

Tomasz Kowalski

Jeśli osadzę akcję na pozór gdzie indziej, to i tak...¹ Jedwabne w polskim dramacie najnowszym

Od wydania przez Jana Tomasza Grossa *Sąsiadów. Historii zagłady żydowskiego miasteczka* (2000), niewielkich rozmiarów książki stanowiącej zarzewie dyskusji, która „była jak dotychczas najdłuższą, najgłębszą i najbardziej intensywną debatą dotyczącą polsko-żydowskiej przeszłości”², upłynęło piętnaście lat. Spór, jaki wówczas rozgorzał, odcisnął swoje piętno również na kształcie polskiej dramaturgii początku XXI wieku – od jego przygaśnięcia do chwili powstania większości tekstów próbujących dokonać artystycznego przetworzenia angażującej społeczeństwo dyskusji minęło wprawdzie kilka lat, niemniej znalazła ona ostatecznie swoje odbicie w utworach przeznaczonych na scenę. Ich powstanie częściowo zbiegło się z czterdziestą rocznicą wydarzeń marcowych, stanowiącą kolejny impuls do poruszenia szeroko pojętej problematyki relacji polsko-żydowskich. Stąd też w niektórych tekstach nieodkajających bezpośrednio „problematyki jedwabieńskiej” – takich jak na przykład *Żyd* Artura Pałygi – dostrzec można pojawiające się niejako na marginesie reminiscencje toczonych kilka lat wcześniej debat³.

¹ Nawiązuję tutaj do tytułu szkicu Marii Janion, która opatrzyła swoje rozważania o Paulu Celanie, Primo Levim i Imre Kertészu cytatem z *Dziennika galernika* autorstwa ostatniego z wymienionych twórców: „Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz” – zob. M. Janion, *Bobater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 279.

² P. Forecki, *Od Shoah do Strachu. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Poznań 2010, s. 379-380.

³ W dramacie Pałygi (jego akcja rozgrywa się w pokoju nauczycielskim, wśród grona pedagogicznego debatującego o perspektywie przyjazdu żydowskiego donatora, pragnącego, by szkole nadano imię jego ojca) znajduje się fragment, w którym polonistka czyta urywki wypracowania na temat mordu dokonanego w czasie wojny na żydowskich mieszkańcach. Opis wydarzeń, a zwłaszcza pojawiająca się w nim wzmianka o chłopcu, który spod cienkiej warstwy ziemi wy dobył się z zasypanego już grobu, nawiązuje do cy-

Zasadniczy korpus dramaturgii bezpośrednio związanej z dokonaną przez Polaków zbrodnią w Jedwabnem tworzą teksty, spośród których jedynie *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka⁴ trafiła do głównego nurtu życia teatralnego, odnosząc również międzynarodowy sukces. Trzy inne, czyli *Mykwa* Piotra Rowickiego (2008)⁵, *Burmistrz* (2009)⁶ oraz *Burmistrz, część II* (2011) Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk⁷, pozostały na marginesie teatralnego odbioru i doczekały się jedynie publikacji, prezentacji w formie czytań lub pojedynczych realizacji scenicznych i radiowych. Wszystkie razem wpisują się jednak doskonale w szerszą charakterystykę „narracji pojedwabińskich” (określenie to stosuje za Martą Tomczok, która przywołuje termin „narracja” w rozumieniu Haydena White’a), albowiem „określają raczej polską tożsamość zbiorową niż tożsamość żydowską, względnie odtwarzają obie te perspektywy, co powoduje, że dużo częściej trafiają się wśród nich opowieści fundamentalnie edukacyjne czy informacyjne o bardzo jasno zarysowanym i w jakiejś mierze także naprawczym potencjale”⁸.

To zdanie odnieść można również do *Miserere mei* Kazimierza Brakonieckiego, opublikowanego najwcześniej spośród „pojedwabińskich” dramatów, bo już w 2001 roku⁹. Celowo oddzielam go od wymienionych

townej przez Grossa relacji Menachema Finkelsztajna z pogromu w Radziłowie (zob. A. Pałyga, *Żyd*, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 56-57, s. 234; J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, wyd. 3 popr., Sejny 2008, s. 47).

⁴ T. Słobodzianek, *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, Gdańsk 2009.

⁵ P. Rowicki, *Mykwa* [maszynopis niepublikowany]. Korzystam z egzemplarza konkursowego udostępnionego przez Teatr Polski w Poznaniu. Cytaty z tego dramatu oznaczane będą w tekście głównym skrótem M i numerem strony.

⁶ M. Sikorska-Miszczuk, *Burmistrz*, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 56-57, s. 292-320. Dalsze cytaty: B i numer strony.

⁷ M. Sikorska-Miszczuk, *Burmistrz, część II*, „Dialog” 2011, nr 12, s. 182-195. Dalsze cytaty: B2 i numer strony.

⁸ M. Tomczok, *Po Jedwabnem. Narodziny popularnej opowieści rozliczeniowej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 267. Wśród dramatów zaliczonych przez badaczkę do „blisko dwudziestu narracji [pojedwabińskich], które tworzą zbiór zróżnicowany genologicznie i medialnie” (tamże, s. 265), znajduje się większość omawianych tutaj tekstów (*Miserere mei* K. Brakonieckiego, *Burmistrz* M. Sikorskiej-Miszczuk i *Nasza klasa* T. Słobodzianka) oraz *Żyd* A. Pałygi i *Nie używaj tego ognia* M. Baczewskiego („Dialog” 2008, nr 9, s. 63-72). Dwa ostatnie – jakkolwiek mieszczą się w kategorii opowieści rozliczeniowych – nie są jednak bezpośrednio związane ze „sprawą Jedwabnego”, dlatego nie uwzględniam ich w swoich rozważaniach.

⁹ K. Brakoniecki, *Miserere mei*, „Pogranicza” 2001, nr 1, s. 20-46. Kolejne przytoczenia: MM i numer strony.

wcześniej tekstów, odbiega bowiem od nich zdecydowanie pod względem chronologicznym, a co za tym idzie – tematyzuje przede wszystkim szok wywołany ujawnieniem prawdy o przeszłości i zburzeniem dotychczasowego jej obrazu oraz związane z tym poczucie winy. Ich wyrażeniu podporządkowana jest sytuacja, w której Brakoniecki umieszcza swoich bohaterów – akcja toczy się pod koniec lat siedemdziesiątych w prowincjonalnym szpitalu psychiatrycznym, do którego trafia nowy pacjent, Andrzej. Depresja i myśli samobójcze, na które cierpi, towarzyszą mu od chwili, gdy przez przypadek podsłuchał rozmowę ojca i stryja wspominających czasy wojny.

