

Chmura z żydowskich pierzyn

DARIUSZ KOSIŃSKI

Polski teatr wraca do Jedwabnego za sprawą Pawła Passiniego i Artura Pałygi. W tytule ich przedstawienia zatarta nazwa miasta („J.d....e”) i słowo „zapominanie” – jak wyrzut i próba pomocy.

NASZA SCENA OD DAWNA MIERZY SIĘ z rodzimym antysemityzmem i wypartą pamięcią współobecności i współudziału Polaków w Szoah. Od „Naszej klasy” Tadeusza Słobodzianka po „Polski teatr Zagłady” Grzegorza Niziołka wielu twórców polskiego teatru z odwagą i bez taryfy ulgowej pytało nie tyle i nie tylko o zbrodnię i odpowiedzialność tych, których określa się czasem angielskim terminem *bystanders*, ale w większej mierze o to, co stworzyliśmy i co tworzymy dziś na (nie)pamięci tamtych zdarzeń.

Joanna Krakowska, której ważną książkę „Demokracja. Przedstawienia” przywołuję tu po raz kolejny, umieściła rozdział poświęcony tematyce żydowskiej w specjalnie stworzonym aneksie, by w ten sposób zaznaczyć jej wyjątkowe znaczenie dla polskiego teatru ostatnich dekad. Zwraca tam uwagę na paradoks polegający na tym, że „podjęcie kwestii rozliczeń historycznych i roztrząsanie win Polaków odsyła nie tyle do problemu relacji polsko-żydowskich, nie tyle upodmiotowiło Żydów jako współobywateli, ile przede wszystkim pozwoliło na zagłębienie się w wyobrażenia Polaków o samych sobie”.

W jakiejś mierze ta teza odnosi się też do zrealizowanego w Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy przedstawienia „J.d....e. Zapominanie” (premiera 25 maja). Tyle że tym razem ten zwrot ku nam samym wykonywany jest świadomie, a pytania o polskie zapętlenia tożsamościowe formułowane są z pozycji tożsamości wybranej i jednoznacznie oznaczonej jako żydowska.

Klatka z wyboru

Paweł Passini i Artur Pałyga, reżyser i dramaturg wielokrotnie już ze sobą pracu-

jący, tematykę żydowsko-polską podejmują od lat. Obaj byli uczestnikami poświęconych jej warsztatów Sztuka Dialogu, zorganizowanych w roku 2007 z inicjatywy Laboratorium Dramatu Tadeusza Słobodzianka w Nasutowie pod Lublinem. Passini wyreżyserował jedną z części tryptyku „Nic, co ludzkie” napisanego po tych warsztatach przez Pałygę, który niedługo potem stworzył obecną wciąż w repertuariach polskich teatrów sztukę „Żyd” (2008).

Jako polski reżyser o żydowskich korzeniach, silnych i świadomie umacnianych więziach z kulturą żydowską oraz wielkiej o niej wiedzy, Paweł Passini wielokrotnie mierzył się ze wspólną przeszłością, by wspomnieć tylko stosunkowo niedawne i względnie dobrze znane przedstawienia stworzone wspólnie z Patrycją Dołowy: „The Hideout/Kryjówka” (neTTtheatre, 2014) i „Matki” (Teatr Żydowski w Warszawie, 2016). W jego dorobku „J.d....e. Zapominanie” to przedstawienie dość wyjątkowe – świadomie skomponowane jako linearne, stosunkowo oszczędne pod względem środków wyrazu, rezygnujące z tak lubianej przez reżysera wielości i symultaniczności na rzecz wyraźnie rozdzielonych i uporządkowanych planów.

Mogło się wydawać, że niesamowita przestrzeń legnickiej sceny Nowy Świat – niemal zrujnowanego wnętrza sali dawnego Wojewódzkiego Domu Kultury, a wcześniej żydowskiego Teatru im. Gerszona Duy – sprzyjać będzie rozbuchanej mnogości.

A jednak, choć została w pełni wykorzystana, scenograf Mirek Kaczmarek podporządkował ją wyraźnemu układowi znaczeniowemu. W centrum wysoka klatka, przypominająca areny do walk MMA, z dwóch stron otoczona miejscami dla wi-



KAROL BUDREWICZ / TEATR MODRZEJEWSKIEJ W LEGNICY

„J.d....e. Zapominanie”

dzów. W głębi, na dawnej widowni, połączona z centralną sceną drewnianym pomostem, scena wewnętrzna, na której pod pochyłą ścianą z krzywych matowych lusterek przez cały czas trwania spektaklu porusza się w niesamowitym (nie)tańcu udręczone ciało Płonącej Dziewczyny (Natalia Biegaj).

