

PRZESKOK WYOBRAŹNI

MARTA BRYŚ

Uniwersytet Jagielloński, Kraków, asistentka riaditeľa
Medzinárodného divadelného festivalu Reminiscencie

W 2009 roku odbyła się premiera „(A)pollonii” w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, kolejnego spektaklu, w którym reżyser podejmuje temat Zagłady i skomplikowanej pamięci zbiorowej. Materiał dramaturgiczny przedstawienia stanowi kilka dramatów antycznych i fragmenty wybranych tekstów literackich dwudziestego wieku – *Oresteja* Ajschylosa, *Herakles Oszalały*, *Alkestis* oraz *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa, *Łaskawe* Jonathana Litella, *Elizabeth Costello* Johna Maxwella Coetzeeo, *Pocztą* Rabindranatha Tadore’a, *Pola*¹ Hanny Krall oraz wiersze *Mamo, gdzie jesteś?* Andrzeja Czajkowskiego i *Pobojowisko* Marcina Świetlickiego. Sam spis tekstów świadczy o rozmachu spektaklu – tak intelektualnym, jak i gatunkowym. Warlikowski w bezkompromisowy sposób zderza ze sobą różne wizje ofiary i oprawców, przygląda się uniwersalnym mechanizmom przemocy, by na koniec zadać bardzo konkretne pytania o rzeczywistość, w której wszyscy funkcjonujemy. Przedmiotem mojego zainteresowania jest jedna scena spektaklu, odnosząca się do historii Apolonii Machczyńskiej, na której ślad Warlikowski wpadł w jednym z opowiadań Hanny Krall.

Dążenie do odtworzenia rzeczywistości zapomnianej, prowadzi automatycznie do odtworzenia sytuacji traumatycznej i ponownego jej przeżycia. Tak rozegrana została w spektaklu opowieść o Apolonii i przemówienie jej syna na uroczystości w Yad Vashem. Według opowiadania Krall, Machczyńska ukrywała w 1942 w spichlerzu w Kocku dwudziestu pięciu Żydów. Ojciec Apolonii, Henryk Machczyński, mieszkał w Plebankach, nieopodal Kocka. O ukrywających się wiedziała Apolonia, jej dwóch synów oraz inna Żydówka. Na tę ostatnią doniósł Niemcom Polak. Kobieta wydała Apolonię, ponieważ Niemcy obiecali darować życie jej dzieciom. Jeszcze przed ucieczką do domu ojca, Apolonia przekazała polskie dokumenty innej Żydówce Ryf-ce Goldfinger i odesłała ją do swoich teściów do Warszawy. Niemcy przesłuchiwali Apolonię i ojca w jego domu. Zapytali, kto z nich dwojga ukrywał Żydów. Przyznanie się oznaczało śmierć i ocalenie drugiej osoby. Apolonia przyznała się, Niemcy upewniali się kilkakrotnie, a ojciec uporczywie milczał. Do zastrzelenia Apolonii zmuszono zaprzyjaźnionego z nią Niemca, który, jak pisze Krall, strzelił dopiero za trzeczim razem, gdy przystawiono mu pistolet do głowy.

W spektaklu Warlikowskiego scena ta jest jednym z najważniejszych momentów konfrontacji między pamięcią indywidualną, a postpamięcią. Na środku stoi symboliczne drzewko, które zasadzone będzie ku pamięci Apolonii w Yad Vashem, pod kloszem wystawiono medal. Ceremonię prowadzi Sędzia Sądu Najwyższego państwa Izrael (Andrzej Chyra), w makijażu klauna, z błędnym wzrokiem, z trudem

¹ KRALL Hanna, *Pola*, [w:] Tam już nie ma żadnej rzeki. Kraków : Wyd. a5, 1998, s. 298-307.

utrzymuje równowagę, sprawia wrażenie odurzonego. Przy dźwiękach cyrkowych werbli, zapowiadających ważne i trzymające w napięciu wydarzenie, wykrzykuje standardową dla ceremonii formułę, z ironiczną puentą:

Kto ratuje jedno życie, ratuje cały świat, powiedziano w
Talmudzie. Wyryliśmy te słowa na medalu. Medal przyznajemy
Apolonii Machczyńskiej, która ocaliła jedno życie. I co, cały
świat uratowała? Ten świat da się jeszcze uratować?