Długi monolog, jaki wypowiada przed szpitalną psychiatrą i psychologką, odzwierciedla niedowierzanie i przerażenie towarzyszące ujawnieniu sprawców dokonanych wówczas zbrodni:

Mój ojciec ze swoim bratem nie byli w AK, ale w Narodowych Siłach Zbrojnych. Oni mówili o tym, jak Polacy zabijali Żydów i dlaczego to robili w Stawiskach, Wiźnie i Wąsoszach. Oni nie rozmawiali, ale chwalili się, jak to zaciukali zdrajców narodu polskiego [...] [MM, s. 36].

Indywidualne doświadczenie konfrontacji z prawdą ulega tu rozszerzeniu poprzez synekdochiczne wpisanie go w kategorie wspólnotowe: „Miałem straszne poczucie winy, że ja, że moja rodzina, taka normalna, katolicka i nagle drugie jej oblicze, to krwawe. Jak szedłem ulicą, to wydawało mi się, że przedzieram się przez gęste i zarazem puste powietrze” [MM, s. 34]. Załamanie dotychczasowej narracji rodzinnej („wiedziałem, że ojciec był w AK, że się ujawnił, wyjechał do Białegostoku” – MM, s. 33) jest więc odbiciem kryzysu obowiązującej dotąd narracji narodowej, w roli katów obsadzającej Niemców, a Polaków czyniącej biernymi świadkami Zagłady. W *Sąsiadach* Grossa bowiem – pisze Przemysław Czapliński – „sprawca zmienia się w polskiego sąsiada, w człowieka takiego jak my, zdolnego do zjednoczenia się ze swoimi kompatriotami w masowej zbrodni o charakterze rasowym”¹⁰.

Podsłuchana przez bohatera rozmowa sprawiła, że zaczął się interesować historią okolic, z których pochodził jego ojciec. Stopniowo – jak opowiada – docierało do niego także znaczenie słyszanych wcześniej pourypanych rozmów o „zemście poprzednich właścicieli”, której oba-

¹⁰ P. Czapliński, *Przesładowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński i E. Domańska, Poznań 2009, s. 180.

wiała się babcia, albo o ruinach młyna, „w którym straszyl, bo tam były trupy od wojny” [MM, s. 36]¹¹. Istotniejszy od faktografii wydaje się jednak u Brakonieckiego fragment, w którym zwraca on uwagę na sferę afektywną. W kolejnej rozmowie Andrzej zwierza się psycholożce z szaleńczego aktu, jakiego się podjął, wykopując szkielet z miejsca pochówku zamordowanych Żydów i przewożąc go do Krakowa, gdzie po kilku tygodniach zakopał kości na cmentarzu żydowskim na Kazimierzu i odmówił nad nimi przepisany wcześniej do notesu kadysz:

Chciałem te kości zamęczonego człowieka [...] jakoś uhonorować, żeby mnie jeszcze bardziej pognębiły; chciałem je mieć przy sobie jako symbol mej winy, mej rodziny, trudno mi teraz wytłumaczyć ten mój desperacki krok. [...] Działalem jak w amoku [MM, s. 37].

Osobliwe połączenie chęci ekspiacji i pragnienia samoudręczenia widoczne w prowadzących do swoistego zastępczego rytuału poczynaniach Andrzeja – wynikających, co istotne, z impulsu, niepoprzedzonych refleksją – doskonale ilustruje odruchową reakcję tych, którzy w debacie wywołanej książką Grossa uznawali potrzebę przyjęcia przez Polaków odpowiedzialności za zbrodnię. Jak pisze Grzegorz Niziołek, domagali się oni bowiem „niemal jednogłośnie widowiska bolesnego, przerażającego, traumatycznego i wzniosłego – a więc wciąż mieszczącego się w kodach polskiej kultury romantycznej, zwłaszcza jej masochistycznego nurtu”¹².

Warto w tym miejscu wspomnieć o dwóch innych postaciach pojawiających się w dramacie Brakonieckiego. Czterdziestokilkuletni Józef Drewniak, z nadania partyjnego redaktor lokalnej gazety, widzi zdarzenia z 1941 roku zupełnie inaczej:

To nie zrobili Polacy, [...] to wyrzutki lokalnej społeczności, która szybko się ich pozbyła. Inspiratorami i kierownikami byli hitlerowcy, kto spalił Żydów w Radziłowie, Jedwabnem, Białymstoku, Tykocinie. [...] Hitlerowscy zbrodniarze wojenni [MM, s. 43-44].

¹¹ „Tak więc w połowie lat 70., kiedy byłem studentem Uniwersytetu Warszawskiego, zacząłem kojarzyć obecność, a tym bardziej nieobecność miejscowych Żydów ze słyszanyymi, pourywanymi opowieściami” – pisze Brakoniecki we wspomnieniowym szkicu *Wstydliva choroba: antysemityzm polski*, z którego jednoznacznie wynika częściowo autobiograficzne podłoże jego dramatu. Zob. K. Brakoniecki, *Polak, Niemiec i Pan Bóg. Olsztyńskie szkice osobiste*, Olsztyn 2009, s. 108-146 (cytat ze s. 120-121).

¹² G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 549.

Z kolei Piotr, dwudziestokilkulatek pochodzący z Ławska, nie ma złudzeń, dysponuje też znaną lokalnie, ale skrywaną przed obcymi wiedzą na temat wydarzeń z czasu wojny:

Ludzie cały czas opowiadają sobie historyjki o Żydkach, kto co po nich wziął, gdzie mieszka, kogo ukatrupili. U nas Żydów mordowali w sąsiedniej Wąsoszy i Radziłowie. Tam to dopiero był pogrom [MM, s. 40].

Zarazem jednak dystansuje się zdecydowanie od irracjonalnych zachowań Andrzeja i jego poczucia winy:

Ty nie jesteś już stamtąd, to twój ojciec jest stamtąd, ty szukasz prawdy, ale czy ona cię wyzwoli? Lepiej nic nie wiedzieć. [...] Idź, wykrzycz swoją winę i pokłoń się światu jak Raskolnikow! To nie twoja wina, to wina twego starego [MM, s. 41].

Sceptyczny głos Piotra brzmi jednak zbyt słabo, by zawarta w nim sugestia nieadekwatności gestów Andrzeja mogła stworzyć dla nich przeciwwagę, która nie negowałaby jednocześnie winy polskich morderców. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się to symptomatyczne, zwłaszcza jeśli uznać, że – mimo wątpliwości, jakie budzi *Miserere mei* – Brakonieckiemu udało się uchwycić debatę o zbrodni w Jedwabnem *in statu nascendi*: poczynając od szoku wywołanego publikacją Grossa, tworzącą wyłom w dotychczasowej polskiej narracji o Zagładzie, poprzez krystalizowanie się poszczególnych stanowisk wobec faktów, o których mówiła, aż po uaktywnienie się – po stronie osób gotowych przyjąć tezy *Sąsiadów* – opisywanych przez Niziołka oczekiwań o romantycznej proveniencji, połączonych z pragnieniem odkupienia winy¹³.