Chór aktorów wchodzi niekiedy na pomost biegnący nad sceną aż na górne piętro, wykorzystuje też długi korytarz biegnący od sceny do wejścia do teatru. Ale te górne i tylne plany nie są rozgrywane w symultanicznym kontrapunkcie. Wykorzystuje się je raczej jako miejsca znaczącej opozycji wobec klatki centralnej – miejsca Jedwabnego, sceny, na której pojawiają się opowieści i rozmowy zaczerpnięte w większości z reportażu Anny Bikont „My z Jedwabnego”.

Ta klatka jest sceną pamięci o żydowskich ofiarach i oporu wobec niej. To, co wokół, to przestrzeń zewnętrznego świata, niech będzie – Polski. Ale i przestrzeń teatru, w której na początku aktorzy prowadzą rozmowy o sensie i powodach realizowania rozpoczynanego właśnie przedstawienia. Nie, nie sprawiają wrażenia grupy ludzi, która z entuzjazmem podejmuje pracę nad spektaklem o Jedwabnem, choć przyznają, że to wciąż nieprzepracowane, że nadal budzi napięcia, lęki. Ale można odnieść wrażenie, że powtarzalność tematu i wielość tego, co już o nim powiedziano, sprawia, że podejmuje się go

jako ciężki obowiązek, z powagą, ale bez animuszu.

Ta wyjściowa sytuacja zmienia się, gdy do centralnej klatki wchodzi Sara (Zuza Motorniuk), aktorka, która oznajmia swoim kolegom, że jest Żydówką, o czym dowiedziała się właśnie od matki długo ukrywającej przed nią ten fakt. Matka powiedziała córce prawdę przypadkiem, „wygadała się”. Córka w odpowiedzi świadomie i zdecydowanie wybiera żydowskość, a wybór ten ma wszelkie znamiona konwersji prowadzącej do dogmatycznej ortodoksji. Wywołuje to gwałtowną niechęć najbliższych: brata, przyjaciela, córki, także samej matki, którzy ostrzegają Sarę przed identyfikacją z tym, co w Polsce oznacza nie tylko identyfikację z innością, ale wręcz przyjęcie piętna.

Mimo to Sara przyjmuje żydowsko-polską tożsamość, co prowadzi ją do przemiany w Annę – reportażystkę jadącą do Jedwabnego, by pytać o pamięć zbrodni. Rozmawia zarówno z jej sprawcami i tymi, którzy ją negują lub usprawiedliwiają, jak i z ludźmi, którzy ryzykując bardzo wiele ratowali zagrożonych sąsiadów. Stopniowo Anna coraz głębiej wchodzi w historię przemocy, by odkryć jej powtarzalność, wręcz stałość pogromowych mechanizmów i scenariuszy. W finale – znów skonfrontowana z niechęcią otoczenia – powtarza swoją początkową decyzję, wybierając tym razem jednak już nie tylko uogólnioną żydowskość, ale

wierność wyciskanemu na ciałach ofiar piętnu, które tym samym neguje.

Niedokończona tragedia

Decyzję Anny poprzedza wstrząsająca opowieść żydowskiej matki (Gabriela Fabian), która usiłuje zdjąć znamię „Żydków” ze swoich dzieci i przywrócić im dziecięcość, recytując razem z nimi „Kaczkę dziwaczkę” Jana Brzechwy. Między piętnem wyciśniętym na ciele zbiorowości a walką o prawo do innej identyfikacji konfrontowani jesteśmy z pytaniem o to, jak stajemy się tym, kim jesteśmy. Na ile jest to nasza decyzja (jak w przypadku Sary/Anny), na ile „los”, a na ile efekt mechanizmów przemocowych, którym się poddajemy?

Bo choć sekwencje zaczerpnięte z reportażu Anny Bikont stanowią trzon tekstu Artura Pałygi, przewodnim tematem przedstawienia nie wydaje się ani zbrodnia w Jedwabnem, ani pamięć o niej. Jest nim raczej złożona i pełna napięć relacja między nimi a tożsamością współczesnej polskiej zbiorowości. Relację tę próbuje się opowiedzieć i przedstawić na wiele sposobów, wśród których są też te dobrze znane, wręcz schematyczne. Przechodzimy jednak przez katalog stereotypów, by w końcu wejść w sferę pytań najbardziej podstawowych i bolesnych.

