

## Odpuść nam nasze winy

1946. reż. Remigiusz Brzyk, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

**JOANNA OSTROWSKA**

Doktor habilitowana kulturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Performatyki Instytutu

A A A



fol. Natalia Kabanow

**Zdarza się tak, że niekierownym spektaklom rzeczycielom dokłada aktualizujący kontekst czy też dopisuje nieoczekiwana pointę. Oglądałam spektakl 1946 Tomasz Śpiewaka w reżyserii Remigiusza Brzyka w kieleckim teatrze w sobotę – tę sobotę, kiedy rozpoczęła się awantura związana z nowelizacją ustawy o IPN.**

Takie nieuwzględnione i raczej niezaplanowane przez twórców spektaklu zdarzenia powodują, iż na to, co na scenie, zaczyna się patrzeć z innej perspektywy, takiej, którą niekoniecznie trzeba by uwzględnić, gdyby traktować przedstawienie wyłącznie jako istniejące autonomicznie wobec rzeczywistości „dziela sztuki”. Kiedy nagle to, co na scenie – rzeczywistość przedstawiona staje się aktualnym i zachęcającym do zastanowienia się kontekstem dla współczesności. Muszę w tym miejscu poczynić jedną uwagę: nawet bez tego, co dołożyła kieleckiemu 1946 tak zwana „twarda rzeczywistość”, i tak powstał spektakl znakomity. Twórcom udało się bardzo trudna sztuka – przywalił do teatru ważną i bolesną sprawę, powiedzieli o niej bez żadnych środków znieczulających, równocześnie nie oskarżając ludzi siedzących w teatrze, zaprosili ich do poważnej i trudnej rozmowy. Choć kielecki zespół razem ze Śpiewakiem i Brzykiem stworzyłby lepszy dramat prawa moim zdaniem dobre imię narodu polskiego?

Miejsce pamięci. Czy miejsce posiada albo też przechowuje pamięć o wydarzeniach, jakie się w nim rozegrały? Czy istnienie miejsca – świadka wydarzeń jest jakąś gwarancją przekazania prawdy albo przynajmniej przekazania realności tego, co się zdarzyło? Ci, którzy sto pięćdziesiąt lat temu zaczęli wychodzić z przedstawieniami teatralnymi w miejsca realne, „nieteatralne” byli o tym przekonani – to autentyczne miejsce miało dodać spektakłom prawdziwości. Czy jednak takim „autentycznym miejscem pamięci” może być sala teatralna?

Od odtworzenia przestrzeni – tamtej przestrzeni, w której rozegrały się morderstwa pogromu kieleckiego – rozpoczyna się spektakl. Równocześnie nad sceną wyświetlony jest napis – tytuł pierwszej części przedstawienia: „Perspektywa powietrza”. Nie wiem, na ile świadomie w tym tytule twórcy przywołali inny wielki spektakl poświęcony Zagładzie rozpoczynający się od słów: „Odczytuję sceny z *Akropolis*. Jestem z nich zadowolony i doznaję wrażenia, że każda scena ma za sobą perspektywę powietrza. (...) Dramat ten, którego fantastyczność i symboliczność prześcignęły wszystkie dotychczasowe, jest niejako obrazem rozwijającej się ludzkości z jej przewajami życia wojowniczego i pasterskiego...”. Ten cytat wykorzystany w przedstawieniu Grotowski mógłby stanowić znakomite motto dla spektaklu Śpiewaka i Brzyka, którzy na scenie nakładają na siebie, przeplatają, przenicowują rozmaite plany, czasy i realności. Ta ostatnia ma zostać sprowadzona do teatru właśnie za sprawą konkretnego miejsca: odtworzenia na kieleckiej scenie przy pomocy szkieletów o metalowych krawędziach układu pomieszczeń na parterze kamienicy Planty 7, gdzie rozpoczął się pogrom. Jest tu jednak odwrócony nie tyle obraz tej pomieszczeń z wtedy, lecz z dziś – kiedy mieści się tu Instytut Kultury Spotkania i Dialogu prowadzony przez Stowarzyszenie im. Jana Karskiego. W dwóch salach znajduje się „izba pamięci” o pogromie kieleckim, który rozegrał się właśnie w tym budynku. Przewodnik (Dawid Żłobiński) opowiada o tamtym miejscu z perspektywy pomieszczeń, jakie się dziś tam znajdują: stąd biuro to równocześnie pokój stróża, sala wystawowa to także sklep, sala wkładowa to stołówka z czasów pogromu, pokój błogosławieństw – kuchnia, a szatnia to wcześniejsza jatk. Jednak to współczesność jest tym precyzyjnie oddanym planem. Tej pierwszej scenie oprowadzania po przestrzeni Instytutu miejsca pogromu towarzyszą odgłosy dzisiejszej ulicy, które rzeczywistość są bardzo dobrze słyszane na wystawie. Te dźwięki pokazujące, jak cienkie ściany oddzielały wnętrze od zewnątrz, to ekwiwalent niewidocznych ścian ze scenografii. Także sam układ przestrzenno-scenograficzny jest próbą oddania tamtego realnego miejsca. Scena to Planty 7, przed nią stoi rząd akwariów dość skutecznie oddzielający scenę od widzów. Ta woda to rzeczka Silnica płynąca kilka metrów od wejścia do budynku. My, widzowie, znajdujemy się po drugiej jej stronie – w fotelach teatralnych, ale równocześnie tak, jakbyśmy stali na przeciwnym brzegu, obecnym skwerze imienia Ireny Sendlerowej. Jesteśmy postawieni w sytuacji gapioń, nie uczestników, lecz ciężyż na nas jednak odpowiedzialność świadków – tych, do których poeta mówił: „masz mało czasu trzeba dać świadectwo/ bądź odważny gdy rozum zawodzi”.

