

JAKUB PAPUCZYS

**DWA POGROMY**Teatr im. Stefana Żeromskiego  
w Kielcach**1946**reżyseria: Remigiusz Brzyk, tekst:  
Tomasz Śpiewak, scenografia: Iga  
Słupska i Szymon Szewczyk,  
premiera: 16 grudnia 2017

**N**a scenie widzimy bardzo umowną rekonstrukcję kamienicy znajdującej się przy ulicy Planty 7/9. Tworzy ją szereg powiązanych ruszto- wań i pustych w środku metalowych stelaży, dający pojęcie o układzie pomieszczeń. Na jednej z bocznych ścian przypięto kilkanaście czarno- białych zdjęć, zbyt małych jednak, żeby widzowie mogli dostrzec, co przedstawiają. Z tyłu budynku jest jeszcze szat- nia z płaszczami na wieszakach, sala projekcyjna, z boku stoi niewielka gip- sowa makieta całego budynku. Dzisiaj w kamienicy, w której 4 lipca 1946 roku doszło do jednego z największych pogro- mów ludności żydowskiej w powojennej Polsce, ma siedzibę Stowarzyszenie im. Jana Karskiego. Pełni ono funkcje edukacyjne, propaguje też w społeczeń- stwie postawę otwartości na innych. Wcielający się w Przewodnika Dawid Żłobiński oprowadza grupkę zwie- dzających, odpowiada na pytania,

włącza film, pokazuje zdjęcia i doku- menty. Opowiada, jak wyglądało życie w tej kamienicy przed wojną, zdradza, że znajdowała się w niej ubojnia zwie- rząt, pokazuje, gdzie ściekała krew, które- dy wchodziło się do budynku, jak obecnie wygląda rozkład mieszkań. Wspomina, że nigdy nie było w niej podpiwniczenia. To ważny szczegół. Bezpośrednią przyczyną pogromu była błyskawicznie rozprzestrzeniająca się plotka o tym, że ośmioletni Henryk Błaszczak został porwany przez Żydów w celu dokonania na nim rytualnego mordu, a gdy został odnaleziony, twier- dził, że był przetrzymywany w piwni- cy przez mieszkańca kamienicy przy Planty 7/9. Żłobiński zdradza też niektó- re, czasem drastyczne, szczegóły roz- grywających się tutaj ponad siedemdzie- siąt lat temu wydarzeń: „W opowieści Miriam jest takie zdanie, że ona widzia- ła, jak w rzece były znieważane zwłoki. To mogła widzieć tylko stąd, z tamtej klatki schodowej by tego nie zobaczyła.

Musiła stać tutaj, drzwi były otwarte, stąd widziała Silnice i to, co się tam wydarzało”. Patrząc na rzekę, wskazuje kilka napełnionych wodą akwariów ustawionych wzdłuż sceny, naprze- ciwko widowni. To nałożenie na siebie realności i teatralnej konwencji pracuje w spektaklu Śpiewaka i Brzyka na kilku poziomach i będzie nieustannie powra- cać. Aktorzy mówią sobie po imieniu, pojawiają się w codziennych ubraniach, jeśli już zakładają kostium, często robią to na oczach widzów. W pierwszej scenie mogliśmy więc równie dobrze obserwować aktorów kieleckiego teatru, robiących *research* w ramach przy- gotowań do spektaklu. Podobnie, gdy Dagna Dywicka odgrywając Elżbietę Kowalewską, wypowiada mono- log o doświadczeniach swojej pracy w Teatrze im. Stefana Żeromskiego, jest on tak skonstruowany, że nie wiadomo, czy Dywicka mówi w imieniu swoim, czy granej przez siebie posta- ci. Kowalewska w 1946 również była



aktorką w zespole kieleckiego teatru, zagrała w kilku przedstawieniach, widnieje na afiszu ostatniej w tamtym sezonie premiery. Nie wzięła jednak w niej udziału, bo wyjechała z Kielc zaraz po pogromie. Dywicka czyta odnaleziony w teatrze list, w którym Kowalewska pisze, że musi opuścić miasto po tym, jak jedna z aktorek zaczęła o niej rozgłaszać, że jest Żydówką i ma nieślubne dziecko. W trakcie czytania w głębi sceny widać wyświetlone zdjęcie Dywickiej z foyer teatru, obramowane narysowaną sprayem gwiazdą Dawida.