Te formułowane są wprost jako polska potrzeba „Żyda” – innego, bez którego nie ma nas, wobec którego „my” się ustanawiamy. Nie chodzi tu jednak tylko →

→ o mechanizm wytwarzania „naszości” w obliczu i kontraście do inności. Diagnoza stawiana przez Passiniego i Pałygę dotyczy chyba czegoś innego. Jedwabne i inne pogromy nie mogą zostać zapomniane nie dlatego, że powinniśmy o nich pamiętać ze względu na ofiary i dla przestrogi przed zawsze możliwym ponowieniem, ale dlatego, że na tej obciążonej winą pamięci buduje się szczególna odmiana wewnętrznie sprzecznej, a przez to ożywianej napięciem, dynamicznej tożsamości.

By wyjaśnić, o co mi idzie, odwołam się do klasycznej już teorii kozła ofiarnego René Girarda. Mówiąc w koniecznym tu uproszczeniu, „inność” jest w jej świetle efektem procesu naznaczania i projektowania przeprowadzanego przez kultury zagrożone upodobnieniem. Gdy różnice wydają się zacierać, a zbiorowość traci tworzące ją dystynkcje, wytwarza „innego”, na którego projektowane są wszystkie napięcia trapiące wspólnotę. Ten kryzys ofiarniczy prowadzi ostatecznie do zbrodni polegającej na stworzeniu kozła ofiarnego oskarżanego o wszystko to, co sama zbiorowość generuje jako zagrożenie dla siebie, a następnie pozbyciu się go.

Ofiara złożona z kozła przywraca czasowy ład, co z kolei uznane zostaje za „cud” przez nią lub za jej pośrednictwem sprawiony. W ten sposób kozioł ofiarny przemieniony zostaje w „zbawcę”, a popełniona na nim zbrodnia – zapomniana i zastąpiona mitycznymi opowieściami o nadprzyrodzonej interwencji lub pokornym samoofiowaniu. Nieuchronna zbrodnia i nieuchronne zbrodni zapomnienie tworzą zbiorowość i jej kulturę. Girard twierdzi, że u korzeni wszelkiej kultury jest mord i wynikające z poczucia nieusuwalnej winy kolejne działania, które mają mu zaprzeczyć, sprawić, by „rzeczy ukryte od założenia świata” takimi pozostały. Jednym z największych wytworów i zarazem modeli tego procesu wielkiego zapomnienia jest antyczna tragedia – płacz morderców nad ofiarami niewypowiedzianej i nieuznawanej zbrodni.

Zagłada zatrzymuje ten proces. Choć w jakiejś mierze da się ją przedstawić jako efekt mechanizmu ofiarniczego, to nie wydaje się możliwe jej zasłonięcie sakralizującym mitem. Mity milkną wobec komór gazowych i krematoriów. To niedomknięcie procesu uniemożliwia zapomnienie i oczyszczenie, a jednocześnie – siłą działającego przecież wciąż mechanizmu – rodzi nieustanne próby zaprze-

czania temu, że ofiary były niewinne, paradoksalnie podtrzymując antysemityzm właśnie tam, gdzie po Szoah nie powinno być dlań miejsca.

W Polsce to niedomknięcie jest szczególne, bo polska pamięć Zagłady nie jest ani pamięcią sprawców, ani ofiar. Jest pamięcią nieprzyjmującą imienia, nienazwaną, uciekającą przed identyfikacją. Oczywiście zbiorowość pragnęłaby być ofiarą i niekiedy demonstracyjnie tak się ustawia, wykrzykując histerycznie, że to „my byliśmy najbardziej męczeni”. Ale Szoah swym bezwzględny ogromem i systematycznością niweczy te próby i wystawia na śmieszność podejmujących je, kładąc zadać najtrudniejsze pytanie: „Gdzie byliśmy wtedy?”.

Pytanie w pierwszej osobie, bo nie chodzi o jakichś „onych” – konkretnych zbrodniarzy, szmalcowników, morderców i złodziei, których z ulgą i radością wypieramy ze swojego grona, powtarzając, że w każdej zbiorowości są czarne owce. Chodzi o nas – powoływany, ustanawiany i umacniany wciąż na nowo (a od kilku lat szczególnie intensywnie) podmiot zbiorowy.