Zgromadzeni na ceremonii to Sławek Świątek, syn Apolonii, Ryfka Goldfinger, ocalona przez Apolonie Żydówka oraz jej wnuk Haim, izraelski prawnik i żołnierz. Spotkali się za sprawą Haima, który wielokrotnie słyszał opowieść o ocaleniu babci i poinformował Yad Vashem o ofercie Apolonii. Uroczystość zamienia się w konfrontację ludzi okaleczonych pamięcią, których indywidualna, intymna pamięć o traumatycznym wydarzeniu nie przystaje do ram instytucji, która próbuje ją uporządkować i ocenić. Zgromadzili się z powodu wspólnej pamięci o traumatycznym wydarzeniu, ale każdy z prywatnym doświadczeniem pamięci, niemożliwej do ujednoczenia i modyfikacji. Jedyne co ich łączy, to właśnie Holocaust jako wydarzenie wspólne dla wszystkich, fundament tożsamości posttraumatycznej. Warlikowski buduje silne napięcia dramaturgicznie między trójką postaci Haimem, Ryfką i Sławkiem.

Scena zaczyna się niejako w trakcie rozmowy Sławka z Ryfką, którzy czekają na rozpoczęcie ceremonii. Syn Apolonii opowiada Ryfce o pogrzebie matki, potem dziadka, śmierci brata, który wpadł do studni, szukając zaginionego psa. Ona jemu o swojej kawiarni w Tel Awiwie, gościach. Ryfka wyraźnie stara się życzliwie, przyjaźnie mówić do Sławka, który w milczeniu słucha opowieści. Niespodziewanie pyta go, czy mogłaby dotknąć jego twarzy. Sławek wstaje, pozwala Ryfce się pocałować. Atmosfera niezobowiązującej rozmowy zostaje na chwilę zaburzona gwałtownym nawiązaniem Ryfki do tego, co ich w istocie łączy:

Że też ja dożyłam chwili, w której mogę dotknąć pana twarzy,
panie Sławku, przepraszam, jak ja mogłam panu przysyłać pomarańcze...
Przepraszam, przepraszam...

Sławek wydaje się oszołomiony, nie reaguje. Warlikowski sygnalizuje, że istotniejsze od pośmiertnego odznaczenia Apolonii jest konfrontacja dwojga ocalonych. Sędzia rozpoczyna zadawanie serii pytań, usiłując podważyć wiarygodność opowieści Ryfki, jest podejrzliwy wobec bezinteresowności Apolonii. Do momentu wystąpienia Sławka mówi głównie Ryfka (czasem przerywa jej wnuk), opowiada swoją historię ocalenia – wyjeździe do Warszawy, ukrywaniu się ze sfałszowaną metryką chrztu w mieszkaniu, które zaoferowała Apolonia. Sędzia w sposób napastliwy szuka nieścisłości w relacji Ryfki, dopytuje o szczegóły. Kobieta cierpliwie udziela odpowiedzi. Sławek wysłuchuje opowieści ocalenia Ryfki, sprawia wrażenie, jakby nie wiedział o niczym wcześniej. Warlikowski rozpoczyna jednak budować napięcie od nakreślenia relacji Ryfki i jej wnuka, czyli tej, która przeżyła wydarzenie traumatyczne i tego, który ma dostęp jedynie do doświadczenia i traumatycznej pamięci. To Haim zgłosił Apolonie do medalu, ponieważ uznał za konieczne upamiętnienie jej poświęcenia.

Jednocześnie usiłuje strofować Ryfkę, cenzurować jej opowieść, obawiając się, że zaburzy to jej niewinny obraz ocalonej:

SĖDZIA: (...) i wyjechała pani z metryką chrztu do Warszawy.

RYFKA: W ładnym, futrzanym kołnierzu. Była zima i przyszyłam go sobie go palta.

HAIM: Nie musisz mówić!

RYFKA: Muszę. Futrzany kołnierz był ważny. Żydzi nie mieli już Futer i z futrzanym kołnierzem wyglądałam bardziej po katolicku.

HAIM: Po katolicku, dobre.

