

Zagłada Żydów. Studia i Materiały
Holocaust Studies and Materials

VOL. 10 (2014)

ISSN: 1895-247X
eISSN: 2657-3571
DOI: 10.32927
WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Grzegorz Niziołek, Polski teatr Zagłady

Małgorzata Szpakowska

redakcja@holocaustresearch.pl

DOI: https://doi.org/10.32927/ZZSiM.572
Strony/Pages: 1026-1032

CC BY

OPEN ACCESS

Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, 586 s.

Najpierw kilka słów o założeniach. W swoim monumentalnym *Polskim teatrze Zagłady* Grzegorz Niziołek – za Stephenem Greenblattem – przyjmuje, że spośród wszystkich mediów kultury właśnie teatr najlepiej odsłania swoje zaplecze społeczne. Że to teatr we współdziałaniu sceny i widowni ma największe szanse, by wyrazić intencje zbiorowe, gdzie indziej maskowane i tłumione. Badając przedstawienia i sposób ich odbioru, można wiele dowiedzieć się o społeczeństwie, zwłaszcza o jego urazach, traumach i miejscach szczególnie obolałych. Znaczące jest przy tym nie tylko to, co i jak zostało pokazane, lecz także – a może przede wszystkim – to, co i jak z pokazanego zostało zobaczone. W wypadku Zagłady – kontynuuje badacz – problemem w Polsce jest nie tyle jej wielekroć podnoszona nieprzedstawialność, ile jej nieodczytywalność. Ostatecznym celem książki jest więc odtworzenie poholokaustowej historii teatru *sub specie* tego, co nie zostało zobaczone lub nie dotarło do świadomości widzów.

Nie jest to zatem książka o Żydach ani o Zagładzie; jej tematem jest polska reakcja na Holokaust. A ściślej – trauma, jaką w polskiej psychice zbiorowej musiała pozostawić sytuacja świadków Szoa. Niezależnie bowiem od tego, jak zachowywali się poszczególni Polacy – a byli wśród nich i sprawiedliwi, i szmalcownicy, i bohaterowie, i mordercy, i bezsilni, i obojętni – wszyscy oni zostali obsadzeni w roli świadków. Jako *bystanders* ze znanej książki Raula Hilberga[1], jako ci, którzy – obok sprawców i ofiar – także stali się biernymi uczestnikami Zagłady. Rola gapia, który przypatruje się niewyobrażalnej zbrodni i cierpieniu, nie mogła – twierdzi autor – pozostać bez konsekwencji; jej efektem jest trauma zrodzona i z samej pamięci, i z prób jej wyparcia. A nieprzepracowana trauma, pisze Dominick LaCapra[2], jest druzgocząca i ogłupiająca, powoduje rozbicie rozumienia i uczuć. W rezultacie więc – konstatuje Grzegorz Niziołek – trzeba przyjąć, że „wyparcie przez polskie społeczeństwo pamięci o własnej obojętności [wobec Zagłady] zadecydowało o napięciach całej powojennej polskiej kultury" (s. 33).

To mocna teza i przyjdzie się z nią jeszcze zmierzyć. Na razie jednak wypada odtworzyć część szczegółową książki. Takiej rekonstrukcji dokonałam już wcześniej na użytek dyskusji nad *Polskim teatrem Zagłady*, jaka odbyła się

[1] Raul Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, tłum. Jerzy Giebułtowski, Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą Żydów i Cyklady, 2007.

[2] Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Kraków: Universitas, 2009.

w październiku 2013 r. w Instytucie Teatralnym w Warszawie[3]; teraz pozwolę ją sobie nieco rozszerzyć.