Wydarzenia pogromu są właśnie takim momentem, kiedy widać, jak łatwo upiorom nienawiści uspić rozum. Taką formą dawania świadectwa jest pierwsza scena – oprowadzanie wycieczki przez Przewodnika, kiedy cała obsada wcieliła się w rolę zwiedzających trochę niepewnych, trochę bezwolnych, trochę zaciekawionych tym, co się wydarzyło w odwiedzanych pomieszczeniach. Na pewno nie wyglądają na przejętych, raczej właśnie życzliwie zaciekawionych, odkrywających, że Żydzi są wśród nas i często – póki sami się tą informacją nie podzielą – dla większości mieszkańców tego kraju pozostają po prostu „ludźmi z nas”, „takimi jak my”. Ten wątek pojawia się przy oprowadzaniu po biurze Seweryna Kahane – jednej z ofiar pogromu, która okazuje się być ukochanym wujkiem Stanisława Lema. To przenosi na moment rozmowę między zwiedzającymi na temat ulubionych powieści pisarza, aż Ewelina (Ewelina Gronowska) rzuca: „Nie wiedziałam, że Lem był Żydem...”. Umieszczenie akcji w zasugerowanej scenografią przestrzeni Izby Pamięci przywołuje w spektaklu nurt teatralny, który zostaje tu bardzo inteligentnie wykorzystany. Konstrukcja narracji w spektaklu opiera się na dokumentach, świadectwach osób, zdjęciach zgromadzonych przy Planty 7 przez Stowarzyszenie. Tam na miejscu można kopię każdego z tych dokumentów (np. oględzin zwłok), zeznań wziętych do ręki i samodzielnie przeczytać. Zgromadzenie ich tam przywołuje koncepcję miejsca pamięci jako dokumentu, ewidencji zbrodni, która stanowić ma akta sprawy sądowej. Choć można się tam z tymi dokumentami zapoznawać, nie każdy, kto odwiedzi siedzibę Stowarzyszenia, ma czas i wytrwałość przedierać się przez wyłożone tam akta. Teatr zrobił to za nas, dla nas, lecz z dokumentów – zachowując ich neutralność czy też obiektywizm – składa dla nas skuteczną opowieść, choć trudno nazwać ją spójnie przedstawiającą jakakolwiek wersję wydarzeń. Nie odwarza się przed widzami tego, co się zdarzyło w 1946 roku, lecz opowiada się o opowiadaniu, o konstruowaniu narracji o tym, co się zdarzyło. Wydaje się, że żadnymi środkami teatralnymi nie próbuje się tu na nas oddziaływać – brak tu aktorskiego przeżycia, emocji, które w większości scen zdają się być celowo wycozysane, tak jakby aktorzy grali na zmęczeniu, co bardzo mocno widoczne jest w postaci Żłobińskiego na początku przedstawienia. Nie próbuje on słowami barwnie odmalować grozy wydarzeń, raczej spokojnym tonem z rzadka i nieco chaotycznie wypuszcza z siebie objaśnienia, tak jakby jego gra miała sugerować: wykonuję swoją pracę oprowadzając kolejną wycieczkę i kolejny raz mówiąc to samo.