Zła pamięć polskiego świadczenia o Zagładzie, wzroku biednego chrześcijanina patrzącego na getto, o którym na łamach „Tygodnika Powszechnego” pisał Jan Błoński, nie jest pamięcią jakichś „ich”, ale naszą. „Polaków” usiłuje się wprawdzie wytworzyć bez tej pamięci, poza nią, jako podmiot nowy i niewinny. Ale to się nie uda i nie udaje, bo pracuje w nas to, co Marianne Hirsch nazwała postpamięcią – zapośredniczony, niejasny, fantazmatyczny związek z nigdy niewypowiedzianą, nie dającą się wypowiedzieć, bo zapośredniczoną, traumą. A jest to postpamięć tym gorsza, że nie dotyczy – jak w przypadku badań Hirsch – drugiego czy trzeciego pokolenia potomków ofiar, ale kolejnych pokoleń stojących obok zbrodni i mieszkających w jej miejscach. Im bardziej zaprzeczamy, oburzamy się, racjonalizujemy i fantazjujemy, tym silniejsze oddziaływanie tej postpamięci. Tym bardziej „tu”, w którym „jest Polska”, okazuje się miejscem Zagłady.

Początek

„J.d....e. Zapominanie” rzeczywiście wraca do opisywanego przez Krakowską mechanizmu wykorzystywania tematu Zagłady i relacji żydowsko-polskich do „zagłębiania się w wyobrażenia Polaków o samych sobie”. Ale wraca w sposób – jak mi się wy-

daje – odmienny od tego, co w polskim teatrze robiono wcześniej. W przedstawieniu polskiego i żydowskiego reżysera, jak mało kto czującego złożoność kultury niedawno jeszcze nazywanej ponowoczesną, mówi się do nas i o nas ze świadomości przyjętej pozycji, nie w pierwszej, ale w drugiej osobie liczby mnogiej.

Nie jest to jednak pozycja oskarżyciela, bo oskarżenia formuje sama odtwarzana przez znakomity legnicki zespół zbiorowość, wołająca: „Dajcie nam Żyda!”. „Wy” pojawia się w próbach udzielenia nam pomocy, rozpoczęcia terapii, bez której zbiorowość udęczona traumatyczną postpamięcią nigdy nie zapomni i nie wyzdrowieje. Tytułowe „zapominanie” w mniejszym stopniu jest oskarżeniem o ponowne uruchamianie mechanizmów agresywnego wyparcia, które dzień po premierze o mało nie przyniosły wyborczego sukcesu jawnie antysemickiej Konfederacji, a w większym – zachętą do rozpoczęcia niezwykle trudnego procesu leczenia.

Na początek trzeba spróbować zmierzyć się z tym, czego nie mogę pamiętać, bo nikt mi nigdy niczego nie opowiedział. No dobrze, raz babcia wspominała, jak przekradała się do getta, bo żydowski krawiec miał jej uszyć piękną sukienkę. Gdzie było to getto? Pewnie w Radomsku, bo rodzina mojej matki pochodzi ze wsi nieodległej od tego miasta. Czy w tej wsi byli Żydzi? Czy dom w Zawierciu, do którego po wojnie mój dziadek sprowadził rodzinę, mógł zostać przez jego krewną zajęty dlatego, że wygnano z niego poprzednich właścicieli? Kto i dlaczego drżącym szeptem powiedział mi po raz pierwszy, że wielki sklep, w którym z dziecięcą fascynacją oglądałem motocykle, to była synagoga?

W scenie przywołującej najbardziej wprost zbrodnię w Jedwabnem legnicy aktorzy rozrywają poszycia żydowskich pierzyn. Chmura pierza unosi się w powietrzu i po chwili osiada na ubraniach, włosach, skórze widzów siedzących po obu stronach centralnej klatki. Ludzie zaczynają kasłać, bo drobne piórka wciskają się im do gardeł, wchodzi w nozdrza. Po krótkiej chwili pierze przestaje krążyć i drażnić płuca. Ale gdy wychodzimy z teatru, wszyscy mamy na sobie białe, drobne dowody, że byliśmy świadkami. Ktoś próbuje je strzepnąć, ale nie poddają się tak łatwo. Wczepione w ubrania, we włosy jeszcze długo pozostaną na nas, gdy idziemy przez miasto, by wracać do siebie. ©

DARIUSZ KOSIŃSKI