Haim jest przekonany, że rozumie traumatyczne wydarzenie, pozwala sobie na pełnoprawny udział w dyskusji. Kiedy Ryfka wypowiada zdanie w jidysz, Haim natychmiast dopytuje się o tłumaczenie, nie pozwalając, by umknęła mu jakakolwiek informacja. Fragmentarycznie przyswoił sobie pamięć Ryfki, która musiała wielokrotnie opowiadać mu o swojej przeszłości. Ta fragmentaryczność wynika z zaufania, Haim uznaje opowieści Ryfki za odzwierciedlenie obcej mu rzeczywistości. Haim zawarł specyficzny pakt z Ryfką – uwierzył, że powiedziała mu o wszystkim i wykreował sobie „swoją prawdę”. W narracji Ryfki Haim nie znajdował niczego bulwersującego dopóki opowiadała mu o świecie zewnętrznym, o sytuacjach, w których się znalazła, ale nie ujawniała własnych myśli. Haim przeżywa wstrząs dopiero w momencie, gdy Ryfka wyraża zrozumienie dla konieczności zamordowania swojej nowonarodzonej siostrzenicy:

RYFKA: Bluma, Chawa i dziecko Chawy...

I ta mała zaczęła płakać...

Przykro im było udusić...

Ile mogła mieć, sześć, może osiem miesięcy...

HAIM: Udusić?

RYFKA: Jakie udusić?

HAIM: Powiedziałaś przed chwilą, że udusili.

RYFKA: Ja mówiłam? Wynieśli... na ulicę.

HAIM: Udusili!

RYFKA: Ona płakała!

Oni mogli zginąć!

Oni musieli poświęcić...

Czy tobie będzie trzeba tłumaczyć już każdą rzecz do końca życia?

HAIM: Tak!

SĖDZIA: Wynieśli.

HAIM: Udusili!

(...)

Nie musieli.

RYFKA: Przecież zginęliby.

HAIM: I tak zginęli!

Z punktu widzenia Haima Ryfka zerwała pakt, wyszła z roli narratora opowieści i ulokowała się wewnątrz narracji, ujawniając to, co dzieli ją od wnuka – zrozumie-

nie sytuacji granicznej. Tym samym Haim bezpowrotnie stracił swoją pozycję w doświadczeniu Ryfki. Podczas jej opowieści przypomina nazwiska, nie pozwala dopowiadać szczegółów, ustawia się w pozycji wspomagającego jej pamięć. Pamięć Ryfki nie tyle pomogła Haimowi skonstruować własną, opartą jedynie na doświadczeniu traumatycznym, ale przede wszystkim, na co wskazywał LaCapra, omawiając konsekwencje funkcjonowania w przestrzeni doświadczenia traumatycznego – pamięć wyparła jego wyobraźnię. Haim uznaje i akceptuje z wydarzenia traumatycznego tylko to, co zostało mu opowiedziane jako fakty. Kategoria niewyobrażalności przesuwa się zatem z istoty wydarzenia traumatycznego, w stronę podmiotu, który obcuje jedynie z doświadczeniem. Różnica między Ryfką a Haimem na tym poziomie jest taka, że wnuk nie potrafi przyswoić niczego poza czystą informacją. Paradoksalnie, z trójki postaci to Haim jest najbardziej bezbronny, ponieważ o istocie traumy wie tyle, ile zostało mu opowiedziane. Ryfka jest dla niego nośnikiem pamięci, figurą nie dotkniętą traumą, z jednej strony chce ją postrzegać jako wiarygodnego świadka, z drugiej obserwatora, biernego uczestnika. Haim powtarza zdania (np. „bez takich ludzi nie byłoby nas teraz”), które w przestrzeni oficjalnej pamięci sprawdzają się w funkcji porządkującej rzeczywistość przeszłości, ale w rzeczywistości, jaką kreuje Warlikowski okazują się boleśnie puste.

Warlikowski aranżuje to spotkanie w przestrzeni pamięci oficjalnej, w instytucji, tym samym utrudniając konfrontację, odziera ją z intymności, prywatności. Oczywiście, z uwagi na charakter postaci Sędziego, trudno powiedzieć, że ceremonia przyznania medalu Apolonii jest realistyczna. Nie zmienia to jednak faktu, że na linii „publiczne” i „prywatne” dochodzi do kolizji – struktura pamięci oficjalnej rozpada się, ale przede wszystkim ujawnia swoją nieskuteczność w przestrzeni posttraumatycznej. Jednak gest Warlikowskiego wydaje się bardziej skomplikowany, nie służy jedynie kompromitacji instytucji, próbując wyrazić stanowisko i ocenę przeszłości. Warlikowski neguje ceremonię, odbierając jej bezwzględny autorytet, ale też nie ośmiesza, ani jej nie unieważnia. Pamięć indywidualna Ryfki i Sławka, i doświadczenie traumatyczne Haima wydają się nierozzerwalne z przestrzenią pamięci zbiorowej. Holokaust jako wydarzenie traumatyczne należy bowiem do sfery kultury, polityki, historii, filozofii i sztuki i nie jest możliwe zawężenie traumatycznej pamięci do tylko do intymnej perspektywy. Dlatego Sędzia co chwilę przerywa Sławkowi i Ryfke, cynicznie ich wypytuje, nie ujawniając własnej oceny, zachowując pozory obiektywizmu.