Peter Brook w swojej zapowiedzi do *Akropolis* Grotowskiego mówił o konstrukcji tamtego przedstawienia: *These are the facts*, tę samą zasadę stosują Śpiewak z Brzykiem. Wymowa samych dokumentów jest wystarczająco silna, teatr daje im zaledwie obramowanie, umieszczenie ich w sytuacji działania. Dlatego zeznania słyszmy w scenie konfrontacji policyjnej, gdzie postacie są demonstracyjnie współczesne, pozbawione atrybutów bycia nimi – tamtymi ludźmi, którzy przed laty wypowiedzieli te słowa. Podobnie dzieje się w najmocniejszej scenie tego przedstawienia – scenie szpitalnej, w której jesteśmy świadkami tworzenia protokołów oględzin zwłok. Jest to rozpisane na dwugłosy, z których jeden dyktuje a drugi powtarza te same słowa udowadniając, że zapisuje dokładnie to, co powiedział lekarz. Tu też twórcy jakby celowo wygłuszali dramaturgię tej sceny tak, by nie działała przede wszystkim na widzowskie emocje, lecz mogła przemówić do naszej władzy sądenia. Same opisy obrażeń, trudności z identyfikacją zwłok, które są tak zmasakrowane, że nie można ich z całą pewnością przypisać konkretnej osobie, przywołane tu za pomocą surowych medycznych opisów, ilustrowane są autentycznymi zdjęciami autorstwa Julii Pirotte (które też można obejrzeć w siedzibie Stowarzyszenia). Działanie teatralne jest równocześnie, chaotyczne i staczone, to zwykła krzątająca szpitalna wymieszana z komunikatami o braku, monotonna, męcząca i jednocześnie wstrząsająca tym brakiem emocji, a przez to dająca czas na myślenie, na dotarcie do widza tego, co pada ze sceny.

W spektaklu – podobnie jak dzieje się to w najlepszych współczesnych muzeach poświęconych tragicznym wydarzeniom – cała uwaga skupiona zostaje na ofiarach, to ich postacie czy losy są przedstawiane. Tak jest na przykład z Bajlą Gartner (Anna Antoniewicz), o której niewiele wiadomo poza tym, że jej rodzina zginęła w Zagładzie, a ona sama pisała wiersze. Pozostał po niej fragment utworu scenicznego, przedstawiony na scenie przez dwoje aktorów (Annę Antoniewicz i Bartłomieja Cabaja). Ten dramat, „teatr w teatrze”, też nie jest potraktowany „aktorsko” jako materiał do interpretacji i zagrania. Jedno z aktorów rozpoczyna wypowiadać na biało zdanie, które kontynuuje drugie z nich. Ta scena wprowadza też kolejny plan realności – realności sytuacji w teatrze, aktorów wychodzących zza postacie, o którym więcej za chwilę.

O sprawach pogromu tak naprawdę nie wiemy nic – i dobrze, nie warto ich upamiętniać – nie ma nic o procesie i wyrokach śmierci, jakie zapadły po pogromie. Jedynym wyjątkiem jest postać Henia (Wojciech Niemczyk) – chłopca, którego dziecięce kłamstwo stanowiło pretekst do ataku thumu na dom przy Planty 7. On jednak potraktowany jest bardzo litościwie jako innego rodzaju ofiara klimatu nienawiści wobec Żydów, w której wzrastał. Opowiada on o swoim rzekomym uwieźnieniu słowami z *Solaris* Lema, który – jak odkrył Wojciech Orliński – w swoich powieściach science-fiction przemycił bardzo wiele realnych opisów będących zapisem jego okupacyjnych doświadczeń z ukrywania się. Tak właśnie, jak dziecko smujące swoje rojenia, traktuje go, przygotowując dla niego jajeccznie, Joanna (Joanna Kasperek). Dla niej jego opowieść to wytwór nieskrepowanej (oraz nieskażonej) wyobraźni. Wyobraźni, która jednak może być – jeśli jej owoce padną na podatny grunt – punktem wyjścia do tragicznej realności. Taką walkę z wymyśloną rzeczywistością na scenie przywołuje postać stróża Stacha (Janusz Głogowski), który z krzykiem w rękę wyszedł bronić lokatorów kamienicy, krzycząc: „Ludzie! Tu nie ma żadnych przwici!”