Inni autorzy dramatów dotykających kwestii związanych ze zbrodnią w Jedwabnem również stosują retorykę afirmacji. Odwołują się do głosu tych, których postawę w wywołanej książką Grossa debacie Piotr Forecki określał niegdyś mianem „dyskursu moralności”¹⁴, podtrzy-

¹³ W dramacie pojawia się też dość oczywista w swej wymowie scena (to jedna z kilku słabych stron tekstu), w której podczas zajęć terapii plastycznej Andrzej rysuje siebie, niosącego swoją duszę na ramieniu „przez niebezpieczne góry w lepsze okolice”, mówi o smutku, który bierze się „z niego samego, z jego niedoskonałości”, a zarazem ma nadzieję „być kimś lepszym, odważniejszym, bardziej radosnym” [MM, 39].

¹⁴ P. Forecki, dz. cyt., s. 298. Uwzględniając również możliwość określenia tej postawy mianem samokrytycznej lub – za Andrzejem Paczkowskim – afirmatywnej, Forecki wyjaśniał, że „jej przedstawiciele zgadzali się [...] z Grossem, podtrzymywali zawarte w jego książce tezy i zazwyczaj odrzucali formułowane wobec niej i jej autora krytycz-

mując tym samym etyczny postulat wyrażony przez Jana Błońskiego w pamiętnym zakończeniu eseju *Biedni Polacy patrzą na getto*: „Skażenie, zbezczeszczenie polskiej ziemi miało miejsce i dalej ciąży na nas obowiązek oczyszczenia. Chociaż – na tym cmentarzu – sprowadza się już tylko do jednego: do obowiązku zobaczenia naszej przeszłości w prawdzie”¹⁵. Mają więc rację Krystyna Duniec i Joanna Krakowska, gdy stwierdzają – a pole, do którego się odnoszą, można z powodzeniem zawęzić do kwestii związanych z jedwabieńską zbrodnią oraz ich obecności w najnowszym dramacie – że „Zagłada obecna jest w dzisiejszych żydowsko-polskich narracjach nie tyle [...] jako historyczny fakt, ile jako moralny kontekst, pozwalający na rozliczenia, rewizje i roztrząsania polskich wad i win”¹⁶.

Może właśnie dlatego w przywoływanych tutaj sztukach (z wyjątkiem *Burmistrza, części II*) Jedwabne nie jest wymienione z nazwy, choć pojawiające się w nich aluzje i napomknienia bądź – wręcz odwrotnie – przytaczane *in extenso* cytaty z tekstów związanych z popełnioną w lipcu 1941 roku zbrodnią, nie pozostawiają najmniejszych wątpliwości, że autorzy omawianych dramatów (drugi wyjątek stanowi tu oczywiście wczesny, „osobny” tekst Brakonieckiego) kreują świat przedstawiony, czerpiąc pełnymi garściami z rozmaitych publikacji, wśród których najistotniejsze miejsce zajmują wspomniana książka Grossa oraz *My z Jedwabnego* Anny Bikont (2004). Niezależnie zatem, czy miejscem akcji jest – jak w *Burmistrzu* – „mityczne Miasto, które musi skonfrontować się z Prawdą o zbrodni z przeszłości”¹⁷, czy też mieszkanie dożywającego swoich dni Jana Sapieżki, bohatera *Mykwy*, który wspomina, że „za komuny to przynajmniej do Łomży się jeździło, dorobić było można” [M, s. 22], czy wreszcie – jak z początku u Słobodzianka – szkolna klasa, w której uczyli się Polacy i Żydzi (a takich było przecież wiele), to i tak żaden z przypadków nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o Jedwabne.

ne uwagi, twierdząc iż wobec ujawnionej zbrodni bez większego znaczenia pozostają szczegóły faktograficzne oraz metodologiczne niedociągnięcia. Nacisk kładli na moralne aspekty ujawnienia mordu w Jedwabnem i wynikające zeń dla Polaków konsekwencje” (tamże).

¹⁵ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, w: tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008, s. 33.

¹⁶ K. Duniec, J. Krakowska, *Nie oplotkali ich?*, w: tychże, *Soc, sex i historia*, Warszawa 2014, s. 99-100.

¹⁷ Tak Małgorzata Sikorska-Miszczuk określa miejsce akcji swojej wcześniejszej sztuki w komentarzu do *Burmistrza, części II* – zob. [Od autorki], „Dialog” 2011, nr 12, s. 196.

Celowe przemilczanie tej nazwy jest jednak symptomatyczne, zwłaszcza w połączeniu z łatwością identyfikacji rzeczywistego pierwowzoru miejsca akcji. Z jednej strony zabieg ten świadczy o towarzyszącej autorom chęci uniwersalizacji – ujęcia w dramatyczno-teatralnym skrócie jak najszerszego spektrum problemów dotyczących relacji polsko-żydowskich w czasie II wojny światowej. Z drugiej strony pokazuje jednak wyraźnie, że skojarzenia narosłe w świadomości społecznej wokół samej nazwy miasteczka – przeważnie zupełnie powierzchowne – uczyniły z niej swoistą kliszę zawierającą kilka rozpoznawalnych szczegółów. „Jedwabne” stało się więc funkcjonującą jako schemat myślowy synekdochą wspomnianych relacji, hasłem wywoławczym ewokującym niemal natychmiastowo cały ciąg skojarzeń z nimi związanych.

Często zatem w omawianych dramatach – zawężam tu obserwację Marty Tomczok, odnoszącą się do większej grupy tekstów – rzeczywistość „dotyczy sposobów porządkowania i przedstawiania wiedzy związanej z pogromem w Jedwabnem (bądź innymi podobnymi pogromami)”¹⁸. Jest to bardzo istotne, jeśli wziąć pod uwagę formułowane pod wpływem niedawnej lektury przypuszczenia Dariusza Nowackiego, który pisze: „Jak się domyślam, nasi dramatopisarze zwracają się do osób, które [...] z gazet i telewizji dowiedziały się o książkach [...] Grossa, ale niekoniecznie zajrzały do *Sąsiadów* i *Strachu*”¹⁹.