Przed wygłoszeniem standardowej dla takich uroczystości formuły, Sędzia mówi:
 A teraz wreszcie wydarzy się niemożliwe! Przekraczające granice wyobraźni. Magia. Ale kiedy uprawia się magię, nie wszystko można przewidzieć. (...) Nieistnienie brakującego ogniwa jest w gruncie rzeczy pocieszające. Daje nadzieję, że wkrótce nastąpi kolejny kwantowy przeskok wyobraźni.

O jakie zdarzenie chodzi? Granice czyjej wyobraźni zostaną przekroczone? Być może zarówno widowni, jak i uczestników konfrontacji. Nikt z nich nie jest gotowy na rozmowę zawsze przekładaną, unikaną, która powinna już dawno była się odbyć. Metaforyczny „kwantowy przeskok wyobraźni” może się urzeczywistnić dopiero po tej konfrontacji, po wyrażeniu żalu. Ale niemożliwe się nie wydarza, traumatyczne

wydarzenie trwa w okaleczonej pamięci zarówno tych, którzy doświadczyli go bezpośrednio jak i pośrednio.

Wystąpienie Sławka można podzielić na dwie sekwencje – najpierw mężczyzna stawia siebie w opozycji do Ryfki, następnie rezygnuje z takiego układu, wraz z nią wspominając śmierć Apolonii. Sławek dedykuje Apolonii wiersz, który w wieku siedmiu lat napisał Andrzej Czajkowski, żydowski kompozytor. W wierszu padają niecenzuralne wyzwiska, syn wyrzuca matce, że nie pozwoliła mu zginąć wraz z nią w Treblince, tym samym skazując go na życie z pamięcią o jej śmierci i tęsknotę za nią, bo nigdy się z nim nie pożegnała. Na koniec prosi tylko, żeby powiedziała mu, czy zginęła szybko i bezboleśnie w komorze gazowej. To szokujące zestawienie miłości i nienawiści, tęsknoty i wdzięczności otwiera przestrzeń niemożliwej i koniecznej konfrontacji. Warlikowski jednak komplikuje rozmowę Ryfki ze Sławkiem, włączając ją w ramy ceremonii, sytuacji oficjalnej, uniemożliwiającej intymne wyznania. Sławek i Ryfka nie potrafią rozmawiać, potrzebują wyrzucić z siebie to, co przez lata było tłumione. Paradoksalnie, tylko sobie nawzajem mogą „opowiedzieć” własną pamięć, bo doświadczenie sytuacji granicznej gwarantuje im pewność bycia wzajemnie zrozumianym. Kulminacyjny dialog odkrywa zarówno sprzeczności, w jakich zakleszczona jest pamięć o wydarzeniu traumatycznym, jak i niestosowność uniwersalnych kategorii, którymi próbuje się tę pamięć nazwać. Oboje mają świadomość, że przeproszenie ani przebaczenie nie mają w tej sytuacji mocy sprawczej, nie płyną z nich żadne realne konsekwencje. Istotą pamięci traumatycznej jest bowiem jej trwałość. Zarówno Sławek, jak i Ryfka funkcjonują na granicy dwóch narracji – własnej pamięci i opowieści o niej. Ceremonia jest dla Warlikowskiego pretekstem do snucia specyficznej opowieści o traumatycznym wydarzeniu, balansującej między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne. Na taką podwójność narracji wskazywał Ankersmit pisząc o pamięci traumatycznej. Jego zdaniem, traumatyczne doświadczenie charakteryzuje się izolacją podmiotu, wyjściem poza obszar odczuwania i istnieniem jednocześnie w narracji wewnętrznej i zewnętrznej. Warlikowski opowiada o wydarzeniu traumatycznym manifestując jego wzajemnie podważające się konsekwencje.