Materiał zaprezentowany przez autora można podzielić na kilka etapów. Granice między nimi nie są ostre, chronologia też niekiedy zawodzi, niemniej sumaryczny obraz jest czytelny. Zacznijmy od lat bezpośrednio powojennych. Jak wiadomo, okupacyjnym marzeniem Tajnej Rady Teatralnej był powrót wielkiego dramatu romantycznego na sceny; realizacją tego marzenia była między innymi *Lilla Weneda* w reżyserii Juliusza Osterwy, wystawiona w Warszawie już w 1946 r., patetyczna i patriotyczna. Idąc tym samym tropem, również w 1946 r. Leon Schiller wyreżyserował w Łodzi *Wielkanoc* Stefana Otwinowskiego, próbując tym spektaklem wpisać powstanie w getcie warszawskim w ten sam nurt polsko-powstańczo-romantyczny. I ta właśnie próba, sądząc z opisu, okazała się nieudana; zdaniem Niziołka, widzom w odbiorze po prostu zabrakło empatii. Raz dlatego, że ciągle jeszcze celebrowali własne, polskie nieszczęścia; dwa dlatego, że w gruncie rzeczy nie mieli poczucia utraty. Sceniczne unaocznienie Zagłady przypomniało im tylko o własnej kłopotliwej roli świadków. Niziołek cytuje Jerzego Andrzejewskiego: „Antysemityzm polski nie wypalił się w ruinach i pogorzeliskach ghett" (s. 162). I komentując pretensje Marii Dąbrowskiej o „wypaczenie strony polskiej" w *Ulicy Granicznej* Aleksandra Forda (1948), dochodzi do wniosku: „czy po prostu każda opowieść o żydowskim losie podczas Zagłady nie jest z gruntu «antypolska»?" (s. 157).

Etap drugi to stalinizm i socrealizm. Wtedy to, zdaniem autora *Polskiego teatru Zagłady*, proklamowana zostaje między innymi niepamięć w imię wzmocnienia wspólnoty wychylonej ku przyszłości. Z przeszłości – także z Zagłady – pozostają najwyżej ślady, odpryski. Na przykład w *Próbie sił* Jerzego Lutowskiego (w reżyserii Aleksandra Bardiniego, 1951) pojawia się nawet Żyd ocaleniec, ale tylko na marginesie świata przedstawionego. Jakby pochodził z innej rzeczywistości. A z kolei w *Juliuszu i Ethel* Leona Kruczkowskiego (także Bardini, 1954) w ogóle nie wspomina się o tym, że Rosenbergowie byli Żydami. Być może dlatego, sugeruje Niziołek, by umożliwić widzom empatię. Samemu Bardiniemu zaś Bohdan Korzeniewski, główny podówczas bojownik romantyzmu, nigdy nie wybaczy, że ów *Balladynę* (1954) zakończył nie piorunem, lecz banalnym atakiem serca. Na tej podstawie Korzeniewski oskarży reżysera o polityczny koniunkturalizm i zdradę tradycji narodowej, co Niziołek podsumuje: „walka o polski romantyzm jest zawsze dobrem najwyższym" (s. 217).

Etap trzeci wskazany przez autora *Polskiego teatru Zagłady* otwiera się po Październiku i sięga aż po lata siedemdziesiąte. Współwystępują tu niejako dwa nurty. Na pierwszy składają się utwory odnoszące się wprost do Auschwitz i zaświadczone bezpośrednio biografiami twórców. Jak niedokończony film Andrzej Munka *Pasażerka* (1963) według tekstu Zofii Posmysz, byłej więźniarki wielu obozów, jak *Puste pole* (1965) Tadeusza Hołuja w reżyserii Józefa Szajny, obu

[3] Zapis tej dyskusji: *Psychoanaliza Zagłady*, „Dialog" 2014, nr 2.

po Auschwitz, jak *Akropolis* (1967) Jerzego Grotowskiego, spektakl współtworzony przez tegoż Szajnę i jawnie zrealizowany w scenerii kacetu. W tamtych latach Auschwitz-Birkenau to już powszechnie i ponadnarodowo czytelny symbol ludobójstwa, w czym mają swój udział jerozolimski proces Eichmanna (1961) i procesy frankfurckie przeciw hitlerowcom. Ale wymienione przedstawienia, choć ostentacyjnie lagrowe, jakby nie sięgają kwestii samego Holokaustu. Fakt, że Zagłada dotyczyła przede wszystkim bardzo określonej kategorii ludzi, jakoś umyka w tych spektaklach – i teatrowi, i recenzentom.