Powtórzenie oraz nakładanie się różnych porządków czasowych i przestrzennych jest podstawową strategią przedstawienia. Żłobiński prowadzi swoją grupę przez kolejną ścieżkę zwiedzania, tym razem biegnącą przez cały budynek teatru. „W tym miejscu 11 listopada 1918, po odzyskaniu niepodległości, zgromadzili się Żydzi. Głos zabiera zasymilowany Żyd, mówi po polsku, a oni do niego: mów w jidysz, bo cię nie rozumiemy. I tak poszła w miasto informacja, że Żydzi nie chcą Polski. Dodatkowo poszła plotka, że rzekomo Żydzi zabili polskiego oficera. I tak w tym teatrze doszło do pierwszego pogromu Żydów w Kielcach”. Zginęły wówczas cztery osoby, ponad dwieście pięćdziesiąt zostało rannych, zamieszki, które szybko rozlały się na całe miasto, trwały prawie dwa dni. W przedostatniej scenie z głośników słyszymy zaś doskonale rozpoznawalny głos Krzysztofa Kowalewskiego, syna Elżbiety. Czyta on audiobook z żywotami świętych księdza Piotra Skargi, konkretnie fragment o umęczonym Szymonie Trydenckim, na którym Żydzi dokonali rytualnego mordu. Zabieg ten łączy nie tylko plotkę, będącą bezpośrednią przyczyną pogromu, teatr, skomplikowane i bolesne życiowe losy Kowalewskiej, ale wskazuje również na ambiwalentną pozycję Kościoła katolickiego wobec długiego trwania kulturowych stereotypów i uprzedzeń. Niebezpiecznych szczególnie w czasach powojennego chaosu. Jak słyszymy z fragmentu mowy pogrzebowej, wygłoszonej przez rabina Dawida Kahane: „Coście wy zrobili od czasu uzyskania

niepodległości celem uświadomienia szerokich mas społeczeństwa zatrutego pięcioletnim jadem hitleryzmu. Biskupi polscy, gdzież wasz list pasterski w tej sprawie. Czyżby nie były wam znane encykliki papieskie, wyraźnie zadające kłam wszelkim bredniom o mordzie rytualnym? Czyżby przykazanie «nie zabijaj» nie dotyczyło Żydów”.

Brzyk ze Śpiewakiem w 1946 ustanawiają coś na kształt archiwalnej antropologii: wydobywają różne ślady przeszłości nie po to, żeby wprost zaświadczyć o jakimś wydarzeniu czy bezpośrednio się do niego odnieść, ale po to, by stworzyć złożoną konfigurację elementów decydujących o warunkach zaistnienia danych wypadków.

Najmocniejsza sekwencja spektaklu to odegranie sytuacji ratowania rannych w kieleckim szpitalu im. św. Aleksandra. Próby niesienia pomocy przez medyków przeplatane są identyfikacją zabitych i oględzinami ciał przez zespół śledczych. Gorączkowym i rozpaczliwym próbom pomocy oraz wypowiedzianym na chłodno opisom śmiertelnych obrażeń i wyglądu „tak makabrycznie pogruchootanych głów, tak ciał poszarpanych na strzępy”, towarzyszy obraz z kamery. Wyświetla on w powiększeniu wiszące na ścianie fotografie, które do tej pory były dla nas nieczytelne. To autentyczne zdjęcia, dokumentujące ofiary i rannych, wykonane tuż po pogromie przez Julię Pirotte, fotoreporterkę „Żołnierza Polskiego”. Choć zdjęcia są wstrząsające (a i tak ich wyrazistość jest nieco stonowana przez zapośredniczenie kamery), w scenie tej nie chodzi szkowanie widzów. Twórcy zresztą bardzo uważają, żeby nie popaść w patos, proste moralizowanie czy wywoływanie łatwego wzruszenia. Nie pozwalają na niebezpieczne w kontekście tematu spektaklu pełne emocjonalne zaangażowanie. Nieustannie wprowadzają dystans poprzez rozbijanie teatralnej formuły wtedy, gdy staje się ona zbyt spójna i domknięta. Tworzą na scenie raczej rodzaj laboratorium, w którym te wydobyte przez nich dokumenty są „przepuszczane” przez ciała aktorów i świadomość widzów,