Druga część wystąpienia Sławka, to głównie odpowiedź na pytanie Sędziego o śmierć Apolonii. Opowieść, do której przyłącza się Ryfka, ukazuje w innym świetle okrucieństwo sprzeczności, wyłaniających się podczas całej ceremonii. Ryfka, jak mówiła na początku, otrzymała informację o śmierci Apolonii od swoich gospodarzy. Nie była zatem naocznym świadkiem wydarzeń, o których mówi Sławek, ale mimo to wraz z nim przywołuje tamte „wspomnienia”. Ryfka mogła poznać szczegóły śmierci Apolonii później, jednak istotniejszy wydaje się brak reakcji Sławka na jej ingerencję. W trakcie opowiadania opozycja między nimi zanika. Osłabienie traumatycznej siły pamięci możliwe jest tylko w sytuacji bycia wysłuchanym przez kogoś, kto przeszedł traumatyczne wydarzenie, dlatego Sławek pozwala Ryfke wraz z nim opowiedzieć o przeszłości. Bo nawet jeśli Ryfka nie widziała tej konkretnej sytuacji, to jest w stanie ją sobie wyobrazić i zrozumieć. Jeśli przyjąć, że wydarzenie traumatyczne symbolizuje tutaj postać Apolonii, to scena wspólnej opowieści o jej śmierci pozwala Ryfke i Sławkowi dokonać tej kolizji cierpienia i przyjemności, wspólnego przeżycia traumatycznych wspomnień. Oboje wyraźnie chcą opowiedzieć o Apolonii, wyrażając tym samym cierpienie z powodu jej straty i dumę z jej ofiarnego gestu. Krótkie spięcie między ocalonymi, starcie intymnej pamięci wygasa i oboje odzyskują status ofiar ogromu traumatycznego doświadczenia. Spotkanie nie

ma puenty wyrażonej wprost, puentą jest wizja śmierci Apolonii, bo o to wydarzenie w rzeczywistości chodzi w całej ceremonii. Przyznanie medalu jest tylko pretekstem do wygłoszenia wspomnień i opowiedzenia o śmierci Apolonii, ujęcie w narrację, która przynajmniej fragmentarycznie może zostać wyrażona i przyswojona przez pokolenia niedotknięte wydarzeniem traumatycznym. Warlikowski wyraźnie stosuje wobec widza najpierw strategię szoku – pozwala synowi Apolonii przeczytać dotkliwy wiersz-oskarżenie, a następnie kreuje sytuację całkowitej izolacji doświadczenia, które decyduje o tożsamości zarówno Sławka, jak i Ryfki. Z jednej strony zmusza nas do swoistego uczestniczenia w ceremonii, z drugiej uporczywie udowadnia, że nasze uczestnictwo nigdy nie może się spełnić. Sławek po swoim przemówieniu odchodzi od pulpitu i wybuch płaczem. Siedzący obok na krześle Haim również płacze i pyta go o zdjęcie Apolonii. Nagle zaczyna wspominać zakrwawioną twarz dziewczyny, prawdopodobnie zastrzelonej przez niego. Szokujące wyznanie Haima niesie ze sobą dwa istotne pytania: z jakich powodów nagle wyrzuca z siebie traumatyczny obraz, który próbuje wyprzeć z pamięci, a także jak interpretować wyznanie w kontekście jego zadeklarowanego szacunku i podziwu dla Apolonii i jej poświęcenia? Haim przyznaje się do morderstwa zaraz po tym, jak Sławek przypomina, że Apolonię zastrzelił niemiecki oficer, któremu też grożono śmiercią w razie odmowy. Nie ocenia jego czynu, ale przede wszystkim usprawiedliwia kata, stawiając go jednocześnie w pozycji ofiary. Tym samym natychmiast przywołuje w pamięci Haima obraz strzału. Wnuk Ryfki przysłuchiwał się wspomnieniom i początkowo wydawał radykalne sądy. Podczas wyznań Sławka i Ryfki zamilkł, z przerażeniem i niedowierzaniem przysłuchiwał się niewyobrażalnym opowieściom. Dla niego spotkanie tych dwojga to całkowita destrukcja pewności wiedzy, którą miał w stosunku do przeszłości. Otwarcie przestrzeni traumatycznej, w której również się znalazł, wzbudza w nim chęć wyrzucenia z siebie również uporczywie dręczącego go wspomnienia. W krótkim monologu Haim przechodzi z pozycji ofiary do kata, ale w kontekście całej uroczystości również jego wyznanie nie podlega prostej kategoryzacji i ocenie. Na koniec oświadcza, że jako mieszkaniec Izraela jest zmuszony do zabijania.