W nurcie drugim natomiast pojawia się to, co zdaje się najbardziej interesować autora *Polskiego teatru Zagłady* – to, co pozostawało nieodczytane czy niezobaczone, nie do końca odnotowane przez krytykę i nierozpoznane przez publiczność. Świadectwa traumy, które jak gdyby prześwitują niezatarte – zarówno w teatrze Jerzego Grotowskiego, jak w teatrze Tadeusza Kantora. To, moim zdaniem, najciekawsza część książki. Mało znane przedstawienie *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego (1964), ostatnie przedstawienie Grotowskiego w Opolu, Niziołek odczytuje zatem jako metaforę żydowskiego poniżenia. Hamlet (Zygmunt Molik) jest tam – pisze – zaszczutym Żydem, biernym, tchórzliwym, „obscenicznym" (ulubione słowo autora książki), jego prześladowcy zaś – to polski, przaśny motłoch w Elsynorze. W tym odczytaniu Niziołek nie jest zresztą całkiem osamotniony. Choć mało kto widział ten spektakl, niemniej Józef Kelera zdążył odnotować w recenzji, że Molik jako Hamlet wyraźnie żydłaczył, profesor Raszewski z kolei poczuł się tą inscenizacją urażony jak wcześniej Dąbrowska *Ulicą Graniczną.* Niziołek cytuje opis Raszewskiego: Hamlet „to namiętny, ale przenikliwy Żyd. Jego partnerzy przybrali właśnie postać powstańców warszawskich. Hamlet próbuje im wytłumaczyć, że ich porywy graniczą z obłędem. Przyskakuje do każdego żołnierza po kolei, z Talmudem w ręku, a wtedy każdy żołnierz po kolei pluje mu w twarz" (s. 321–323). Także w *Akropolis* daje się wytropić nieodczytywany na ogół w odbiorze wątek holokaustowy; Grotowskiego przecież – pisze Niziołek – nie interesuje bohaterstwo, pomija bojowników. Grotowski skupia się na muzułmanach i pokazuje Auschwitz żydowski: Zygmunt Molik to Jakub, „wódz umierającego plemienia", ale zarazem Żyd z Sonderkommando i żydowski skrzypek grający *Tango Milonga*.

Nieodczytana zresztą została również zastosowana w *Akropolis* strategia komediowa: przerysowane sceny radykalnego poniżenia, bluźnierstwa, szyderczy seks – czyli wprowadzone przez Grotowskiego środki, które miały na celu ograniczenie możliwości stworzenia patologicznego mitu. Wywołując oburzenie czy obrzydzenie, Grotowski wyraźnie chciał, żeby zabolało. „Ujawniał obszary narcystycznej samoobrony polskiego społeczeństwa, odwoływał się raczej do ekonomii zbiorowego libido niż do aptekarskiego ważenia racji moralnych i okoliczności historycznych" – pisze Niziołek (s. 324).

Nieodczytane zostały także motywy holokaustowe w teatrze Tadeusza Kantora. W analizach z *Polskiego teatru Zagłady* dwa zwłaszcza spektakle teatru Cricot 2 zasługują na uwagę: *Kurka Wodna* (1967) i *Nadobnisie i koczkodany*

(1973). W *Kurce Wodnej* rosnąca sterta paczek i tobołków na scenie może być czytelną metaforą deportacji; postaci zostały „wyposażone w walizki, paki, plecaki lub inne cenne – z jakiegoś względu – przedmioty" (s. 379), a następnie stłoczone na niewielkiej przestrzeni, widzowie zaś, wciągani siłą w obszar gry, mogli bezpośrednio doświadczyć kondycji świadka wywózki. Z kolei *Nadobnisie i koczkodany* w brawurowej rekonstrukcji Niziołka przekształcają się w rodzaj performansu z udziałem publiczności. W tym spektaklu widzowie tłoczyli się w ciasnej szatni teatralnej, popychani, zgniatani, przyduszani, całkiem jak w „łaźni" w Birkenau. W ścisku dodatkowo wyróżniało się czterdziestu Mandelbaumów ubranych w czarne chałaty. Przekaz był oczywisty, tymczasem w ogóle go nie dostrzeżono, nie pamiętają go i dziś dawni widzowie. Krytycy, owszem, pisali o awangardowym charakterze przedstawienia i o poetyce Kantora, nikt z nich natomiast nie zauważył, że zainscenizowane zostało doświadczenie graniczne, bezpośrednio odnoszące się do Zagłady.

