym – a zatem oddziałującym na widza – medium pamięci o Zagładzie teatr staje się wówczas, gdy zamiast obrazem zaczyna operować afektem. Autor przekonująco dowodzi, że piętno, które Zagłada odcisnęła na powojennych pokoleniach przebija w obrazach zniekształconych lub oderwanych od samego jej kontekstu a jednak czytane kluczem zbiorowego doświadczenia, stają się one rozpoznawalne. Istotnym aspektem tego procesu jest kwestia ilustrowana przez badacza na przykładzie inscenizacji *Miasto liczy psie nosy* Jerzego Grzegorzewskiego, w którym jedna ze scen – niezależnie od mających wyjaśnić jej wydźwięk deklaracji reżysera – stanowi trudne do przeoczenia nawiązanie do jednego ze słynnych obrazów z warszawskiego getta. Jak pisze Niziołek:

Nie ma natomiast najmniejszego znaczenia, czy Grzegorzewski był świadomy, czy nie tych konotacji. Pytamy bowiem nie o intencje artysty, lecz o kulturowy i historyczny fakt krążenia obrazów i wymazywania ich genealogii, możliwość lub niemożliwość ich rozpoznania. Zapomnienie wynika tutaj właśnie z dysocjacji afektu i śladu pamięciowego¹³.

Cyrkulacja obrazów, mających swoje źródło w porządku Szo'a, której dowodem jest powyższa – jedna z wielu – sytuacja, to jeden z najbardziej przejmujących, pojawiających się u Niziołka symptomów przeniknięcia. do stosowanych w powojennej kulturze kodów; albo w podawanej (i odbieranej) sposób nieuświadomiony, albo – co badacz z niezwykłą dokładnością opisuje na przykładzie twórczości Kantora – w ramach założonej przez twórcę nieodczytywalności.

Opowieść Niziołka kończy się – choć w istocie raczej urywa – wraz z nadejściem w 2004 roku (*A)polonii* Krzysztofa Warlikowskiego. Spektakl ten, przepełniony mnogością perspektyw patrzenia na Zagładę, uwikłaną w sieć kontekstów kulturowych, sam już raczej potęguje niż rozwiewa wątpliwości, a zamiast pomagać w odnalezieniu odpowiedzi na pytania o drogę przepracowania traumy i zasadność tego procesu – mnoży je. W ten sposób jego koncepcja prowadzi wprost do jednej z najsilniej zarysowanych przez Niziołka w *Polskim teatrze Zagłady* tez, negującej możliwość przepracowania traumy Szo'a na gruncie teatru. Widza, obserwatora, pozostawiając niejako w zawieszeniu, bez gotowej recepty na to, jak zachować się w obliczu odpowiedzialności, którą nakłada na niego zajmowana pozycja. (*A)polonia*, będąc traktatem o mechanizmie dokonywania sądu moralnego, poruszając się w obrębie szerokiej gamy afektów, uświadamia złożoność refleksji nad Zagładą i związanymi z nią kategoriami winy, ofiary, kary czy odpowiedzialności. Wbrew przekonaniu, do jakiego zdaje się zmierzać Słobodzianek w przywoływanej przez Niziołka *Naszej klasie*, trauma nie może zostać przepracowana, a komfort powodowany u odbiorcy łatwym uzyskaniem poczuciem własnej świadomości tematu, jest jedynie pozorny. W tym sensie *Polski teatr Zagłady* przypomina też o niebezpieczeństwie wiążącym się z budowaniem zadośćuczyniających, zbilansowanych układów oraz moralnej niejednoznaczności takich prób. Niezależnie od nich, obecność Zagłady jest dla teatru cechą naddaną, podobnie, jak jego mechanizmy aktywne były pozornie nieteatralnych sytuacjach Szo'a. Nie ma drogi, aby je przepracować, a choć ulegają one nieustannemu wyparciu – powracają, nawet, jeśli w formie uniemożliwiającej ich łatwe rozpoznanie.

W ten sposób, kreślony przez Niziołka obraz polskiego teatru Zagłady, tworzony z najwyższą precyzją, przy uwzględnieniu najmniejszych detali, interwałów i przesunięć, składających się na jego strukturę, stanowi radykalne – i przekonujące – potwierdzenie (a zdaje się, że również konieczne dookreślenie) słów Imre Kertésza o tym, że *po Auschwitz poezję można pisać już tylko o Auschwitz¹⁴.*

¹² Ibidem, s. 61.

¹³ Ibidem, s. 118.

¹⁴ I. K e r t é s z, *Język na wygnaniu*, przeł. E. Cygielska-Guttman, Warszawa 2004.