Widać to zarówno w *Naszej klasie*, jak i w *Mykwie* Piotra Rowickiego, tekstach o ewidentnym charakterze rozliczeniowym. U Słobodzianka „masakra stanowi podstawowy obraz, wokół którego tworzone są pozostałe afekty z nim związane – od przebaczenia do chęci zemsty”, dramatopisarz redukuje materiał źródłowy i dokonuje jego integracji²⁰. Wszystkie jednostkowe biografie, które poznajemy – choć zróżnicowane, podobnie jak okoliczności śmierci postaci – rozpoczynają się w tym samym miasteczku, w ławach jednej klasy. Słobodzianek udziela głosu nieżyjącym już bohaterom i stara się uwzględnić „racje” wszystkich

¹⁸ M. Tomczok, dz. cyt., s. 266. Na uwagę zasługuje także kolejna obserwacja badaczki: „W jakiejś mierze temat Jedwabnego zastąpił więc, ponad pół wieku od końca wojny, temat Auschwitz, stając się w ten sposób dowodem na to, że niesłabnącym powodzeniem cieszą się raczej narracje odkrywcze niż naprawcze, gotowe opowiadać czytelnikom kolejne wojenne sekrety” (tamże).

¹⁹ D. Nowacki, *Robota ilustracyjna i wychowawcza*, „Teatr” 2008, nr 12, s. 9. Fragment ten nie pojawia się już później w przeredagowanej przez autora na potrzeby publikacji książkowej wersji tekstu.

²⁰ M. Tomczok, dz. cyt., s. 267.

stron, wprowadzając przy tym jednak bardzo niepokojące symetrie, wynikające z próby pogodzenia przedstawienia dokonanej przez Polaków zbrodni z retoryką „obrońców paradygmatu polskiej niewinności”, chcących ową zbrodnię wpisać „w logikę – wy nam, my wam – i rozmyć w morzu wzajemnych złych uczynków”²¹. Wydaje się to posunięciem szczególnie wątpliwym w świetle sugestii Nowackiego dotyczącej odbiorców omawianych dramatów, takie streszczanie historii bowiem – dodaje krytyk – „wyjaławia dyskusję na temat relacji polsko-żydowskich i ostatecznie ją likwiduje”²².

Odmienną strategię, choć równie ryzykowną i z góry właściwie skazaną na niepowodzenie (do czego powrócę w dalszej części rozważań, szczegółowo omawiając ten dramat) obrał autor *Mykwy*, który skupia się na postaci polskiego sąsiada-mordercy, starając się uświadomić odbiorcom skalę jego zbrodni. Główny bohater jego tekstu powraca na łożu śmierci do wydarzeń z młodości, by ostatecznie, mimo swej zartwardziałości, uznać swą winę, dotąd konsekwentnie przezeń negowaną, i opowiedzieć o swoim udziale w zbiorowym mordzie sprzed lat.

Sikorska-Miszczuk w obu swoich tekstach, inspirowanych reportażem Anny Bikont o Krzysztofie Godlewskim, burmistrzu Jedwabnego²³, portretuje z kolei jednostkę toczącą samotną walkę o godne upamiętnienie ofiar zbrodni i zaakceptowanie prawdy o jej polskim sprawstwie. W *Burmistrzu* nie posługuje się wprawdzie nazwą miasteczka, ale splot okoliczności, które przedstawia, nie pozostawia wątpliwości co do pierwowzoru. Burmistrz Przed (tak bowiem w tej groteskowej, posługującej się chętnie surrealistycznym przerysowaniem sztuce nazywa się ta postać²⁴) stwierdza w pewnym momencie:

²¹ P. Forecki, dz. cyt., s. 349.

²² D. Nowacki, *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001-2010)*, Katowice 2011, s. 201.

²³ Zob. A. Bikont, *Rozpaczliwe poszukiwanie pozytywów, czyli monolog Krzysztofa Godlewskiego, byłego burmistrza Jedwabnego*, w: tejsze, *My z Jedwabnego*, wyd. 2, Wołowiec 2012, s. 343-347.

²⁴ Publikując *Burmistrza, część II*, Sikorska-Miszczuk przywołała tekst towarzyszący wcześniejszemu utworowi, który doskonale oddaje zarówno jego poetykę, jak i stan zbiorowej niepamięci: „W Mieście nic nie ma. Tylko Pomnik, Burmistrz i mieszkańcy oraz Niemiec na Pokucie. Ojciec Niemca jest winny wszystkiemu. Jego czyny sławi pieśń ludowa «Jak zabija Niemiec – urodzony morderca». Syn mordercy zawsze przeprasza. Dzięki jego pokucie wszyscy się w Mieście dobrze czują. Burmistrz chodzi po cmentarzu, którego nie ma, i szuka na nim Dżusów. Pomaga mu jednorożec, który na końcu zginie, tak jak Burmistrz. Zanim zginie, z wizytą tunelową przybędzie Burmistrz

Mówiłem, że Prawda do nas dojdzie.
 Tych, co sobie poszli,
 Co leżą tam,
 Na cmentarzu, którego nie ma
 To nasi ojcowie zabili
 Nie NIEMIEC.
 Nie NIEMIEC [B, s. 312].

Stąd też radość Niemca na Pokucie i oburzenie zbiorowości reprezentowanej przez chór Dwunastu Zięciów Mieszkańca, wyrażone między innymi arcyzwięzłym: „Na chuj nam taka Prawda” [B, s. 314]. Sikorska-Miszczuk próbuje więc postawić w centrum uwagi kwestię społecznego oporu wobec konieczności przeformułowania naszej narodowej narracji o czasach wojny. Tytułowy bohater zostaje uśmiercony – „mieszkańcy przygniatają go Pomnikiem ze złota, platyny i pereł ([stanowiącym] niezniszczalną chlubę i dumę miasta, skończenie doskonały twór próżności i samozadowolenia mieszkańców). Przeszłość zakopano na powrót [...]”²⁵.

Problem ten powraca w *Burmistrzu, części II*, stanowiącym swoistą wariację na temat wcześniejszego tekstu, utrzymaną w podobnej poetyce, która pozwala autorce uczynić jedną z postaci... książkę Grossa:

Jestem cienka, niepozorna, ale w twardej okładce. Prawdopodobnie twarda okładka została wybrana ze względów utylitarnych. Jeśli ktoś w trakcie lektury niespodziewanie zwymiotuje, mam szansę nie rozlecieć się od razu. A jeśli ktoś mnie obsika, przetrwam też szczytny [B2, s. 184].

Staraniom burmistrza o upamiętnienie ofiar oraz cytowanym fragmentom przemówień wygłoszonych podczas obchodów rocznicowych, zawierających prośbę o przebaczenie, przeciwstawione zostają głosy radnych, amerykańskiej Polonii, mieszkańców starszego i młodego pokolenia, które sprzeciwiają się rozgrzebywaniu przeszłości, wyrażają wobec niej obojętność albo widzą w książce Grossa jeden z elementów „żydowskiej propagandy”, szkalującej dobre imię narodu polskiego.