Czwarty etap natomiast – ciągnący się aż po lata osiemdziesiąte – to w opowieści Niziołka odwrót. W nastrojach społecznych w Polsce zwycięża duch wspólnotowości i wszyscy najważniejsi twórcy teatralni także przyczyniają się do zwycięstwa wspólnoty. Grotowski zaraz po *Studium o Hamlecie* reżyseruje *Księcia Niezłomnego* (1965), w którym aktorski „akt całkowity" ulega uwznioślieniu. Zygmunt Molik jako Hamlet był obsceniczny, jego rola stanowiła studium poniżenia, natomiast Ryszard Cieślak jako Książę prezentuje aktorskie studium ekstazy. Z kolei *Umarła klasa* (1975) Kantora wzbudza powszechny zachwyt, ale jawny wątek żydowski zostaje w jej odbiorze niemal zupełnie przemilczany; można powiedzieć, że to przedstawienie – czytamy w *Polskim teatrze Zagłady* – stało się przedmiotem symbolicznej kradzieży (s. 415). Dalsze dzieła Kantora będą koncyliacyjne, czego symbolem może być scena z *Wielopola, Wielopola…* (1980), w której Rabinek z Księdzem odchodzą, trzymając się za ręce. „Za tym skromnym obrazem – konstatuje Niziołek – Kantor ukrył utracone na zawsze romantyczne marzenie o ojczyźnie dwóch narodów" (s. 419). Zdaniem autora *Polskiego teatru Zagłady*, kontynuując w późniejszych spektaklach wątki wspomnieniowe i wspólnotowe, Kantor rehabilitował polski sentymentalizm rodzinno-historyczny.

Nie inaczej Konrad Swinarski. W jego *Dziadach* (1973) i *Wyzwoleniu* (1974) nie ma już – zdaniem Niziołka – polskiego motłochu, któremu reżyser oddawał głos w niewiele wcześniejszej *Klątwie* (1968). Jednak w tej części wywodu centralne miejsce zajmuje Andrzej Wajda i jego inscenizacja *Rozmów z katem* Kazimierza Moczarskiego (1978). Jak wiadomo, Moczarski, ostatni szef Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej AK i jeden z uczestnik powstania warszawskiego, po wojnie został aresztowany i skazany na śmierć; z tym wyrokiem znalazł się we wspólnej celi z generałem Jürgenem Stroopem, likwidatorem powstania w getcie. Wyłaniający się ze wspomnień Moczarskiego portret Stroopa, tępego wyznawcy ideologii nazistowskiej i wykonawcy rozkazów zwierzchności, należy, można powiedzieć, do klasyki gatunku; zwłaszcza

swoboda i swada, z jaką generał opowiada o dokonanych zbrodniach, stanowią wyjątkowo wymowną ilustrację tezy o banalności zła.

W książce Moczarskiego Stroop jest głównym bohaterem, a jego czyny – głównym tematem; inscenizacja jednak z konieczności zmienia proporcje. To, co widzimy, to, co dzieje się na scenie, usuwa w cień to, o czym się tylko opowiada. Tragedię getta przesłania naoczny fakt współbytowania we wspólnej celi jednako skazanych na śmierć zbrodniarza i bohatera. I nic tu nie zmienia program do spektaklu, który – dobrze pamiętam – poświęcony był wyłącznie tragedii getta. Dla Niziołka to wywołane przez zmianę medium przesunięcie akcentów jest właściwie skandalem: jego zdaniem, po raz kolejny trauma pozagładowa zostaje tu wyparta przez apoteozę polskiego bohaterstwa. I w geście protestu autor *Polskiego teatru Zagłady* próbuje rozliczać Moczarskiego z nierzetelności, jaką ów miałby popełnić, nie poddając krytycznej analizie wypowiedzi Stroopa o życzliwym jakoby stosunku Polaków do powstania żydowskiego.

Duch wspólnotowości traci jednak intensywność po roku '89, a po 2000 (i po *Sąsiadach* Grossa) pojawiają się spektakle bardziej krytyczne. Wątek Zagłady wraca w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego i Krystiana Lupy, a przede wszystkim w bardzo wysoko ocenianej przez Niziołka *(A)polonii* (2009) Krzysztofa Warlikowskiego. Ten zwłaszcza spektakl w *Polskim teatrze Zagłady* jawi się jako radykalna rewizja mitu Antygony, siostry dwóch martwych braci, z których jeden ciągle pozostaje niepogrzebany i nie dość opłakany – i którego ostatecznie opłakać się nie da. U Warlikowskiego nie ma końca traumy, nie ma katharsis, a spotkanie potomstwa Ocalonych i Sprawiedliwych rodzi jedynie nieporozumienia. Śmierć Sprawiedliwej za ukrywanie Żydów, „ofiarowanie życia za kogoś innego staje się w spektaklu Warlikowskiego wydarzeniem nieprzyswajalnym: ani w porządku narracyjnym, ani etycznym"; reżyser obnaża „fałsz dyskursu «przepracowania» i «winy», jaki uruchomiła w sferze publicznej debata wokół Jedwabnego" (s. 559). Co więcej, ujawnia „nieporządek w praktykowaniu moralnych sądów nad przeszłością" (s. 562), „wyprowadza nas poza obszar wymuszonych gestów, sentymentalnych odruchów, moralnych deklaracji" i „odkrywa punkt, w którym doświadczenie Zagłady także i dzisiaj podważa etyczny porządek" (s. 520). *(A)polonię* Niziołek przeciwstawia dosłownym reprezentacjom Zagłady, które na ogół wypadają płasko. I jako dowód przedstawia krytyczną analizę głośnej sztuki Tadeusza Słobodzianka *Nasza klasa.*