Twórcy na to wyobrażeniowe/odtworzone miejsce z ulicy Planty nakładają jeszcze jedną realność – sali teatralnej, i dzieje się to w dwojaki sposób. Z jednej strony Teatr im. Żeromskiego traktowany jest podobnie jak miejsce na Plantach – to miejsce zdarzenia, ponieważ tu też zdarzył się pogrom, o którym zapomniało. To w tym budynku, wybudowanym przez polskiego Żyda, żydowska ludność Kielc zebrała się w listopadzie 1918 roku i tu dosięgły ją skutki ploty i omy. Że zamordowano polskiego oficera i że Żydzi nie chcą Polaki; w efekcie zabito trzech ty omy. Te opowieści słyszmy ze sceny, opowiedzianą przez Przewodnika oraz w wypowiedziach aktorów pracujących w kieleckim teatrze. Wydarzenia te wracają na scenie, kiedy aktorzy rozproszeni na balkonach widowni produkują hałas mający przypominać tamten tumult. Temat kieleckiego teatru jako miejsca antysemitycznych wydarzeń jest przywołany za sprawą kolejnej realnej postaci – aktorki jego zespołu w roku 1946, Elżbiety Kowalewskiej (Dagna Dywiczka), która – z racji bicia Żydówką – była przez miesiące obrażana przez koleżanki. O tych wydarzeniach dowiadujemy się z autentycznego pisma, jakie Kowalewska wystosowała do ZASP-u, tłumacząc, dlaczego 5 kwietnia 1946 roku opuściła wraz z synem Krzysztofem Kielce. To w audiobookowym wykonaniu tego ostatniego – znanego, wrót sceny aktora, który dla wielu zostanie archetypem polskiego szlachcica, Onufrym Zagłoba – słyszmy fragment *Żywotów Świętych* księdza Piotra Skargi mówiący o męczeństwie Symona Trydenckiego, które stało się zarysem legendy o Żydach porywających chrześcijańskie dzieci na macę... Kiedy z głośników płynie dobrtliwy głos Kowalewskiego, aktorzy zakładają na siebie stylowe, dawne kostiumy teatralne, jakby przedziergając się dopiero w jakieś właściwe postacie – z tamtej legendy, a może ze spektaklu, w którym już nie wystąpiła Kowalewska? Siadają tak przed nami i patrzą przed siebie razem z garderobianymi i charakteryzatorkami, które chwile wcześniej pomagały im wejść w kostiumy.

Wcześniej jednak teatralna realność i problem upamiętnienia pojawia się w spektaklu poprzez przywołanie fragmentów przedstawienia *Spotkamy się w Jeruzolimie*, jakie przed laty zrobił na tej scenie Piotr Szerszcki. O wydarzeniach samego Aktu zabijania opowiadają aktorzy tamtego przedstawienia Janusz Głogowski i Edward Janaszek słowami z niego. Znów wydobywa się tu na pierwszy plan ten sam, niemal Brechtowski ton świadka, który relacjonuje, samemu nie przeżywając. Dwaj aktorzy – jako postacie opowiadają o pogromie słowami, których użyli przed laty jako aktorzy wcielający się w postacie oprawców. Do końca nie ma pewności, czy są to aktorami, czy tamtymi okrutnymi ludźmi mówiącymi o tym, w czym uczestniczyli: zwracają się do siebie na zmianę „grałeś” lub „byłeś” i przeplatając nazwiska postaci tamtego spektaklu – rzeczywistych uczestników wydarzeń z 1946 roku z nazwiskami grających w nim aktorów.