Na poziomie rzeczywistości przedstawionej jej sztuka ponownie krąży wokół problemu lokalnych sporów o kształt pamięci o wydarzeniach

Nowego Jorku z asystentką – Miss Piękności. A wszystko się wydarzy, bo na końcu świata otworzą kopertę, z której jak zaraza wydobędzie się Prawda. Nie ma gorszej zarazy od Prawdy” ([*Od autorki*], „Dialog” 2011, nr 12, s. 196).

²⁵ M. Chlasta-Dzięciołowska, *Niepamięć zbiorowa. O dramatach: Jarosława Kamińskiego Czystka, Artura Pałygi Żyd, Zyty Rudzkiej Fastryga, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk Burmistrz*, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 56-57, s. 108.

z 1941 roku, powtarzając właściwie innymi słowami wciąż te same treści docierające ze skonfliktowanych obozów. Jednak fakt, że w tym właśnie dramacie, najpóźniejszym spośród omawianych, Sikorska-Miszczuk posługuje się nazwą Jedwabne i rezygnuje z kryptocytatów, wprost odwołując się do postaci Grossa oraz jego książki, wydaje się znaczący. Można bowiem ten gest „odkrycia źródła” – wcześniej nieujawnianego, kamuflowanego, choć dającego się natychmiast zidentyfikować – potraktować jako efekt pisarskiej bezsilności, zobaczyć w nim świadectwo nieprzezwyčajalnego impasu, w jakim dramaty odwołujące się do „sprawy Jedwabnego” znalazły się za sprawą deklarowanej przez autorów chęci ukazywania prawdy o przeszłości i przekonania o konieczności skonfrontowania się z nią.

Trudno powiedzieć, na ile to lektura uprawniona, mimo że pojawiający się w dramacie Poeta stwierdza, że „jest sfrustrowanym autorem, który nie znajduje słów na opisanie swojego bohatera” [B2, s. 195]. Towarzysząca mu wzniosła rezygnacja („Jak znaleźć słowa, które przekonają do tego innych? Może trzeba się z tym pogodzić? Że zostaje tylko samotność – i дума, że się uparcie próbowało” – B2, s. 195) każe raczej zachować daleko idącą ostrożność w traktowaniu go jako *porte parole* dramatopisarki. Faktem jest jednak, że głębokie zakorzenienie omawianych tekstów w retoryce debaty wywołanej publikacją *Sąsiadów* okazuje się jedną z ich największych słabości, skazuje bowiem autorów na poruszanie się utartymi koleinami wypracowanych już wcześniej stanowisk i postaw oraz odwoływanie się do schematów myślowych, a nawet ich reprodukcję. Znajduje to odbicie na poziomie recepcji, o czym pisal Grzegorz Niziołek (jego teza może odnosić się do wszystkich omawianych tutaj tekstów):

nadużywana w odniesieniu do *Naszej klasy*, przez samego autora i krytyków, retoryka katharsis i przepracowania, wydaje się odwzorowaniem retoryki, jaką posługiwała się dziesięć lat wcześniej debata na temat zbrodni w Jedwabnem. W obiegu medialnym istniał zatem gotowy język, który na nowo został uruchomiony w związku z teatralnym wydarzeniem, jakim stała się *Nasza klasa*²⁶.

Niemożliwość przezwyciężenia powstającego w ten sposób mechanizmu błędnego koła (dającego się streścić mniej więcej tak: „powiemy to, co i tak już wiadomo, żebyśmy zostali zrozumiani”) sprawia, że żaden z tych dramatów, na co trafnie wskazywał Dariusz Nowacki, nie

²⁶ G. Niziołek, dz. cyt., s. 545.

jest w stanie wznieść się ponad „ilustracyjność, dydaktyzm, mnożenie oczywistości i słuszności”²⁷. Trzeba jeszcze raz powtórzyć, że tego rodzaju strategia nie wynika ze złych intencji twórców, wręcz przeciwnie – jej źródłem jest właśnie chęć jak najpełniejszego zrealizowania jak najślusniejszych postulatów moralnych, sama w sobie zasługująca zapewne na pochwałę (zwłaszcza, jeśli ze względów „dydaktycznych” zawiesić estetyczne kryteria oceny). Problem w tym, że od ułatwiającego porozumienie z widownią kompromisu bardzo niedaleko do konformizmu polegającego na odpowiadaniu na zapotrzebowanie, a zastosowane przez dramaturgów środki nadzwyczaj często mogą przynosić efekt odwrotny do zamierzonego i – wbrew deklarowanym chęciom – przyczynić się do utrwalenia *status quo*.

Warto w tej chwili powrócić do sygnalizowanej wcześniej, całkowicie chybionej strategii przedstawiania polskiej winy, przyjętej przez Piotra Rowickiego w *Mykwie*. Głównym bohaterem jego dramatu jest osiemdziesięcioletni Jan Sapieżka, znakomicie scharakteryzowany przez Nowackiego:

niebywała kanalia [...]. (Karykatury wrogów klasowych sporządzone przez soc-realistów, gdyby je porównać z kreacją Rowickiego, należałoby uznać za szczyt finezji i dobrego smaku.) [...] postać niepojęta, przeładowana negatywnymi cechami: tępy antysemita, prymitywny ultrakatolik, głupi arcy-Polak, obleśny starzec seksista, figura tak nieprzyjemna i zepsuta, że brak na nią słów²⁸.

W istocie, obcowanie z postacią Sapieżki w lekturze i na scenie budzi odruch obrzydzenia. W zamierzeniu dramaturga tak skonstruowany bohater miał zapewne umożliwić radykalne, bezpardonowe uderzenie w dobre samopoczucie widza lub czytelnika, będącego zwolennikiem wzniosłej narracji o polskiej przeszłości. Można się jednak spodziewać, że rezultat tego zabiegu jest zupełnie odmienny, do czego przyczyniają się także inne zastosowane w *Mykwie* rozwiązania.

Bohaterowi towarzyszy żona, dwaj bracia oraz dwoje wnucząt, sportretowanych również w uproszczony, stereotypowy sposób. Krzyś, choć zaledwie osiemnastoletni, ma już wyrok w zawieszeniu, co oczywiście spotyka się z pochwałą dziadka, który docenia fakt, że chłopak nie daje sobie w kaszę dmuchać. Zło w dramacie Rowickiego rodzi zło, nie daje się przezwyciężyć, a tak doceniany przez Sapieżkę wnuczek w jednej

²⁷ D. Nowacki, *Kto im dał skrzydła...*, s. 199.