Sztukę tę, osnutą wokół sprawy Jedwabnego, opisuje jako „świadectwo pamięci odzyskanej" i „figurę przepracowanych historycznych traum" (s. 539), co jednak okazuje się pozorem. Bohaterowie wystylizowani są na postaci z *Umarłej klasy* Kantora, ale w przeciwieństwie do tamtych patrzą na minione wydarzenia „z perspektywy końca historii, spraw już ostatecznie zamkniętych" (s. 539): odczuwają rodzaj satysfakcji, że mają to już za sobą. Zbilansowanie krzywd (wśród ocalonych Żydów znajdzie się późniejszy ubek) podbudowuje reaktywację wspólnoty; całość wieńczy dobrze zasłużone katharsis. Tymczasem, powiada Niziołek, katharsis nie ma i być nie może. Nasz udział w Zagładzie nie miał w sobie nic wzniosłego. Był

epizodyczny, nieistotny, szmatławy, polegał na obojętności, pazerności i głupocie. To właśnie pokazał Claude Lanzmann – dlatego jego film tak bardzo nas zabolał. Ale o tym już w 1945 r. pisał Kazimierz Wyka: „Na Niemców wina i zbrodnia, dla nas klucze i kasa" (s. 161). I nic wzniosłego zrobić się z tego nie da.

Tyle autor. W relacji pominęłam niezwykle rozbudowaną aparaturę teoretyczną, przede wszystkim psychoanalityczną: problem przepracowywania traumy, problem pamięci i postpamięci, problem powtórzenia i wyparcia. Zależało mi na jak najspójniejszym przedstawieniu głównych tez *Polskiego teatru Zagłady*, toteż z niezwykle bogatej książki wybrałam wątki najbardziej wyraziste; w rzeczywistości wywód Niziołka jest znacznie bardziej zróżnicowany. Gdyby jednak skrajnie go uprościć, można by go chyba sprowadzić do trzech konstatacji. Po pierwsze, poważną przeszkodę w procesie przepracowania traumy związanej z Holokaustem stanowi dla Polaków paradygmat romantyczny. Po drugie, obrazy Zagłady, które w kulturze polskiej jednak funkcjonują, najczęściej nie spełniają wymagań, jakie przed nimi stawia badacz. I po trzecie, nieprzepracowana trauma i wyparte poczucie winy ciążą do dziś na naszej kulturze, a nawet decydują o jej kształcie.

Z pierwszym z tych twierdzeń nietrudno się zgodzić. O rywalizacji między mesjanizmem polskim a żydowskim i o polskiej skłonności do licytowania się w przedmiocie, kto bardziej cierpiał, napisano już całe tomy. Niziołek zauważa nie bez racji, że w momentach wzmożenia wspólnotowego słabnie nasza wrażliwość na cudze problemy i zatraca się zdolność do empatii. Dlatego tak ciekawa wydała mi się przeprowadzona w *Polskim teatrze Zagłady* analiza teatralnych *Rozmów z katem*, bo choć nie zgadzam się z oceną tego przedstawienia, to dotyka się tutaj czegoś ważnego. „Amnezja historyczna", na którą cały czas uskarża się Niziołek, nie oznacza bynajmniej nieobecności samego tematu Zagłady.