Ta wielosłupowa, wydawać by się mogło, zagmatwana narracja spektaklowa tworzy listny majstersztyk, w którym korzystanie z autentycznych świadectw i dokumentów jest bardzo mocno osadzone w quasi- prywatnej i wyzistej relacji aktorów jako ludzi do tego, co mówią w spektaklu. Przykładem takiej sceny jest przejście od komentarza objaśniającego zdjęcia z pogrzebu ofiar do własnych rozważań na temat pogromu, prowadzonych przez Joannę Kasperek. Postać-aktorka mówi wprost do nas, ludzi siedzących na widowni, w założeniu – Kielczan: „wszyscy uważamy że to nie jest o nas, że to są jakieś studia etniczne na temat plemienia, które wyginęło ludzie, którzy zrobili pogrom nie żyją ale są ich potomkowie oni niosą na plecach mówiąc kiczowato ciężar niewyznaczonych win a po prostu niosą kłamstwo”. Ona też wraca do pogromu w teatrze „wybudowana przez Żyda a potem znajdującym się w rękach innej niesamowitej postaci Salomona Zelingera żołnierza AK który zginął walcząc w powstaniu warszawskim i którego córkę Danusję rozstrzelali partyzanci AK z grupy Barabasz”. Wrażenie, iż są to jej własne słowa kierowane do nas jakby poza spektaklem, potęguje przerywający jej co jakiś czas głos, który niczym inspicjent wywołujący na scenę powtarza jej imię: Joanna. Brzmi to jednak nie tylko jak wezwanie na scenę, ale także jak napomnienie: idziesz za daleko. Joanna doprowadza jednak swoje rozważania do końca – „nie można udowodnić że nie ma czegoś czego nie ma to niemożliwe logika”.

Rodzajem komentatora prowadzącego cały spektakl jest postać Aktorki (Magda Grąziowska), która wywołuje wydarzenia, dopytuje o szczegóły postacie – przez cały spektakl jest kimś z innej rzeczywistości. Jest łącznikiem między światem na scenie a nami. To ona w bardzo perfidnej scenie prosi nas o pomoc. Mamy ponad głowami podać na scenę rekwiizyty – żeberka od kaloryferów, które były jednym z popularniejszych narzędzi zabijania w trakcie pogromu. Ludzie przekazują sobie rekwiizyty, aktorzy pod sceną je odbierają – można zobaczyć scenę mordowania, która przedstawiona jest jako historyczny, bełkotliwy monolog Aktorki, będącej tym razem matką domniemanej ofiary mordu rytualnego. Twórcy wrócili w ten sposób do chwytnych, z jakich w ramach przekazania rampy korzystał teatr kontrkulturowy – działanie widza wobec wydarzeń scenicznych może przynieść zmianę. Tu jednak zostaliśmy przez twórców użyci – o bezrefleksji przekazano na scenę narzędzia morderstwa. Dlaczego pomagiliśmy? Bo nas o to poprosili aktorzy? Bo to tylko teatr? Ale czy nie próbując wylać się (choć byli i tacy widzowie) w bezpiecznej sytuacji „rzeczywistości jakby”, nie odczuliśmy tego, jak łatwo dać się zmanipulować?

To postać Aktorki kończy spektakl, zwracając się wprost do widzów. Mamy spod oparc naszych foteli wyjąć wiersz, jaki na pięćdziesiątą rocznicę Pogromu Kieleckiego napisał Julian Kornhauser. Aktorka przypomina genezę powstania utworu oraz to, jak się musiał z niego tłumaczyć zięć poety – ten sam, który teraz podpisał nową ustawę o IPN. Tej ostatniej scenie towarzyszy wyświetlony cytat: „Mowa faszyzowska dlatego jest groźna, bo odwrót od rzeczywistości można ogłosić w każdym czasie i w każdym miejscu”. Z tą myślą zostajemy. Jeszcze będąc w teatrze, nie zdawałam sobie do końca sprawy, jak paląco aktualna się okaże.