zaczynając funkcjonować w zapośredniczeniach i nieoczywistych układach. Laboratorium, które w równym stopniu testuje nasze konkretne reakcje i zachowania, często obnaża łatwość, z jaką można nimi manipulować. W scenie szpitalnej motywem przewodnim jest żeberko od kaloryfera, które w pogromie stało się niezwykle skutecznym narzędziem kaźni. Stos takich żeberk leży na środku sceny. Ułożyli go poniekąd sami widzowie, bardzo łatwo dający się do tego przekonać przez Magdę Grąziowską: „Spektakl jest o pogromie, potrzebujemy kaloryferowych żeberk, konieczna jest państwa pomoc. Proszę podawać żeberka z tyłu sali, one nie są ciężkie, proszę się nie martwić. W płynnym rytmie, bierzemy żeberko od sąsiada z tyłu i podajemy do sąsiada z przodu, żwawo! Chciałabym za chwilę zobaczyć sunący przez widownię ocean żeberk”. Grąziowska przez cały spektakl pełni funkcję zdystansowanej, ironicznej obserwatorki, często podającej w wątpliwość skuteczność i sens odegranych scen. Początkową sekwencję zwiedzania kamienicy skomentuje: „z perspektywy powietrza to wygląda tak: pochodzili pobyli, i poszli. Zarejestrowały ich kamery, tak jak zarejestrowały powietrze, którego nie widać”. To również ona w finale spektaklu poinformuje widzów, że pod siedzeniami znajduje się wydruk *Wiersza o zabiciu doktora Kahane* Juliana Kornhausera, i wspomni o antysemitycznych konsekwencjach, jakie do dziś spotykają autora za jego napisanie. Nie przeczyta go jednak, możemy to przecież zrobić sami. Zasugeruje jednak, żeby spróbować dotrzeć do tomu, w którym się on znajduje, jest on bowiem częścią większej całości.

Bo 1946 nie daje żadnego całościowego obrazu pogromu, nie oskarża wprost, nie zmusza do wyznania win i przepracowywania kolejnych traum. Rozkłada przed widzami różne elementy, które jakoś się z pogromem i wzbudzonymi przez niego konsekwencjami wiążą, ale nie próbuje wpisywać ich w prostą logikę przyczynowo-skutkową. Raczej pokazuje, że tego rodzaju wydarzenia wymykają się historycznym

racjonalizacjom i wyjaśnieniom. Skoro scenariusz pogromu w tym samym mieście mógł się dwukrotnie powtórzyć w zupełnie różnych warunkach politycznych, historycznych i ekonomicznych, to wszelkie teorie o komunistycznej prowokacji czy powojennym moralnym stanie wyjątkowym tracą rację bytu.

Puentą opisywanej przeze mnie sceny w szpitalu jest przytoczenie skargi jednego z pacjentów na zachowanie polskich pielęgniarek: „Komuś zginęła biżuteria, kogoś przy myciu obłano wrzątkiem [...] szarpią nas za włosy, dziewczynce obcięto warkocz, mówią, że źle się stało, że nas Hitler do końca nie wytępił”. Słuchając tego, trzeba wziąć jednak pod uwagę fakt, że pacjenci byli w ciężkim szoku i niedawna, brutalna przeszłość mogła spowodować obsesyjne postrzeganie teraźniejszości. Jednym słowem, ta sytuacja sama w sobie przedstawia się okrutnie niewyobrażalnie i nieprawdopodobnie. Wydaje się jednak, że koresponduje z wcześniej przytaczaną w spektaklu relacją z pogrzebu ofiar, zgodnie z którą w czasie uroczystości żałobnych nie czuło się atmosfery przygnębienia czy przytłaczającego smutku. Wręcz przeciwnie – gdzieś tam można było dostrzec nienawistne i złośliwe uśmiechy. Potwierdza to fotografia, która przypadkiem uchwyciła uśmiech na twarzy jednego z gapiów. Mógł to być przypadek, uchwycony śmiech mógł też przecież dotyczyć zupełnie czegoś innego. Jednak ten odnaleziony na fotograficznym kadrze i wystawiony na teatralnej scenie uśmiech sprawia, że myśląc o pogromie, trzeba się skonfrontować nie z pytaniami, jak czy dlaczego do niego doszło, ale z dużo trudniejszą i, wbrew pozorom, bardziej złożoną kategorią myślenia o nim jak o tym, co „tak głęboko naruszyło porządek dlatego, że ludzie znaleźli się w sytuacji niesamowitej pokusy i – jej – ulegli”.