Wiąże się to z twierdzeniem drugim: poddając psychoanalizie polski stosunek do Zagłady i do Żydów, autor traktuje dotychczasowy dorobek niesłychanie selektywnie. Całkowicie pomija na przykład rolę kultury popularnej; Niziołek z niechęcią omawia przyprawiony po hollywoodzku *Pamiętnik Anny Frank* z 1957 r. i dyskwalifikuje właściwie *Naszą klasę*, ale to i tak wyjątki. Nie docenia roli filmów wojennych czy melodramatów, takich jak *Wybór Zofii* lub *Nocny portier*; nie dostrzega ckliwego oswajania tematu przez piosenki o miasteczkach Bełz, przez wszystkie *Rebeki*, przez festiwale kultury żydowskiej i przez niewiarygodną popularność *Skrzypka na dachu.* Zwracał na to uwagę Jacek Sieradzki w „Odrze", zarzucając zarazem autorowi *Polskiego teatru Zagłady*, że zapatrzony w dzieła najbardziej wysublimowanych reżyserów pomija przedstawienia mniej głośne, a niekoniecznie zgodne z przyjętą tezą. Na przykład spektakl sztuki Andrzeja Lenartowskiego *Spotkamy się w Jerozolimie*, wystawionej w Kielcach dokładnie pół wieku po pogromie, „[z] wykrzyczaną ze sceny kielecką nienawiścią do ofiar, pełną takiej furii, że niech się wszystkie *Nasze klasy* schowają"[4]. Niziołka

[4] Jacek Sieradzki, *Na kozetce,* „Odra" 2013, nr 12, s. 108.

interesuje tylko teatr arcydzieł, pisała w podobnym duchu Joanna Krakowska; ogranicza się wyłącznie do tych, które pasują do jego „koncepcji kultury polskiej jako sfery wyparć, narcystycznych praktyk albo manipulacji”[5], inne uważa za nieistotne. A skoro tak, czy to nie przesada, że próbuje wnioskować o kulturze polskiej jako całości?

Duży kwantyfikator stosowany w *Polskim teatrze Zagłady* budzi także inne wątpliwości. Nie dość, że teatr arcydzieł, o którym pisze Niziołek, to tylko skromny wycinek rzeczywistości teatralnej, również ogół widzów to nadal tylko nikła część społeczeństwa. Tymczasem wnioski formułowane przez autora mają wymiar ogólnospołeczny i odnoszą się do wszystkich świadków Zagłady, i tych bezpośrednich, i tych naznaczonych postpamięcią, jak urodzony w 1962 r. Warlikowski. W dodatku wcale nie jest pewne, czy ta diagnoza jest słuszna i czy polskie społeczeństwo jako całość rzeczywiście tak głęboko zostało naznaczone traumą wynikającą z roli świadków zbrodni. Czy naprawdę tak bardzo ciąży mu sytuacja bystanderów i czy naprawdę chce przepracować traumę.

W dyskusji w Instytucie Teatralnym Andrzej Leder zauważył, że schemat zaproponowany przez Hilberga warto rozbudować, prosta relacja między świadkami zbrodni i jej ofiarami w rzeczywistości ma kształt trójkąta. „Mamy Zagładę i mordowanych, mamy gapiów i mamy świadków. Świadków gapiostwa przede wszystkim”[6]. Gapie na widok zbrodni doświadczają psychoanalitycznej *jouissance*, obscenicznej rozkoszy, jaka pojawia się, kiedy inny realizuje za nas zakazane pragnienia; no i nie mają większego kłopotu z tym, że przeżywają tę rozkosz. „Natomiast świadkowie – mówił Leder – to ci, którzy mają ogromny kłopot z tym przeżyciem, co więcej, patrząc na tych, którzy przeżywają bezpośrednią rozkosz, widzą w nich lustro samych siebie i obraz w tym lustrze jest dla nich nie do zniesienia. […] I ci świadkowie próbują poradzić sobie nie tyle z własną pamięcią Zagłady, ile z tym, jak widzieli tych gapiów. To Dąbrowska, Kossak-Szczucka, Andrzejewski, Miłosz…”.

Co więcej – to dalej Andrzej Leder – różnica między świadkami i gapiami ma charakter klasowy. Szlachecko-inteligencka elita z przerażeniem patrzy na chłopów odbierających mordowanym Żydom wszystko, co po nich pozostało. I ta elita „boleje nad lustrem, które nagle pojawiło się przed nią w rewolucyjnym okresie okupacji, nad twarzą polskiego społeczeństwa, która ujawniła się wobec zagłady Żydów”.

Jeśli zatem Andrzej Leder ma rację, to kulturze polskiej do przepracowania pozostaje nie tylko trauma nieopłakanej Zagłady. Pozostaje także do przepracowania trauma straconych złudzeń na własny temat.

Małgorzata Szpakowska

[5] Joanna Krakowska, *Polski teatr arcydzieł*, „Dialog” 2014, nr 1, s. 14.

[6] *Psychoanaliza Zagłady*, s. 185; kolejne cytaty – s. 186 i 187.