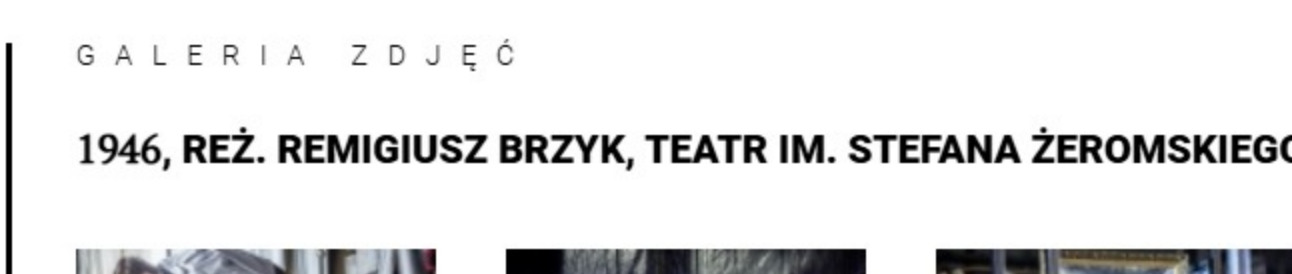
1946 to znakomity spektakl, mądry i chwalebnie erudycyjny, w którym każda myśl, także cudza, ma swoje uzasadnienie (choć obawiam się, że nie znający tekstu Tokarskiej-Bakr mogą potraktować scenę z *walking dead* jako niepotrzebny dysonans). By opisać i zanalizować cały ten precyzyjny gąszcz pomysłów, trzeba by całego tomu. Zachęcona tym przedstawieniem, które mimo upływu czasu nie chce mnie opuścić, wraca w mignięciach, myśląc, chcę powiedzieć, że jest to jeden z najistotniejszych i najlepszych spektakli, jakie widziałam. Jest to niebywale potrzebne przedstawienie, nawet jeśli przyjąć, iż społeczna siła oddziaływania teatru jest znikoma, warto pamiętać o tym, co w swoim wierszu pisał Herbert: „Zbyt stary żeby nosić broń i walczyć jak inni – wyznaczono mi z łaski poślednią rolę kronikarza zapisując – nie wiadomo dla kogo – dzieje obłączenia (...) pozostało nam tylko miejsce przywiązanie do miejsca jeszcze dzierżymy ruiny świątyni widma ogrodów i domów jeśli stracimy ruiny nie pozostanie nic (...) unikam komentarzy emocje trzymam w karchab piśmie o faktach (...) i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden on będzie Miasto w sobie po drogach wygnania on będzie Miasto.”

PS W sali edukacyjnej kieleckiego IPN pokazywana jest właśnie znakomita wystawa poświęcona Stefanowej Kisielewskiemu, autorowi zwrouta „dyktatura ciemniaków”. Przypadek, czy też mimowiednie *auto da fe*?

19-02-2018

### GALERIA ZDJĘĆ

#### 1946. REŻ. REMIGIUSZ BRZYK, TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO W KIELCACH



ZOBACZ WIĘCEJ

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach  
Tomasz Śpiewak  
1946  
reżyseria: Remigiusz Brzyk  
scenografia i kostiumy: Iga Ślupska, Szymon Szewczyk  
muzyka: Szymon Szewczyk  
obsada: Anna Antoniewicz, Dagna Dywiczka, Magda Grąziowska, Ewelina Gronowska, Joanna Kasperek, Bartłomiej Cabaj, Janusz Głogowski, Edward Janaszek, Wojciech Niemczyk, Andrzej Piłata, Lukasz Truchniewicz, Dawid Żłobiński

TAGI: Remigiusz Brzyk, Tomasz Śpiewak, Kielce, Teatr im. Stefana Żeromskiego,

Udostępnij

### SKOMENTUJ

Autor:  lub zaloguj się


Treść komentarza:

**Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem**, wpisz wynik działania:

śledem minus cztery jako liczbę:



### KOMENTARZE (1)

 Joanna Puzyna | 2018-02-19 12:15:08 #9 Cytuj

Znakomity tekst rozsypujący misternie powiązane elementy struktury tego bardzo ważnego przedstawienia! Przy jednoczesnym oglądzie nie do ogarnięcia, przynajmniej dla mnie, dlatego zobaczę chętnie jeszcze raz ten spektakl, już mądrzejsza o tę interpretację. Niebawale rzadko zdarza się bowiem, że sztuka jest w stanie "wycisnąć" z archiwum tak wiele, zupełnie inaczej niżświadczone dokumenty, uczciwie przyznać się do bezradności wobec ich świadectwa, a przy tym ścisnąć za gardło, wcale się o to nie starając (w sensie: bez używania - na spektakl nie tyle o pogromie kieleckim, co o pamięci o tych zdarzeniach, akcentujący wszystkie dokonywane na niej operacje i manipulacje, odsłaniający naszą potrzebę konstruowania (i falsyfikowania) swojej tożsamości. Bravo Brzyk i Śpiewak. Bravo aktorzy kieleckiego zespołu, którzy wyruszyli z nimi w tę podróż!