Warlikowski, decydując się na przywołanie politycznej sytuacji Izraela nie dąży do przesunięcia tematu całej sceny w sferę prostych tez, które wielokrotnie w debacie publicznej się powtarzają. Wyznanie Haima kieruje uwagę na swoistą wybiórczość jego pamięci, nieprzekładalność doświadczenia Holokaustu na teraźniejszość. Traumatyczne doświadczenie zostało przez niego w pełni przypisane i zamknięte w obrębie wydarzenia historycznego. Haim padł ofiarą pamięci, przed którą przestrzegał Agamben, pamięci uświęconej, która określa Holokaust jako wydarzenie niewyobrażalne i nienazywalne, a zatem niejako „uświęcone”, o którym należy milczeć. Idąc tym tropem, Warlikowski projektuje wizję pamięci traumatycznej, która dlatego, że jest wszechogarniająca, ulega systematycznemu ograniczeniu i słumieniu. Powstaje tym samym obraz błędnego koła traumatycznego doświadczenia, ewokującego wydarzenia, które stanowiąc będą traumę dla nowych pokoleń.

Zarówno Haim i Sławek wypowiadają najważniejsze dla siebie kwestie tekstem obcym, cytują nieswoje słowa. Sławek jawnie powołuje się na autora czytane go przez siebie wiersza, wskazuje na to, co ich łączy (Czajkowski miał siedem lat pisząc wiersz, w tym samym wieku był Sławek, kiedy zginęła Apolonia). Zarówno dla Sławka, jak i Haima cytaty służą wypowiedzeniu tego, co najbardziej wstydlive, obnażające ich intymność, co jednocześnie wymyka się nazwaniu i domaga się bycia

nazwanym. Dla nich obu momenty te są jednoczesnym aktem odsłonięcia i zasłonięcia. Joanna Tokarska-Bakir podczas debaty wokół *(A)pollonii* powiedziała, że „w epoce posttraumatycznej trzeba się upominać o bycie ofiarą”. Skoro nie istnieją obiektywne kategorie porządkujące, a w rzeczywistości posttraumatycznej zniesiony jest heroizm ofiary, podmiot musi walczyć o klasyfikację sam i domagać się uznania tej pozycji z zewnątrz. Wykorzystanie w intymnym wyznaniu tekstu innego autora nie tylko wzmacnia poczucie wewnętrznego przekroczenia wstydu tego, który mówi, ale i poszerza krąg tych, którzy znaleźli się w podobnej sytuacji i podzielali emocje mówiącego. Scena przyznawania medalu dramaturgicznie oscyluje wokół punktów kulminacyjnych, prowokujących wybuchy emocji i gwałtowne reakcje, które trudno od razu nazwać, zrozumieć. Sędzia jest tylko swoistym moderatorem napięć, pilnuje oficjalnego przebiegu ceremonii.

Dramaturgicznym zaburzeniem sceny przyznawania medalu jest rozgrywana symultanicznie sytuacja między Apolonią i Nazistą na chwilę przed jej śmiercią. Za stojącym po prawej stronie przeszklonym pomieszczeniem, rozgrywają się ostatnie chwile życia Apolonii. Nazista szarpie się z nią, ponawia pytanie, kto ukrywał Żydów, popycha lalki-dzieci, próbuje zgwałcić kobietę. Scena przemocy trwa przez cały czas ceremonii, żaden z uczestników nie zwraca na nią uwagi, nie słyszy krzyków. Aranżując obie sytuacje w taki sposób Warlikowski utrudnia widzowi odbiór, dochodzące z głębi sceny krzyki odwracają uwagę od uroczystości. Rozgrywając jednocześnie opowieść o życiu Apolonii i inscenizując ostatnie chwile z jej życia, Warlikowski stawia widza w sytuacji doświadczania pośredniego i bezpośredniego.

Non-absent past ujawnia się w *(A)pollonii* poprzez symultaniczne rozegranie sytuacji „przed” i „po”, pomijanie tego, co nieuchwytnie i nieprzedstawialne – śmierci. Scena Apolonii z Nazistą może być projekcją pamięci Sławka, wyobrażeniem Ryfki, uporczywie powracającym obrazem, który nigdy się nie kończy. Apolonia nie umiera – spektakl kończy pytanie Nazisty „więc?”.

The article was written in the framework of the project «Contemporary Central European Theatre: Document/ary versus Postmemory», organized by International Alternative Culture Center (Hungary) and supported by International Visegrad Fund, no21210221.