²⁸ Tamże, s. 194.

z początkowych scen kradnie mu pieniądze. Zarówno Krzys, jak i Agnieszka, jego siostra, to postaci w tym tekście redundantne, potrzebne w zasadzie jedynie po to, by wprowadzić temat zamierzchłej przeszłości. „A co święty byłeś, święty, myślisz, że ludzie nie gadają. Ja tam swoje wiem, myślisz, że jestem taki głupi, załatwiliście ich na cacy, w jednej stodole. [...] Puszczali nam na lekcji, taki film. [...] Ludzie widzieli” [M, s. 11-12] – wyrzuca Sapieżce wnuczek, w odpowiedzi słysząc: „Kłamstwa, wszystko kłamstwa. [...] Nikogo nie zabiłem” [M, s. 12].

Wokół dawnej zbrodni w miasteczku panuje zmowa milczenia, przed której naruszeniem chronią więzy krwi i wspólny interes sprawców. Widać to wyraźnie zarówno w eufemistycznych aluzjach do przeszłości („tego dnia w lipcu”, „w lipcu, wtedy...”), jak i w scenie, gdy będący już jedną nogą w grobie główny bohater dyktuje list swojemu młodszemu bratu, nie omieszkawszy mu jednak przypomnieć: „Nie jesteś moim bratem. Widziałem cię, jak rozmawiałeś z tą żydowicą z gazety” [M, s. 29]. List Sapieżki, kierowany „do generalissimusa Stalina”, rozpoczynający się od stwierdzenia: „w wieku młodości, padłem ofiarą sanacyjnego ustroju, gdyż wychowano mnie w duchu nacjonalistycznym” [M, s. 27], pozwala rozjaśnić nieco konstrukcję postaci protagonisty – jest bowiem stosunkowo łatwo rozpoznawalną parafrazą cytowanej przez Grossa autocharakterystyki Jerzego Laudąńskiego²⁹. Biografia Sapieżki przypomina zresztą koleje losu jedwabieńskiego mordercy także w innych szczegółach, zaczerpniętych z tego samego tekstu: podobnie jak on, nasz bohater był więźniem Auschwitz, a przedtem angażował się w działalność konspiracyjną.

Choć bohatera od pewnego czasu nęka zjawa Żyda Mendla (którego córkę Sapieżka zgwałcił i udusił), przychodzącego oznajmić mu, że czas już na niego, ten konsekwentnie upiera się przy swej niewinności. Nawet wyrok, jaki otrzymał za udział w zbrodni, uważa za niesprawiedliwy: „przyznałem się w sprawie do wszystkiego, ty byś się Mendel przyznał, [...] żeś Chrystusa ukrzyżował, jakby ci na nieheblowanej nodze siedzieć kazali. Jakby cię batożyli gumową rurą i za co? Za całkowitą niewinność. Za Polskę” [M, s. 21-22]. Bohater zapewnia również, że nie chciał dać stodoły, tylko inni wybrali ją i wzięli siłą, opowiada o oddziale Wehrmachtu, który dokonywał pogromu („naszych była tam garstka, reszta szkopy” – M, s. 16). Odpowiedź Mendla nie pozostawia jednak żadnych wątpliwości:

²⁹ J.T. Gross, dz. cyt., s. 83.

Ja widziałem tą broń, Sapieżka, ja widziałem ten twój Wehrmacht, ja ten Wehrmacht trzydzieści lat oglądałem i on wtedy nie był Wehrmacht. Ja każdego znałem z imienia i z nazwiska, z ojca i matki, i on mi nigdy nie mówił, że jest Niemiec. Ten twój Wehrmacht miał wąsy, łapy od gnoju, gumy i orczyki. Ja dużo widziałem, ale takie cuda, nawet sam Hitler by nie wymyślił. Wehrmacht strzela, a nie tnie toporem! [M, s. 16]

Rozmowy z Mendlem pozwalają jeszcze szczegółowiej ukazać światopogląd protagonisty, naszpikowany odwołującymi się do sfery religijnej, ekonomicznej i społecznej stereotypami na temat Żydów. Rowicki posłużył się tu konsekwentnie zabiegiem podobnym do sposobu konstrukcji głównej postaci. Nagromadzenie stereotypów jest tak wielkie, że aż absurdalne, wyolbrzymienie buduje efekt groteskowy. W jednej ze scen Sapieżka opowiada młodemu księdzu, rozpoczynającemu dopiero pracę w tamtejszej parafii, o obserwowanej jakiś czas wcześniej wizycie, jaką grupa z Izraela złożyła w miasteczku:

Autokary są już gotowe, już objeżdżają kraj, szykują się do ataku. Na własne oczy widziałem. [...] Powysiadali, marlboro pałą, za potrzebą chodzą. A że wstyd im było tyłki do wiatru wystawiać, w kapustę poleźli. I srają, a ja powolutku, na kolanach i słyszę, jak szemrają. Zuntik – bulbes! Montik – bulbes! Dinstik un mitvokh – bulbes! [...] Ksiądz zna jidysz? Ja znam. To księdzu powiem, że o ziemniakach śpiewali. Stare żydowskie babki chciały zatruć nasze ziemniaki. A że było po kopaniu, nasrały w kapustę. Dlaczego ksiądz nie powie o tym kazania? [M, s. 35]

Nietrudno dopatrzeć się w tym opisie echa opowieści o zatruwaniu przez Żydów studni. Tego typu przetworzeń jest w tekście Rowickiego znacznie więcej, w usta bohatera autor kładzie również znane z antysemickich wystąpień przesvědczenia o światowym spisku czy ekonomicznej dominacji Żydów.

Bohater *Mykwy* z jednej strony ma łączyć w sobie najgorsze cechy polskiego społeczeństwa, z drugiej zaś nosi indywidualne rysy jednego z jedwabieńskich morderców. Konsekwencja, z jaką przekonuje o własnej niewinności, stanowi odwzorowanie głosów zdecydowanego oporu wobec informacji o udziale Polaków w dokonanej w 1941 roku zbrodni. Widać to zresztą wyraźnie w powracających co jakiś czas w tekście Rowickiego stwierdzeniach, jakimi posługiwano się w debacie wywołanej książką Grossa. Młodszy brat bohatera opowiada na przykład:

poprzebierali żandarmów w cywilne ciuchy i tyle. Na każdym rogu stał motor z koszem, w nim trzech mundurowych, automaty mieli przyszykowane, tylko strzelać. Co my winne, jak my pod pistoletem byli [...]? [M, s. 32]

Biorąc pod uwagę niezłomność, z jaką główny bohater opowiada o swojej krzywdzie, oraz jego posunięty do ekstremum antysemityzm, trudno wyobrazić sobie przekonującą motywację, która skłania go w ostatniej scenie dramatu do wyznania win i sformułowania przestrogi dla potomnych:

Spowiadam się tobie mój synu, i wam wnuki mówię: nie grzeszcie zaniedbaniem. Bo jest pamięć, bo jest pamięć krwi, co wsiąkla w piach. Jest dym, co nasączył bierwiona, jest popiół, z którego wyrosły kwiaty. [...] Ja gwałciłem, ja widły wbijałem, chociaż inni tylko stali i patrzyli. Ja, człowiek, człowieka, sąsiada i brata mojego, żywym ogniem paliłem [M, s. 41].

Niezależnie od ogólnej kuriozalności tej sceny (wpisanej dodatkowo w kontekst wieczerzy wigilijnej) trzeba zauważyć, że Rowicki w kluczowym momencie zdaje się zapominać o fakcie, że zabójcy i zabijani pochodzili z dwóch różnych narodów. Dziwi to tym bardziej, że zaledwie kilka stron wcześniej Jan, z właściwą sobie swadą, chełpi się:

Ruskie nie dali mi rady, Niemcy ani ubecja, nikt. Popędziłem ich na rynek, łyżkami skrobali ziemię, a my na nich szczali, o tak. Bo to nasza ziemia i nam wolno na niej co nam się podoba. Jak się Krzyżak rozplecił, to go mieczem i ogniem praojce przepędzili, to mieliśmy teraz pozwolić żeby kto inny nam srał na głowy? [M, s. 36]

Apel skruszonego mordercy brzmi wzniosłe, nie ma jednak żadnej siły oddziaływania. Można starać się dostrzec w nim rozpaczliwą próbę uświadomienia widzom skali polskich przewin. Autor *Mykwy* sam jednak podsuwa odbiorcom mechanizm obronny, czyniąc swojego bohatera od samego początku człowiekiem tak zdegenerowanym, że właściwie nikogo specjalnie nie dziwi, iż był jednym z morderców, nie mówiąc już nawet o szansie na jakiegokolwiek utożsamienie z tą postacią, choć Sapieżka deklaruje: „ja jestem zwykły człowiek z dziada pradziada” [M, s. 22]³⁰.

³⁰ To stwierdzenie koresponduje oczywiście z faktem, że „mordu w Jedwabnem dokonali zwyczajni Polacy – nie zaś przedstawiciele marginesu, hołota, zbrodniecy czy patologiczni przestępcy” (P. Czapliński, dz. cyt., s. 159), trudno jednak znaleźć sposób, by pogodzić je z całościową konstrukcją postaci Rowickiego nie zastanawia też zupełnie inny fakt, do którego odnosi się jedynie powierzchownie – że Jerzy Laudziński, pierwotny wzór Sapieżki, „był mordercą i zarazem rzeczywistym patriotą” (tamże).

Ponadto jego przemiana jest całkowicie papierowa i nieumotywowana. Dla pozbawionego rozeznania widza (nie wspominając nawet o tych, którzy reprezentują „paradygmat polskiej niewinności”) sprawa wydaje się zatem jasna – i to chyba jednak efekt zupełnie przez Rowickiego niezaplanowany: nawet gdyby ów widz chciał zachować sceptycyzm wobec deklaracji bohatera o jego niewinności, może wyjść z teatru pewny, że ewentualni Polacy wśród zabójców to przedstawiciele społecznego marginesu, zupełnie niereprezentatywni dla ogółu społeczeństwa, którego tym samym nie można obarczać odpowiedzialnością za dokonaną w Jedwabnem zbrodnię. W ten sposób wypracowane w toczącej się kilkanaście lat temu debacie stanowiska ulegają dalszej petryfikacji, mimo że w zamyśle twórcy miały przynajmniej częściowo ulegać zmianie.

Dramaty, których fabuła koncentruje się wokół Jedwabnego, skwapliwie korzystają z kliszy, jaka powstała w zbiorowym imaginariu po ucichnięciu debaty na temat tej zbrodni. Najbardziej rozpoznawalne jej elementy to bez wątpienia stodoła, pomnik Lenina niesiony przez ofiary, pielenie rynku łyżkami. W poszczególnych tekstach pojawiają się także zapożyczone z tekstu Grossa opisy okrutnych sposobów mordowania, by wspomnieć choćby kilkunastokilogramowy kamień, którym Rysiek zabija Jakuba Kaca w *Naszej klasie*. Operując tymi obrazami, dramatopisarze próbują nawiązać z publicznością nic porozumienia, opartą na zakorzenionym już w jej świadomości – choć nierzadko wyłącznie dzięki przekazom medialnym – i rozpoznawalnym polu odniesień. Paradoks tej sytuacji polega na tym, że – zwłaszcza w chwili, gdy traktowane jest ono jako wehikuł umożliwiający formułowanie refleksji obejmującej już nie tylko *casus* Jedwabnego, ale znacznie szersze obszary polsko-żydowskich relacji, na tle których wysuwane są niejednokrotnie postulaty moralnych przewartościowań – wspomniane pole odniesień natychmiast prowokuje do skorzystania z gotowych wzorów reagowania, a więc do opowiedzenia się po stronie którejś z ujawnionych w toku debaty o Jedwabnem postaw.

Szlachetne intencje dramatopisarzy, zakorzenione w dyskursie moralnym, w najlepszym przypadku okazują się zatem niewystarczające, w najgorszym zaś – utwierdzają społeczeństwo w przekonaniu, że najtrudniejsza praca została już wykonana. Rozciągam w tym momencie częściowo na pozostałe teksty zarzut formułowany przez Grzegorza Niziołka pod adresem jednego z nich:

Historię da się opowiedzieć, jeśli przestaniemy kłamać – takie przeświadczenie bije z *Naszej klasy*. Sztuka Słobodzianka nie tyle więc prowokuje społeczny wysiłek przepracowania niewygodnej przeszłości, ile wydaje się wyrazem społecznej satysfakcji z dzieła już dokonanego³¹.

Na tym tle widać też całkiem wyraźnie, że w kontekście Jedwabnego polska tożsamość okazuje się – mimo rozmaitych duchów zaludniających przywoływane dramaty – „zdybukowana” znacznie słabiej niż w innych przypadkach, kiedy to ulega – jak pisały Krystyna Duniec i Joanna Krakowska – „presji winy, śladu, ciężaru i obecności, a więc dyskursów, które w dotychczasową polską świadomość narcystyczną wprowadzają jakże pożądane pęknięcie, zmącenie i niejednoznaczność”³².

Na zakończenie warto jeszcze raz odwołać się do rozważań Grzegorza Niziołka na temat *Naszej klasy*, niezwykle precyzyjnie obnaża on bowiem niedostatki „dyskursu moralnego”. Zdaniem krakowskiego badacza teatru „należało może uderzyć nie w cele tak oczywiste jak polski mesjanizm i polska niewinność, ale w przystosowawcze masochistyczne strategie polskiej kultury, pozwalające Polakom, w sposób w gruncie rzeczy dla nich zawsze «przyjemny», mierzyć się z polskimi «grzechami»”³³. Żaden z opisywanych tu dramatów nie był w stanie wyjść poza ten model, co nie powinno budzić zdziwienia, jeśli wziąć pod uwagę ich zakorzenienie w wywołanej publikacją książki Grossa debacie. W gruncie rzeczy wszystkie bowiem reprodukowały wykształconą na jej potrzeby retorykę, w żaden sposób jej nie obnażając, nie szukając niejednoznaczności, zatrzymując się na poziomie ilustrowania problemu i przekazywania wiedzy, a więc na poziomie dydaktycznym.

Pozostaje zadać pytanie, czy to źle. Odpowiedź nie jest wcale prosta, właściwie należałoby udzielić więc dwojakiej. Pierwsza – nazwijmy ją minimalistyczną – brałaby pod uwagę skalę dotychczasowych przemilczeń oraz historyczną reakcję „obrońców polskiej niewinności” na informację o zbrodni w Jedwabnem (jak również na doniesienia o szmalcownictwie, donoszeniu na ukrywających się Żydów i osoby udzielające im schronienia, na pytania o dawnych właścicieli tzw. pożydowskiego mienia etc.). W tym świetle można by pewnie próbować przychylić się do zdania, że „czego jak czego, ale edukacji nigdy dosyć”³⁴.

³¹ G. Niziołek, dz. cyt., s. 540.

³² K. Duniec, J. Krakowska, *Nie oplakali ich?*, s. 94.

³³ G. Niziołek, dz. cyt., s. 550.

³⁴ D. Nowacki, *Kto im dał skrzydła...*, s. 204. Tymi słowami autor uzasadnia stanowisko tych, którzy „z wdzięcznością przyjęli *Historię w XIV lekcjach*”, samemu jednak

Druga odpowiedź – maksymalistyczna – kazałaby wziąć pod uwagę wszystkie wymienione niedostatki tego rodzaju edukacji, której jedyną zaletą zdaje się przypomnienie, że Polacy, jak każdy inny naród, dokonowali nie tylko czynów heroicznych, lecz także haniebnych. Bardzo dotkliwie pokazywałaby więc, jak wiele pozostaje do zrobienia, skoro minimalizm każe cieszyć się z powtarzania oczywistości. Pod tym względem poprzestanie na ilustracyjności jawi się jako dalece niewystarczające, tym bardziej że tego rodzaju strategia prowadzi w ślepy zaułek przywoływania – w zmiennych konfiguracjach – wciąż tych samych treści.

Impas, z którym nie potrafiły sobie poradzić powstałe dotychczas dramaty poświęcone zbrodni w Jedwabnem, mógłby zostać przełamany, wymagałoby to wszakże, jak podpowiada Niziołek, sięgnięcia po inny model teatralności – nie tragiczny, uruchamiany do tej pory, a komiczny, który:

zakłada poruszanie się w całkowicie innym polu afektów, ujawnia kulisy teatru, domaga się obnażenia chwytów metateatralnych, nie stroni od obsceniczności i stylu niskiego, nie zwodzi obietnicą katharsis. Model komiczny musiałby jednak całkowicie zrezygnować z retoryki winy i wyparcia, traumy i wzniosłości, a wziąć pod uwagę kategorie obojętności, głupoty i obsceniczności, znacznie dotkliwsze dla polskiego samopoczucia³⁵.

Dotychczasowy kształt dramaturgii poruszającej kwestię zbrodni w Jedwabnem, podobnie jak przebieg debaty z nią związanej, pokazuje jednak dobitnie, że nie jesteśmy jeszcze gotowi na tego typu rozwiązanie.

„jako krytyk roboty ilustracyjnej i wychowawczej” stoi po stronie nieusatysfakcjonowanych (por. tamże). Nieco bardziej optymistycznie na pytanie: „Czy narracje pojedwabieńskie można nazwać zbiorowym rachunkiem sumienia?” (przy czym trzeba pamiętać, że odnosi się ona nie tylko do dramatów omawianych w tym szkicu) odpowiada Marta Tomczok: „Ich zasięg i oddziaływanie zależą od oddziaływania popkultury i nawet jeśli jest ono niewystarczające bądź naskórkowe oraz budzi wiele wątpliwości w odniesieniu do przedstawiania Zagłady, w wypadku debaty na temat zbrodni w Jedwabnem może odegrać rolę psychoterapii narodowej skierowanej do odbiorców, którzy nie sięgnęliby po prace naukowe [...]” (taż, dz. cyt., s. 270–271). Ambiwalentne odczucia pojawiają się także u Krystyny Duniec i Joanny Krakowskiej, sceptycznie nastawionych do sztuki Słobodzianka i jej inscenizacji: „Podejmując krytyczną refleksję na temat *Naszej klasy*, nie można jednak nie liczyć się z jej dokumentalną wartością, powagą tematu, ciężarem emocji, które budzi. A także z ciągle jeszcze zanadto rozpowszechnionym myśleniem, że przedstawianie historycznej prawy godzi w dobre imię Polaków, co każe żałować, że takich sztuk jak *Nasza klasa* nie ma zbyt wiele” (K. Duniec, J. Krakowska, *Nasza klasa, czyli słuszna sprawa*, w: tychże, *Soc, sex i historia*, s. 117).

³⁵ G. Niziołek, dz. cyt., s. 549.

Summary

Even if I set the action seemingly elsewhere, it is still...
Jedwabne in contemporary Polish drama

The paper is an analysis of five Polish plays referring – intentionally in an indirect way – to so called ‘Jedwabne case’, that is the pogrom that took place in 1941 in a small town of Jedwabne and surrounding towns of north-eastern Poland. The author argues that there are two main reasons for which the playwrights try to avoid mentioning the name of the very place in their pieces. Although they are convinced that Poles bear the guilt of the pogrom and refer to it in terms of the ‘moral discourse’, they strive to encompass a wider range of Polish attitudes towards Jews during the World War II and afterwards. The second reason is that in the aftermath of large debate which was launched in Poland after publication of *Neighbors* (2000) by Jan Tomasz Gross, some events of the pogrom (such as forcing the victims to carry the statue of Lenin, or burning the victims in the barn) have turned into clichés that allow to identify the place without mentioning its name, which itself has started to serve as a slogan that evokes a complex history of relations between Poles and Jews.